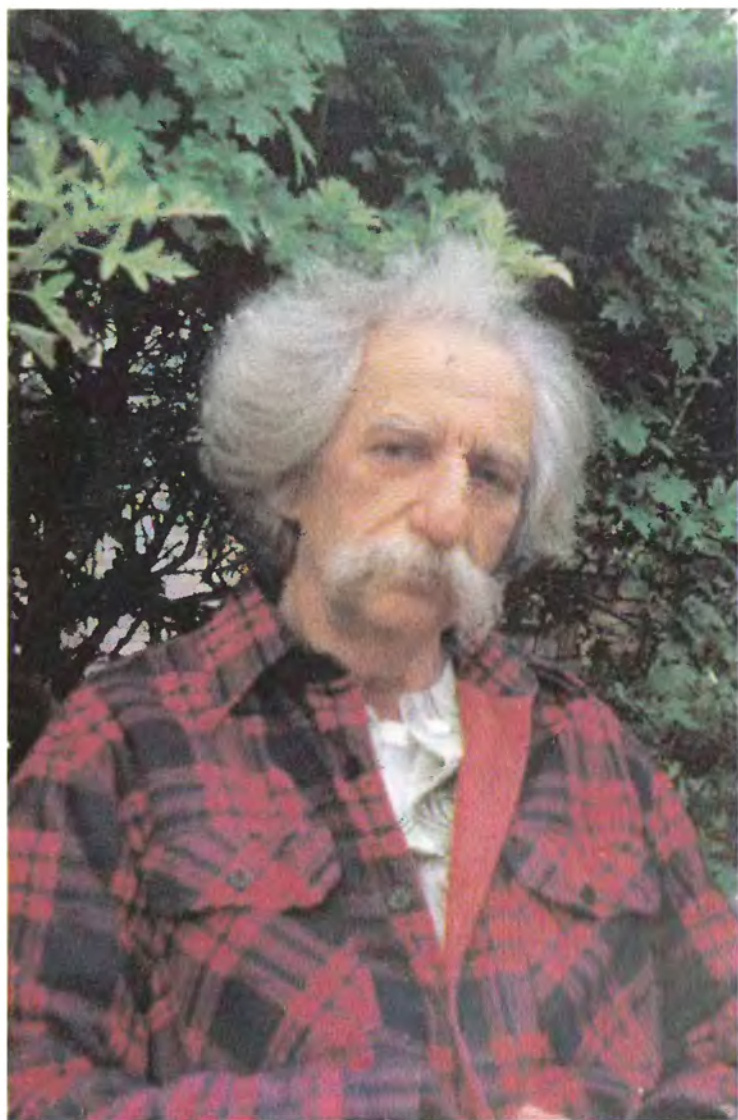




ЛОТМАНОВСКИЙ  
СБОРНИК













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

# ЛОТМАНОВСКИЙ СБОРНИК

1

Издательство «ИЦ - Гарант»  
Москва 1995

Редакционный совет:

ГАСПАРОВ М. Л., КИСЕЛЕВА Л. Н., ЛОТМАН М. Ю.,  
ИЕКЛЮДОВ С. Ю., ОСПОВАТ А. Л., ТОРОП П. Х.,  
УСПЕНСКИЙ Б. А., ЧЕРНОВ И. А.

Редактор-составитель  
ПЕРМЯКОВ Е. В.

Над сборником работали:  
К. Г. Лейбов  
Г. В. Обатнин  
А. Е. Шибарова  
Н. А. Яковлева

Художник  
Е. А. Фалько

Компьютерный набор: С. Е. Морозова

Корректор: Р. Д. Харламова

Компьютерная верстка: И. Е. Кудрявцев

Дизайн шрифтов: ПараГраф и И. Е. Кудрявцев

ЛР № 061109 от 23.04.92. Подписано в печать 18.12.94.

Формат 60 × 90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем 46 л. Гарнитура академическая.

Печать офсетная. Тираж 4000 экз. Зак. 27.

Издательство «ИЦ-Гарант», г. Москва, Кутузовский пр., 10.

Тел./факс: 290-29-17; e-mail: iz@glas.apc.org

АООТ «Ярославский полиграфкомбинат», 150049, Ярославль, ул. Свободы, 9

ISBN: 5-900241-44-0

© Издательство «ИЦ-Гарант», составление и оформление, 1994

© Авторы статей, 1994



**Памяти  
Юрия Михайловича Лотмана  
(28.02.1922 — 28.10.1993)**

## От редакции

Замысел предлагаемого тома возник в ноябре 1993 г., а формироваться он начал из материалов, представленных на чтениях памяти Ю. М. Лотмана, проходивших в ноябре-декабре того же года. Структура «Лотмановского сборника» соответствует традиции, издавна сложившейся в изданиях *in memoriam*. Первый раздел составляют материалы из архива Лотмана (подготовленные его тартускими учениками). Во втором разделе помещены мемуары о Юрии Михайловиче, специально написанные для этого тома, а также работы, объединенные стремлением осмыслить феномен Лотмана в контексте развития гуманитарной науки в целом и ряда ее конкретных отраслей. В третьем разделе печатаются статьи и заметки — по истории русской литературы, фольклору, лингвистике, в той или иной степени соотносящиеся с научными интересами Юрия Михайловича. Завершается том разделом, который составили материалы, некогда запланированные к публикации в «Трудах по знаковым системам», но так и не увидевшие свет.

Такой состав тома подразумевает широкий круг авторов, однако для большинства из них важными (или даже важнейшими) вехами научной биографии явились публикации в тартуских изданиях, инициированных Юрием Михайловичем и осуществленных его волей.

Редколлегия и составитель «Лотмановского сборника» выражают искреннюю признательность Шведской Королевской Академии словесности, истории и древностей (The Royal Academy of Letters, History and Antiquities), принявшей на себя значительную часть финансовых расходов, а также Норвежской Академии наук и словесности (Norwegian Academy of Science and Letters). С искренней благодарностью мы называем имя нашего издателя — Д. С. Ицковича, вклад которого в общее дело вряд ли можно переоценить.

За помощь в подготовке тома к печати мы признательны Л. С. Михельсон, И. А. Пильщикову и Е. А. Погосян.

Из архива  
Ю. М. Лотмана





## Не-мемуары

Идея записать военные рассказы Ю. М. Лотмана принадлежит Заре Григорьевне Минц. Осенью 1988 года Юрий Михайлович неохотно и с большим количеством оговорок согласился начать диктовать свои воспоминания, но за недостатком времени этот замысел постоянно откладывал.

Диктовать «Не-мемуары» он начал только в декабре 1992 года. Работа продолжалась до конца марта с большими перерывами. Частично воспоминания были записаны на диктофон, частично продиктованы автору этих строк. К публикуемому тексту Юрий Михайлович относился как к самой первой «конспективной версии» и с конца февраля начал работать над дополнениями — они внесены в основное повествование в соответствии с несколько условной внутренней хронологией. Тематика дополнений имела случайный характер — это было обращение к традиционным сюжетам его рассказов о войне.

Юрий Михайлович полагал, что когда подобные сюжеты будут исчерпаны и внесены в основной текст, предстоит еще уточнить фактическую сторону воспоминаний и отредактировать их. Эту работу Юрий Михайлович сделать не успел. В какой-то мере этот пробел был восполнен Лидией Михайловной Лотман и Михаилом Юрьевичем Лотманом.

*Е. А. Погосян.*

В 39-м году Ворошилов заявил в одном из выступлений — я сейчас не помню в каком, — что отсрочка, которую получают студенты, несправедлива, и все студенты были лишены ее. Я учился на первом курсе филологического факультета, на отделении русского языка и литературы.

Поступление в университет совершенно переменяло мою жизнь. В школе в шестом-седьмом классах я пережил трудное время. У меня был конфликт с учительницей русского языка и литературы — как ее звали, не помню, — и с определенной частью класса. Был один эпизод: мы проходили «Ревизор», учительница разбила класс на роли, и мы читали по ролям. Я должен был читать Хлестакова. Впервые в жизни я почувствовал в себе наклонность к артистизму. И помню, как с особым чувством я выкрикнул: «Несут...». Класс захопал, а учительница сказала, что я действительно хорошо играю Хлестакова, потому что это мой характер. Я был страшно оскорблен. На будущий год, начиная с девятого класса, у нас переменялись учителя. Классным руководителем стал Дмит-

рий Иванович Жуков, математик, а литературу и русский язык вел Ефим Григорьевич.

Я вдруг понял, что в школе может быть интересно. В IX—X классах я неожиданно для себя стал хорошо учиться. Меня увлекала тригонометрия, математика вдруг перестала быть мучением и особенным увлечением неожиданно стала литература. Я зачитывался Достоевским. Толстого к этому времени я уже прочел всего (издание с черными томами — приложение к журналу). «Войну и мир» прочел несколько раз (до сих пор читаю ее непрерывно и не знаю, сколько раз читал, хотя, наверное, помню уже наизусть). Особенно меня поразили сказки Толстого.

После урока с Ефимом Григорьевичем подолгу мы говорили о Достоевском. Одновременно у меня в жизни произошло еще одно важное событие. Лида <sup>1</sup> поступила в университет. У нас дома начали бывать студенты (у Лиды был круг друзей и подруг, и они готовились к экзаменам у нас дома). В этом году еще (это был последний год) в университет не принимали детей служащих (это называлось «из нерабочих семей») без предварительной производственной практики. Надо было минимум два года отработать на производстве. Поэтому в группе Лиды только она и ее подруга Нелли Рабкина были непосредственно из школы. Лида, как правило, готовилась к экзаменам вместе с небольшой группой в нашей большой квартире на Невском. Кроме Лиды и Нелли, там был молодой парень Наумов (потом женившийся на Нелли, которая после замужества преподавала и писала статьи под фамилией Наумова) — бойкий, интересовавшийся советской литературой, что тогда казалось не наукой, чем-то слишком новым для науки. Наумов тщательно скрывал, что был из репрессированной семьи <sup>2</sup> и уже вступил на путь партийной карьеры. В дальнейшем он на нем преуспел как руководитель ленинградского издательства. Но для меня решающей оказалась другая встреча — Анатолий Михайлович Кукулевич. Отработав агрономом необходимые для трудовой практики два или три года, он поступил в Ленинградский университет и одновременно учился на русском отделении под руководством Григория Александровича Гуковского и на античном под руководством Ивана Ивановича Толстого. Этот блестяще одаренный и обаятельный человек, которому Гуковский сулил исключительное научное будущее, успевший опубликовать несколько статей о Гнедиче в Ученых записках Ленинградского университета и главу в только что тогда вышедшем томе Истории русской литературы, погиб под Ленинградом в конце 1941 года. Он пережил отступление от границы до Ленинграда, забежал в военной форме к нам домой очень веселый и возбужденный — он только что вырвался из окружения.

Он оказал на меня большое влияние. До этого я собирался заниматься энтомологией. В этом меня поддерживал приятель Кукулевича Саша <Александр Сергеевич> Данилевский, в будущем профессор-энтомолог, который был праправнуком Пушкина, происходил по прямой линии от сестры Гоголя и был непосредственным родственником писателя Данилевского. В профиль он немного напоминал молодого Гоголя и того



Пушкина, который нарисован на картине Серова «Пушкин в Михайловском» (у Серова странный Пушкин — мало похожий на Пушкина, но чуть-чуть на Сашу Данилевского). Не без влияния обаяния Саши Данилевского я собрался стать энтомологом и усердно читал специальную литературу. Загадочный устрашающий и притягивающий меня мир насекомых до сих пор вызывает во мне странное чувство — я думаю, что именно насекомые, с их исключительно медленной эволюцией и поразительной силой выживания будут последним населением нашей планеты. Они, бесспорно, наделены интеллектуальным миром, но этот мир для нас навсегда будет закрыт. Итак, с насекомых я «переселился» в русскую литературу. Под влиянием Ефима Григорьевича и Толи Кукулевича у меня пробудился интерес к литературе и — шире — к филологии вообще. Я начал изучать греческий язык (который я сейчас, к сожалению, совершенно забыл).

Мы все быстро выросли. В классе по крайней мере у человек десяти были арестованы родители. Был арестован и вскоре расстрелян отец моего лучшего друга Борьки Лахмана. Он был видным партдепюлем и директором Института слабых токов. В доме у них висел большой портрет Рыкова, как говорил Борька, подаренный им самим. Расстрел отца и ссылка матери и сестры — Борька остался в квартире один, его не тронули — не повлияли на нашу дружбу. Мы продолжали встречаться по вечерам на его теперь уже пустой квартире или дома у нас и оба с радостью говорили, что скоро будет война. Сейчас это звучит дико. Начиная с Испании мы чувствовали всю неизбежность войны. Вообще нет для меня ничего более смешного, чем рассуждения о том, что Гитлер внезапно и «вероломно» напал. Может быть только лично Сталин был опьянен тем, что он считал очень хитрым, и заставил себя верить в то, что союз с Гитлером устранил опасность войны, но никто из нас в это не верил. Правда, некоторые девчонки (я забегаю на год с лишним вперед, и, перескочив время испанской войны, вспоминаю об эпизоде, когда Риббентроп приехал в Москву) вдруг начали носить прическу арийских дев (валиком), и одна из однокурниц Лиды у нас в доме говорила, что у Риббентропа «неотвратимо влияющие глаза». Но это такое краткое германофильство в кругу, о котором я могу говорить по личным впечатлениям,<sup>3</sup> охватило только девчонок — старших школьниц и студентов.<sup>4</sup>

Как сейчас помню — не помню только, кто их сказал — я или Борька Лахман — слова: «Тогда никому не придет в голову считать, кто троцкист, а кто бухаринец, а все будут солдаты на фронте». А поскольку всем было ясно, что после испанской войны будет большой фронт, испанскую войну мы переживали как что-то непосредственно наше — я помнил названия сотен военных пунктов, места сражений Интернациональной бригады. Замечу в скобках, что Хемингуэя тогда мы уже знали — мы читали его «Прощай, оружие!» и зачитывались им — это было опубликовано в журнале, который тогда назывался еще, кажется, «Интернациональная литература». Вообще мы очень много читали, прямо

как опьяненные. За последние два школьных года я перечел собрание Толстого, отец мне купил двенадцатитомник Достоевского. У нас в семье детям дарили только книги. На это денег ни при каких обстоятельствах не жалели. А читал я как осатанелый.

Мы с Борькой даже пробовали пробраться в питерский порт (откуда тогда корабли отправлялись в Испанию), чтобы пролезть в трюм и удрать: Но нас, конечно, поймали, и, подвергнув тщательному допросу (бдительность!), все же с миром отпустили. Борьку не взяли в армию в 40-м году, когда взяли меня. В это время он переживал сильное любовное увлечение. (Его возлюбленная Женья Зенова потом вышла замуж — это уже впечатления послевоенные — за человека, который, видимо, очень сильно ревновал ее к памяти погибшего Борьки и видимо, внушил прежде ей совершенно чуждые антисемитские настроения и речи. До войны ничего подобного, конечно, не было. <sup>5</sup>)

Школу я неожиданно для себя кончил как отличник с красным аттестатом. Подозреваю, что Ефим Григорьевич несколько подправил мое сочинение. А сочинение я писал по «Двенадцати» Блока, исписал целую тетрадь, не успел не только переписать, но даже проверить — думаю, что ошибок было значительно больше, чем официально числившихся «0 орф./1 синт.» — это в черновике-то! Здесь, я думаю, сказалась доброта Ефима Григорьевича, который поощрял мой интерес к литературе и сквозь пальцы смотрел на некоторые орфографические недостатки. И оценка была «отлично». Это позволило получить красный аттестат, что давало право на поступление в ВУЗ без экзаменов. Доброта ли Ефима Григорьевича или осенившее меня орфографическое вдохновение, но это сыграло большую роль: на выпускной вечер я пришел без пиджака, потом мы всю ночь бродили по Ленинграду, я заболел тяжелым воспалением легких и пролежал в постели до начала сентября. Если бы я должен был сдавать экзамены, то не смог бы поступить в университет в этом году и вся моя судьба пошла бы другим путем. К сентябрю я выздоровел.

Время между началом университетских занятий и призывом меня в армию было без каких-либо преувеличений счастливейшим временем. Введение в литературоведение читал Гуковский, введение в языковедение — Александр Павлович Рифтин, <sup>6</sup> крупнейший специалист в области семито-хамитской филологии. Оба читали блестяще. В университете все для меня было сказочно прекрасно. У меня сложились очень хорошие отношения с группой. У нас была замечательная группа, правда, вскоре юношей всех забрали в армию — я не подходил по возрасту, и меня взяли через год в начале второго курса. На курсе остались три мальчика — двое других не попали в армию по здоровью, и оба потом умерли во время блокады.

На первом курсе я увлекся фольклором, ходил на дополнительные занятия Марка Константиновича Азадовского и сделал очень удачный доклад на семинаре Владимира Яковлевича Проппа. (Пропп вел только семинарские занятия, лекции читал Азадовский — и то, и другое было страшно интересно). Доклад посвящен был теме «Бой отца с сыном в

русском фольклоре» (с параллелями в немецком фольклоре). Проппу он, кажется, очень понравился. По крайней мере, когда после войны в солдатской шинели и немецких сапогах<sup>7</sup> я пришел в университет, то в коридоре перед деканатом я увидел В. Я. Проппа и поздоровался с ним. Посмотрев на меня (в моей длинной шинели, думаю, вид у меня был совсем не марциальный, пользуясь выражением Петра I), он поздоровался и сказал: «Постойте-постойте. Вы — брат Лиды Лотман. Нет, вы сами — Лотман» (здесь, конечно, не только моя заслуга — Пропп обладал поразительной памятью и, видимо, помнил большинство студентов). Среди разных наград и поощрений, которыми меня щедро и, боюсь, не всегда заслуженно дарила жизнь, слова Проппа я запомнил как одну из ценнейших.

В самом начале второго курса меня вызвали в военкомат и сообщили, что в течение ближайших недель я буду призван в армию. Я поспешил сдать экзамены за весь второй курс вперед (тогда это казалось невероятной глупостью, но потом, когда я вернулся, странным образом оказалось очень кстати).

Наконец, я получил приказ явиться в военкомат. Все казалось очень простым и прозаичным. Все знали, что приближается война, но как-то лихорадочно старались об этом не думать. Все, по крайней мере в моем кругу, непрерывно веселились, а в кинотеатрах шел фильм «Если завтра война», и все пели песню с тем же названием. И фильм, и песня были очень бодрые:

Если завтра война,  
Если враг нападёт,  
Если тучею черной нагрянет...

Основной ударной силой в будущей войне представлялись тачанки. Фильм кончался праздником победы после войны: с экрана на нас смотрели популярные актеры (на войне, которая шла на экране, конечно, никто из них не погиб), а за спиной у них пылал фейерверк победы. Такой представлялась нам война. Такой, да не такой. Мы все читали «На западном фронте без перемен» Ремарка и «Прощай, оружие!» Хемингуэя и достаточно много слышали и говорили о мировой революции, о второй всемирной войне. И как-то усердно мнe об этом забывали.

Это чувство напоминает мне следующее, лично пережитое: летом сорок второго года нам довелось вырываться из окружения. Мы вытаскивали с собой наши орудия, которые везли трактора. За минуты — не могу сказать, сколько их было, может быть 15, может быть 40, — убило двух трактористов, на их место садились новые (тракторист не мог прижаться к земле, находился практически без защиты на своей медленной, шесть-восемь километров в час, и неуклюжей машине). Трактора были гражданские, мы их до этого реквизируем в колхозе. Такое же чувство надвигающейся угрозы и вместе с тем желание забыть о ней, было, помню, за несколько минут до начала прорыва. Мы все лихорадочно уснули «про запас», ощущая, что этот отдых нам еще потребуетя.

То же самое было и перед войной: все, не говоря этого, чувствовали, что эти минуты нам еще понадобятся. Все торопились веселиться.

Так и у нас дома. Отец уезжал в командировку за день до того, как я должен был явиться в военкомат. Я отправился на студенческую вечеринку, которую группа устраивала мне на прощание, и вышло так, что в армию я ушел не простившись с отцом и больше его никогда не видел. Мать пошла на работу в свою поликлинику. Провожать меня пошла только средняя сестра Лида, которая принесла мне конфет.

Провожали нас торжественно. Перед погрузкой нас выстроили около вагонов и командир эшелона объявил, что с прощальным словом к нам обратится старый питерский пролетарий. Слово это я запомнил на всю жизнь как «Отче наш»: «Ребята! Гляжу я на вас и жалко мне вас. А пораздумаю я о вас, так и ... с вами!» — «По вагонам!» — взревел командир, и мы отправились в путешествие, которое оказалось долгим.

Ехали мы весело, в теплушке, сразу разбились на небольшие группы. Я был на втором этаже, а третий этаж напротив заняла группа, которая назвала себя лордами, а свою полку — палатой лордов. Мы, естественно, противостояли им как демократия.

Дорога была очень веселой. Все было ново — и быт, и география: нас везли в Грузию. Только в Кутаиси нам сообщили, где мы будем служить. Местом службы был назначен 427-й артиллерийский полк. В этом полку (он менял название, превращался в гвардейский, потом в бригаду) под командованием командира полка К. Дольста я прослужил всю войну.

Дольст был немец. Правда, в той ситуации такая национальность не очень украшала и он называл себя латышом, но все знали правду. Большинство офицеров из среднего и высшего командного составов к этому времени были арестованы и армия практически была передана молодым командирам, занимавшим должности выше своих чинов. Как ни странно, это оказалось в военном смысле очень выгодно — старое начальство воровшиловских и буденновских времен или аракчеевцев типа маршала Тимошенко показало себя во время войны абсолютно не пригодными ни к чему.

На фронте один только раз, протянув связь в не помню какой, но очень высокий, штаб, я видел маршала Тимошенко: он сидел в блиндаже под тремя накатами (наша землянка была прикрыта еловыми ветками, присыпанными сверху землей) и еле мог выдавить из себя слово — губы его тряслись, хотя никакой реальной опасности вокруг не было.

Осмелюсь сказать, что жестокий сталинский террор, прокатившийся по армии, пусть это покажется диким, имел, вопреки ожиданиям и самого Сталина, положительную сторону — он очистил армию от бездарных и некультурных командиров, доставшихся от первых послереволюционных лет. Конечно, среди репрессированных были и мужественные, и талантливые люди — они погибли в первую очередь, но террор был столь широким, что под него попадали и дураки. По крайней мере (уклонюсь от общих рассуждений и буду говорить только о личном опыте) полк, в

который я попал, был укомплектован командирами (слово офицер тогда не было принято), занимавшими должности выше звания, молодыми и хорошо подготовленными. Скажу несколько слов о них, потому что с ними мне пришлось провести практически всю войну.

Командир батареи капитан Григорьев был блестящий артиллерист. Командиром взвода был только что призванный запасник Шалиев, которого мы называли Стариком, — ему было чуть-чуть за сорок. Умный и, что очень важно, очень спокойный в боевых условиях человек. Военной выправки в нем не было ровно никакой. Артиллерист же он был очень хороший. Заканчивал войну уже не в нашем полку, в генеральском чине и, кажется, в конце войны погиб.

Начало боевых действий воспринималось нами как давно ожидаемое и потому облегчающее событие. А кроме того было весело (да, да, весело) пережить на практике то, что так долго переживалось в уме. Помню такую сцену в один из первых дней. Я — на огневой у телефона. Пушки стреляют. Прямо к пушкам, несмотря на падающие поблизости снаряды, подкатывает полоторка. С крыла ее (особый шик был в том, чтобы ехать не внутри, а стоя на крыле машины: кроме шика, это давало возможность вовремя замечать пикирующие самолеты, но шик тоже был важен) соскакивает командир дивизиона и лихо, громовым командным голосом произносит: «Молодцы, первая (то есть первая батарея — это мы)! По вам стреляют и вы стреляете и получается — что получается?» — артиллерийская дуэль.»

Время, прошедшее между прибытием в часть и началом войны, заполнено было обычными обстоятельствами солдатской службы и не заслуживает подробного рассказа. Новыми были только выезды на «боевые стрельбы». Шли бесконечные южные зимние дожди, мы втаскивали наши пушки на горы. Одну по скользкой, покрывающей гору грязи уронили вниз, к счастью, никого не убили. Потом ее вытаскивали тремя тракторами. Очень мокрый и покрытый грязью, я зато наслаждался полной волей после казарменных месяцев.

Грузины-горцы были исключительно приветливы. Нас, мокрых и грязных, зазывали в их построенные из плоских камней на вершинах не очень высоких гор хижины, грели, сушили нашу одежду и кормили. Помню, хозяин одного дома был солдатом в первую мировую войну, и он нам очень долго рассказывал, объясняя, что такое война.

Вскоре после возвращения с учений пришел приказ: полк разделить на две части, одну оставить на Кавказе, а другую переводить на западную границу. Вскоре я с теми, кто должен был ехать на запад, уже был в вагоне.

Нас привезли в Шепетовку, и вскоре мы переехали в летние лагеря в Юзвин. Война явно приближалась — это было видно из того, как часто нам на политзанятиях разъясняли, что войны с союзной Германией, конечно, не может быть.

Я твердо решил на приближающейся войне не показать себя «хлюпиком» и все свободное время делил между французскими книгами и

турником, так что к началу войны без большого труда сдал все спортивные нормы (бег и прыжки для меня никогда не были трудностью, а на турнике я натренировал себя до твердой армейской «четверки»).

Война началась для меня так: лагерная жизнь шла в палатках. За палатками проходила «линейка» — дорога для солдат полка, по которой мы все ходили. Перед палатками проходила «линейка», по которой проходили только дежурные часовые и офицеры, находившиеся в этот день в наряде (она была усыпана желтым песочком). Еще дальше проходила еще одна «линейка», по которой не ходил никто. Там стоял часовой, заходить на дорожку разрешалось только тем, кто ее подметает и собирает с нее упавшие листья. По ней мог ходить командующий, если бы он заехал в часть. Однажды мы как всегда утром отправились на учебу, то есть нагрузили себя катушками, лопатками, топорами — всем, положенным по уставу, — и отправились в лес спать. Выспавшись к обеду, мы строевым шагом с бодрой песней отправились назад. Но подходя к лагерю, мы вдруг увидели, что на «святая святых» стоит разворотивший дорожку пылящий трактор. Сразу стало ясно, что ничего, кроме конца света, произойти в наше отсутствие не могло. Лагерь был весь перевернут. Была объявлена боевая тревога. Выстроенные с полной боевой выкладкой, мы выслушали объявление (произнес его комиссар Рубинштейн — Дольст отправился в штаб армии получать боевое задание), что мы отправляемся, в точном соответствии с учебным планом, на новый этап боевой подготовки (за три дня до войны — 19-го), что тот этап обучения, который предстоит пройти, называется «подвижные лагеря» — двигаться будем только ночью, днем — маскироваться в лесах и придорожных кустах. И, несколько изменив голос, комиссар добавил: «Кто будет ночью курить — расстрел на месте». После этих слов дальнейших пояснений уже не потребовалось.

Точно помню охватившее нас — пишу «нас», потому что мы на эту тему говорили — общее чувство радости и облегчения, какое бывает, когда вырвешь больной зуб. Как говорит Сальери у Пушкина:

Как будто тяжкий совершил я долг,  
Как будто нож целебный мне отсек  
Страдавший член!

Для нас союз с Гитлером был чем-то противоестественным, ощущением опасности в полной темноте. А теперь и началось то, к чему мы всегда готовились и для чего себя воспитывали: началась война, которая, как мы полагали, будет началом мировой революции или, по крайней мере, продолжением испанской увертюры. Не могу утверждать, что именно так чувствовали все вокруг меня, но чувства ленинградской молодежи, моих друзей, были приблизительно такими. Правда, мой друг Перевощиков<sup>8</sup> оказался умнее. Когда мы говорили: «Слава Богу, началась война!» — он добавлял: «Теперь и Сталин, и Гитлер полетят...» (не уточняя куда). Другие так не считали, хотя друг от друга мы свои мысли не скрывали. В любом случае нарыв прорвался.

Мы в касках, в подогнанных по росту шинелях, с трехлинейными винтовками (автоматы мы только видели издали — ими обвешивались штабные начальники) с гордостью проезжали (в дальнейшем движение все убыстрялось, и мы уже ехали и днем, и ночью) через деревни, и девушки из приграничных деревень забрасывали нас цветами и кричали (это точно, так оно было): «Не пускайте к нам немцев!» Как потом, «драпая», — наш технический термин для обозначения отступления — стыдно было вспоминать эти минуты!

Особенно стыдно было, помню, мы отходили, и шли через то ли большую станицу, то ли маленький городок — как всегда по обе стороны дороги стояли толпы, женщины и дети. И мальчик, взглянув на мою винтовку, крикнул: «Винтовка ржавая-то». В эту ночь я не спал — чистил и смазывал винтовку. В дальнейшем — льщу себя надеждой — ржавой винтовки у меня не было.

Приведу еще один пример, правда уже из «драпа» 42-го года. Мы проходили через брошенный военный лагерь, набрали там гранат и даже консервов, в лихорадке оставленных тыловиками, а мой лучший друг Лешка Егоров (не могу не упомянуть этого замечательного человека — настоящего рабочего парня, он был слесарем, поэта<sup>9</sup>, влюблявшегося в каждой новой станице самой возвышенной и, как правило, платонической любовью) нацепил себе нечто самое нелепое, что я видел за все время войны: фронтовую фляжку, отлитую из стекла какими-то выполнявшими план тыловиками: таскать стеклянную фляжку во фронтовых условиях — верх нелепости. Я с изумлением спросил Лешку, что это он, и получил объяснение: «Сохраняю в драпе вид бойца в полном обмундировании, чтобы видели местные жители, что мы не драпаем, а отступаем по плану». И он действительно не драпал, а отступал.

Начало войны догнало нас недалеко от старой границы. В середине ночи мы подошли к Днестру в районе Могилева-Подольского и сразу развернулись. Наблюдательный пункт был на старой границе, на возвышенном берегу Днестра. Линия занимала километров семь, посредине был разбит промежуточный пункт, и я был на промежуточном. Фронт еще не вышел к старой границе (на днестровский берег, где мы развернулись). Три дня мы стояли как бы в тылу, не видя перед собой никаких войск. Перед нами была Молдавия, в которой должны были находиться наши войска. Были ли они там — я не знаю, но с той стороны к нам из наших войск никто не пришел. Справа, в стороне Киева, грохотало. Над нами усиленно летали немецкие самолеты, но не бомбили.

Самым крупным событием этих дней было следующее: мы расположились в районе, где раньше стояли наши тылы. Не ведаю, по какой причине тыловики удрали, причем так беспорядочно, как будто отступление было под прямым напором немцев, хотя те были еще очень далеко. Все свое имущество они побросали.

Лазая между брошенными ящиками с амуницией, снарядами и боеприпасами, мы обнаружили два больших ящика яиц (не знаю сколько, но их было несколько тысяч). Мы сообщили об этом «по линии», и к нам

потянулись со всех точек дивизиона. Помню, что сами мы ели яичницу из четырехсот яиц каждая после довольно тощего военного пайка.

Маленькое отступление о военном языке. Военный язык отличается, прежде всего, тем, что он сдвигает семантику слов. Употреблять слова в их обычном значении противоречит фронтовому языковому шегольству. Но это не индивидуальный акт, а каким-то образом возникающие стихийно диалекты, которые зависят от возникновения некоторых доминирующих слов, как правило, связанных с доминирующими элементами быта (а быт складывается очень быстро, даже если он подвижный, как, например, в отступлении). Он предметно очень ограничен и общий для всего пространства фронта: так что слова этого быта становятся как бы субязыком. Определяющее слово 41-го — лета 42-го года было «спикировать». Этим словом можно было обозначать почти все: «спикировать» могло означать «украсть», могло означать «удрать на какое-то мероприятие», например, «спикировать к бабам» или же «завалиться спать» («пока вы чапали, я тут спикировал»), «уклониться от распоряжений начальства» и т. д. Обычно оно означало некое лихое действие, которым можно похвастаться. Помню, как разъяренный офицер из какой-то другой части, у которого из легковушки что-то украли, кричал на своего шофера: «Пока ты дрых, у меня тут пистолет и все барахло спикировали!» Были потом и другие такие слова, по которым мы сразу узнавали, с нашего ли фронта человек или нет — своего рода жаргон.

Прямые же значения слов табуировались. Так, например, существовало устойчивое табу на слово «украсть». Оно казалось отнесенным к другой — гражданской и мирной — и оскорбительной семантике. Мы знали, что немцы употребляли вместо него слово «организовать», но словом «украсть» не пользовались, находя в нем тоже неприятный привкус и отсутствие свойственного оккупантам чувства себя как организатора.

Когда-то, в романе «Огонь» Барбюс цитировал разговор окопного писателя с солдатами-однопольчанами. Солдат интересовало, как их фронтовой товарищ будет описывать войну — с ругательствами или нет. И решительно заверяли его, что без ругательств написать правду о войне нельзя. По своему опыту скажу, что дело здесь не только в необходимости передать правду. Замысловатый, отборный мат — одно из важнейших средств, помогающих адаптироваться в сверхсложных условиях. Он имеет бесспорные признаки художественного творчества и вносит в быт игровой элемент, который психологически чрезвычайно облегчает переживание сверхтяжелых обстоятельств.

Настроение у всех было лихорадочно веселое. Мимо нас на самую передовую линию проехали в дальнейшем совершенно бесполезные сорокопятки (45 мм или противотанковые пушки). К нам зашел покурить командир одной из этих пушчонок лихой красавец-грузин со значками, которые выдавались победителям армейских соревнований. Помню, как лихо он держал наотмашь где-то добытую немецкую сигару (это был такой шик, что он даже не затягивался, чтобы подольше протянуть). Сообщив, сколько выстрелов он делает в минуту, он добавил: «Семь тан-



ков сожгу, прежде, чем меня раздавят!» (формула эта звучала не ернически, а естественно — мы все так просчитывали). В ту же ночь я его снова встретил. Он был грязен, в разорванной гимнастерке, пушки рядом не было. «Понимаешь, Юрка, (мы уже были на ты и по именам), — не сказал, а буквально прорыдал он, — не берут. Я восемь раз попадал в танк, а ему — сменим лексику — хоть бы хны». Орудие его было раздавлено.

Двое суток мы вели непрерывный огонь и удерживались на исходной позиции. Наблюдательный пункт был уже занят, и разведчики и вычислители вместе с командиром батареи прибежали к нам на огневую. Еще полдня мы выдерживали на этой линии. К вечеру второго дня нашей войны было приказано с наступлением темноты отступить на 400 метров. Кстати, когда наступила ночь, кухня побаловала нас: нам привезли вместо вечерней баланды прекрасную рисовую кашу. Это был запас, который не разрешалось расходовать. Настроение было, как говорит солдатская поговорка «Раз пошла такая пьянка, режь последний огурец!». Затем началось отступление, которое первое время шло достаточно организованно.

Пользуясь тем, что противник ночью не воевал и с заходом солнца прекращал все боевые действия, мы держались принципа: выстоять до захода солнца. Когда наступала южная темная ночь, мы быстро сматывали линию и отходили, сначала на несколько километров. Там развертывались и окапывались, а утром начиналось все снова. Но через несколько дней юнкерсы усиленно бомбили небольшую станцию у нас в тылу, а рано утром откуда-то сбоку туда прорвались танки. Это было наше первое окружение. Затем слово «окружение» стало одним из самых употребительных у нас.

Фактически, окружением назвать это было нельзя. Как слоеный пирог нельзя назвать кренделем. Это было подвижное состояние перепутанных между собою армий, которые все время стремились образовать нечто, что можно было назвать словом из военного учебника — «фронт». Постепенно возобладал совсем другой, не предусмотренный военной теорией принцип: те, кто обладали большей скоростью передвижения, оказывались впереди (так, например, штабы, автомобильные колонны, снабжение и танки оказались дальше всего в тылу), часто совершенно теряя связь с разбросанными воюющими частями. А пехота и артиллерия оставались позади.

У нас были прекрасные пушки и очень хорошие артиллеристы, но положенные нам скоростные тягачи мы потеряли довольно скоро. И потом уже до 43-го года нам не давали взамен ничего. Мы пользовались сельскохозяйственными гусеничными тракторами, которые мы реквизируем в колхозах и которые давали шесть километров в час, то есть не имели ровно никакой надежды оторваться от противника. Именно от этого наша тяжелая артиллерия несла такие большие потери в технике. Все-таки кое-как мы пушки тянули, не бросали их. Мы приспособились подключать к орудиям два трехтонных грузовика. По ровному месту и даже в гору дело шло. Но с горы раскатившиеся орудия нажимали сзади на машины и

шофера в ужасе бежали рядом со своими грузовиками и управляли рукой или же стояли на крыле. Потом начались дожди. Техника противника начала тонуть в клейком мокром черноземе, и движение фронта замедлилось. Мы мокрые, проваливаясь в жидком черноземе, проклинали дожди, которые по сути дела нам очень помогли.

В начале войны нам стали выдавать знаменитые «наркомовские» 100 грамм, то есть 100 грамм водки (должен отметить, что в дальнейшем в отступлениях и окружениях бывали перебои с едой, почту мы не получали месяцами, снаряды нам доставляли относительно регулярно, но наркомовские 100 грамм мы получали постоянно без перебоев). Конечно, по пути от них отлебывалось немало, но это покрывалось потерями в людях, так что в общем положенные 100 грамм до нас доходили полностью и неразбавленными.

Я до начала войны водки даже не нюхал. Дома у нас бывало столовое вино (отец понимал в винах и любил хорошие), но водка появлялась только на праздники для гостей. Когда нам начали выдавать водку, я свою порцию первые два дня отдавал ребятам. Но потом пятеро моих друзей собрались и слили свои дневные нормы вместе. Единным духом я лихо выпил поллитра водки. Помню только, что успел залезть в блиндаж и завалиться на солому спать.

Не знаю, сколько прошло времени, но меня растрясли. Пока я протирал глаза, мне в уши накричали, что немцы прорвали фронт на запад от нас и ушли глубоко в тыл, что мы практически опять в окружении и надо срочно сматывать. «Сматывать» в данном случае имело два значения — «сматывать удочки», то есть драпать, и сматывать катушки с телефонным проводом. В случае отступления оба значения сливались. Меня растрясли, и я нашел силу выполнить свою работу — смотал свои катушки и потащил их. Не без гордости скажу, что катушки и аппарат я все же в целости доставил на место. Но ребята потом рассказывали, что вопреки приказу двигаться молча и говорить шепотом, я всю дорогу орал сатирические стишки, которые разные театральные актеры занесли на фронт. Так, комическому «фриду» приписывались слова песенки, которые мы превратили в свой иронический гимн:

Хоть в политике я лапоть,  
Но пора, как будто, драпать...

Война, состоявшая из дневной работы нашей батареи, а потом быстрого свертывания и ночного отступления с тем, чтобы на новом месте развернуться перед зарей, восстановить все линии связи и с рассветом опять начать работу, длилась до зимы. В декабре завернули неожиданно сильные морозы (вообще годы войны были отмечены исключительно жестокими зимами, как, по словам местных жителей, давно уже прежде не было). Для меня война как-то неотрывно связалась с дождливой осенью, пушками и машинами, застрявшими до осей в черноземе, бесконечным их оттуда вытаскиванием и жестокими зимними морозами.

Вообще (это не только мое чувство, я его проверял на других) основное внутреннее состояние — желание, «чтоб она к чертовой бабушке кончилась» — жажда конца. Зимой ждешь, пока кончатся морозы, трешь уши, затыкаешь лопнувшие ботинки (в 43-м году нам дали американские ботинки, они были как железные, до конца войны им сносу не было, но ноги они стирали до крови), зато немецкие танки и самолеты на своем эрзац-бензине наших морозов не выдерживали. Летом тепло, благодать, можно и переодеться, и вшей побить, урвать время постирать, а главное — вообще не мерзнешь. Да и спать можно не только в хате, а где-нибудь на стожке соломы. Но зато с утра до вечера по небу ползают юнкерсы (87 и 88). В полной мере сказывается превосходство противника в танках, и солдаты матерят изо всех сил ясное небо и хорошую погоду. Ждут осени и зимы, для того, чтобы растирая руки и танцуя, чтобы согреть ноги, проклинать зиму. Зимой 42-го года наша станция называлась «Сосна». Помню постоянный вопрос по линии «Сосна, сосна, скоро ли придет вторая весна?» Днем ждем ночи, ночью ждем дня. Летом ждем зимы, зимой лета. Это — закон фронта.

Светлая сторона. На фронте не так страшно, как кажется, когда описываешь или читаешь о нем в книгах. Вообще лучший способ избавиться от страха — это погрузиться в то, что этот страх вызывает. Если боишься передовой, чтобы избавиться от мучительного чувства, поезжай на передовую. Мы все были затерроризированы постоянной угрозой окружения. Но вряд ли кто-нибудь поверит, какое облегчение охватывает, когда нечто происходит на самом деле, когда вместо того, чтобы ждать и чувствовать, приходится действовать. И окружения не так страшны, как страшно их ожидание и рассказы о них. Да и война не так страшна, как когда ожидаешь или вспоминаешь о ней на дистанции. Погружение в нее — лучшее лекарство от страха. Поэтому мне приходилось stalkиваться с тем, как люди, зацепившиеся в ближних тылах или штабах, становились там болезненно трусливы, шли на самострел, что очень часто означало расстрел, лишь бы не попасть на фронт. Но я абсолютно убежден, что они были нормальные, а совсем не болезненно трусливые люди. И если бы судьба бросила их сразу в настоящую переделку, познакомила бы их с войной прежде, чем они «успели испугаться», то они никогда бы не «заболели». Пишу «заболели», ибо это настоящая болезнь, я видел много людей, действительно больных. В холодную воду надо прыгать сразу, а не раздумывать на берегу.

Мне и вообще молодым ребятам нашего полка очень повезло тем, что мы в первые же дни попали туда, где казалось страшнее всего. И убедились, что по сути дела страх определяется нашим воображением и отношением реальности и привычки. В дальнейшем, когда я уже был опытным сержантом и к нам начали поступать «молодые» из тыла (это было уже в конце войны), я регулярно брал одного из них и шел туда, где казалось наименее приятно быть. Это необходимо для того, чтобы убедить человека, что страх рождается не объективными условиями (величиной опасности), а нашим к ним отношением.

Кстати, это прекрасно демонстрируют фильмы ужасов. Если дешевые фильмы порождают страх зрителя чудовищными кадрами, то Хичкок блестяще показал, что любой предмет, бытовой и безопасный, можно снять так, что зритель окажется на краю инфаркта от ужаса.

\* \* \*

Мы отходили к Дону (лето 42-го года). Немцы ночью не двигались, мы пользовались этим и за ночь пешком успевали оторваться от передовых немецких частей, перемещающихся на мотоциклах и бронетранспортерах, километров на 30.

Ноги были уже абсолютно сбиты. И когда после короткой стоянки встаешь, кажется, что легче подохнуть, чем сделать хотя бы один шаг. А ребята уже уходят. Заставляешь себя сделать первый, второй, третий шаг — болят. Стерты подошвы, пальцы ног. Невозможно разогнуть колени. И первые шаги все делают так, что глядя на других, сам подышаешь со смеху. Очень больно от присохших к ногам стертых портянок. Вообще, разуваться уже перестали. Потому что ясно, что потом обуться будет невозможно и придется идти босиком. А босиком далеко не уйдешь. Так тянешься приблизительно первый километр. А потом ноги расходятся, портянки как-то более мягко укладываются в сапогах. Первый час — короткий отдых — второй.., а к утру, глядишь, и наматываем километров тридцать.

Периодически над нами пролетает «рама» — немецкий разведывательный двухмоторный самолет «Хейнкель», названный так потому, что у него между крыльями и хвостовым оперением фюзеляж раздваивается. Покружит и улетит. Мы острим: «Ну, сфотографировала, надо запросить карточку, домой послать», или же: «В немецком штабе заметят, что сегодня небриты». По «раме» мы дружно стреляем, но она не обращает на это ровно никакого внимания. После ее ухода жди юнкерсов. Так оно всегда и бывает. Сначала мы слышим гудение, а потом появляются бомбардировщики — не очень много, как правило три, иногда шесть, в зависимости от того, идем мы маленькой группой или толпой. Это Юнкерс-87 — пикирующий одномоторный очень хороший самолет, пикирует прямо вертикально со страшным ревом и очень точно бросает бомбы (что нас совершенно не радует).

Еще издали, но уже явно нас увидя и решив, что мы — цель, достойная внимания, юнкерсы из треугольного построения вытягиваются в линию. Дальше происходит прекрасно нам известная своим строгим, хорошо соблюдаемым ритуалом процедура, очень напоминающая поведение хищных животных или насекомых. Пока юнкерсы летят треугольником, можно быть спокойными — они направляются куда-то в другое место. Но вот они вытянулись в змейку и заходят в круг, центр которого приходится немного впереди нас. Значит, к нам в гости пришли. Мы сбегает с дороги враспынную и прижимаемся к земле. Земля — наша основная защита. А юнкерсы змейкой направляются к нам. Вот первый оторвался,

резко повернул носом к земле и почти вертикально, с красотой точного расчета падает на нас. Вот от него отделились бомбы — мы их прекрасно видим, падают, кажется, что абсолютно точно тебе в голову. Бомбы обгоняют самолет. Вокруг себя слышишь глухие разрывы, земля трясется. Летчики пикируют артистически, поворачиваются почти у самой земли — наши никогда так не пикируют. Самолет как гипнотизер приковывает взгляд, оторваться невозможно. Наверное, то же написали бы кролики о свидании с коброй.

Из покрывшего землю дыма, пласта пыли, самолет с воем, доходящим до предела выносимого, вырывается вертикально вверх. Поднимаясь, он успевает еще обдать нас пулеметным огнем или огнем из авиационной пушки. Но свист пуль не слышен, потому что с воем падает следующий. В эти минуты отключаешься, чувства страха не испытываешь — не испытываешь вообще никакого чувства — вероятно, то же чувствовали лежащие под нами камни. Наконец, последний самолет отбомбился, и они улетают. Мы поднимаемся.

Я всегда удивлялся низкой эффективности этих налетов. Конечно, по густым массам пехоты, по движущейся бронетехнике, по развернутым орудиям или танкам эти бомбовые удары были очень эффективны. Но по рассеявшимся отступающим частям армии, солдаты которой успевали прыгнуть в канаву, заскочить в какое-либо укрытие, эффективность была низкая. Дым расходится. Мы, для ободрения себя и чтобы показать немцам, что тоже не лыком шиты, успеваем несколько раз выстрелить по самолету из карабина. Патронов было до черта, они валялись повсюду, и беречь их не приходилось. Но ни одного результата своей решительности мне увидеть не пришлось. То ли я плохо рассчитывал упреждение, которое на такой малой высоте должно быть очень большим, то ли броня у юнкерсов была крепкая, но никаких неприятностей я немецкому Вермахту этими своими выстрелами не доставил. Может быть где-нибудь на каком-нибудь крыле и осталась царапина, но эффектного падения, подобного, например, описанному Твардовским в «Теркине», сбившем двухмоторный юнкерс, мне добиться не удалось. Но смысл этой стрельбы и был в другом: она очень подымает дух, перестаешь себя чувствовать кроликом, даешь выход энергии. В общем, вещь хорошая.

Мы движемся к Дону. От бомбежек, периодически появляющихся немецких танков, мы разделились и идем на восток небольшими группами — два-три человека. Стараемся идти со своими, из своего полка, но практически уже растерялись. В степи во время бомбежки я встретился с солдатом из другого дивизиона нашего полка — донским казаком. Вскоре он подобрал в степи брошенную кем-то замученную лошадь и сел на нее. Лошадь, как и я, еле переставляла ноги, и мы с ней шли пешком, а он — верхом. Всю дорогу мы рассуждали, почему война для нас так неудачно складывается. Мой спутник выражал свою мысль приблизительно в следующих словах: «Ты, Юрка, не сердись, а евреи тут виноваты. Нет, ты не думай, я это не в фашистском духе и, знаешь, этих предубеждений у меня нету, но посуди сам. Вот немцы к войне готовились, а мы что —

мы фестивали делали, кино лучшее в мире выпускали, Ойстрах на скрипочке пилил — и все евреи. Не, знаешь, у меня предрассудков нету, но лучше б было в это время не скрипочками заниматься». Я не разделяя его взглядов и стремился ему объяснить, что идет война между фашизмом и антифашизмом, а антифашизм предполагает ренессанс — развитие искусства. На что он отвечал: «Вот и доренессансился, что немцы на Дону, туды-перетуды твой ренессанс!» Но, в общем, мы двигались дружно. Разошлись мы только когда темной южной ночью вышли на Дон.

Темнота только сгущалась от горящих по берегу и в темноте каких-то барж, машин и еще всяческой ерунды, которую армия дотянула до Дона и тут бросила. Мы подошли к берегу, нужно было решиться, что делать дальше, никакой переправы не было, но по берегу ходили отдельные растерявшиеся солдаты. Пробежавший солдат сказал, что здесь недалеко полузатопленная баржа и в ней сахар и водка и что ребята там пьют как муравьи. Мой напарник сказал, что пойдет выпьет и наберет с собой. Я решил переправиться, пока еще темно.

Как я это сделаю, мне было абсолютно неясно — плавать я не умел и не умею<sup>10</sup>. Шагая по топкому песку на самом берегу Дона, я увидел две черные фигуры в плащах, закрывающих знаки различия (но плащи были командирские), и услышал отрывок разговора: речь шла о необходимости переправить через Дон лошадей. Один из говорящих докладывал, что нашел крепкую лодку и парня, который имеет небольшой опыт: он будет держать лошадь под уздцы, а она будет плыть, надо только найти опытного гребца. Меня захватила волна нахальства. Я вышел из темноты и подошел к ним со словами: «Гребца ищите? Вот он я». Вид мой, кажется, не внушил большого доверия тому, кто был старше чином. «Смотри, — сказал он, для убедительности прибавив несколько слов из военного красноречия, — сам утонешь, так мне <...> не жалко, а ты мне лошадей не утопи». Но меня уже понесло. Я сказал: «Не пугайте меня, дело привычное, на море вырос...» Мы отправились. Я на веслах, а другой солдат брал лошадь под уздцы, садился на корму, мы отталкивали лодку, лошадь, брыкаясь, заходила в воду, и я начинал грести. Сначала я крутился — одна рука обгоняла другую — гребец я был никудышний. Но постепенно начало получаться. Лошадь, попытавшаяся влезть в лодку, получила по морде и поплыла. Второй раз было легче. Не знаю, сколько раз я проезжал, но потом я сказал: «Амба, ребята, еще раз отвезу и хватит, ищите другого».

Мы переплыли. Я вылез из лодки и пошел с чувством переходящей все пределы усталости и ожидая, что здесь, на берегу, я сейчас натолкнусь на прочную нашу оборону. Там я получу данные о дальнейшем маршруте. Никакой обороны не было. По этому берегу, как и по тому, бродили отдельные солдаты. Куда идти — было совершенно непонятно. Я лег на мокрый береговой песок и уснул, кажется прежде, чем успел опустить голову. Сколько я проспал — не знаю. Потом я встал и пошел на восток, надеясь, что все-таки на какую-то оборону я натолкнусь. Не может же быть, что фронт совершенно голый.

Дон в этом месте течет несколькими то сливающимися, то расходящимися потоками. У меня не было сил искать какие-либо места перехода. Я шел по прямой вброд, один за другим преодолевая довольно глубокие параллельные рукава. Было совершенно пустынно. Сил не было абсолютно, но я нашел способ их поддерживать: я шел и стрелял трассирующими патронами в небо, один за другим. Это каким-то странным образом позволяло пересилить чувство потерянности. При этом я во весь голос дико выкрикивал самые непечатные ругательства. Смесь выстрелов и моей дикой ругани странным образом поддерживала. Наконец, я перешел последний приток, бухнулся на землю и снова тут же уснул. Переправа через Дон была закончена.

\* \* \*

Летом 1942 года фронт относительно стабилизировался. Нас пополнили и направили в район Моздока (Чечено-Ингушетия). Небольшой городок Малгобек, расположенный прямо на Тереке, находился непосредственно на линии фронта. По ту сторону реки, где было казачье население, расположился передний край немцев. Мы удерживали южный берег, но слово «удерживали» здесь можно употребить только метафорически: пехоты у нас почти не было. Наши пушки, насколько это позволял ограниченный запас снарядов, должны были одновременно выполнять свою прямую задачу — подавлять артиллерию противника — и страховать переправу, к чему они были мало приспособлены.

В ингушских домах прямо на берегу (население убежало в горы и деревня была совершенно пустой) мы устроили ПНП (передовой наблюдательный пункт) и ожидали со дня на день начала новой волны немецкого наступления. Используя колоритные средства солдатского языка, мы обсуждали, что будем в этом случае делать, имея всего пять снарядов. Противник, видимо, даже не подозревал, сколь скудны были наши средства и усиленно накапливал резервы (мы это прекрасно видели), готовясь к прорыву. Ему, видимо, и в голову не могло прийти, что ему противостоит на этом участке лишь дивизион артиллерии почти без снарядов, одна минометная батарея и какие-то ничтожные, наскоро собранные и плохо оснащенные отряды, составленные из самой разной публики, включая поваров, штабных писарей. Когда я — не без иронии — спросил командовавшего ими старшего лейтенанта: «А что это за род войск?» — он ответил изысканным матом опытного фронтовика, и мы оба покатались со смеху.

На противоположном берегу, прямо против нас, был расположен немецкий наблюдательный пункт и штаб. Мы прекрасно видели все, что там делается и могли пересчитать по пальцам мотоциклы, которые непрерывно подъезжали и откатывали. Там шла оживленная штабная и наблюдательная работа, но снарядов у нас было так мало, что строго было приказано: стрелять только если противник начнет переправу. А наше молчание вдохновляло тот берег.

Однажды (жара стояла уже настоящая) мы увидели, что часовой, охранявший вход в штаб, стоит на посту совершенно голый, в чем мать родила, только в сапогах и с автоматом на шее. Он не только защищался этим от жары, но и явно находил удовольствие в том, какое впечатление должен был производить его вид на нас. Стоя анфас к нашему пункту, он хохотал и хлопал себя по животу. Наш лейтенант не выдержал такого унижения и выпросил в штабе три снаряда: «Ну хоть припугнуть немножко, чтоб штаны надел», — упрасивал он комбата и получил ответ: «Ну ладно, три штуки дай». Тремя снарядами пристрелять орудие, даже если раньше пристрелка уже была, почти невозможно — ведь то ветер, а то орудие с каждым выстрелом пусть незначительно, но оседает, особенно на нетвердой прибрежной почве. Всем этим можно было пренебречь при обычной, массивированной стрельбе. Это было бы просто незаметно. Но здесь работа была филигранная и требовала предельной точности. Наше орудие, выпустив три снаряда, конечно, не принесло заречному соседу никакого вреда, но намек он все-таки понял и штаны надел.

Вообще, отношение к обнаженному телу у нас и в немецкой армии было совершенно различным. Причем здесь явно сказывалась граница между европейским и восточным взглядом на этот вопрос. Немцы не только не стыдились (все наши наблюдения шли через линию фронта, потому мое мнение нуждается в корректировке) расстегнутости, обнаженного тела, но даже, видимо, находили в этом особый стиль. Они охотно разъезжали по фронту голые на мотоциклах, на немецких воинственных плакатах фронтовой немецкий офицер всегда изображался в расстегнутой на груди форме и с закатанными рукавами (вероятно, в немецкой армии все это воспринималось как «марциальный шик»). У нас было принято стыдиться своего тела (я не помню, чтоб кто-нибудь из нас, особенно из крестьянских ребят, раздевался для того, чтобы загорать). Если в жару на работе мы позволяли себе вольность, это могло быть до пояса голое тело, но при обязательных штанах и сапогах.

Зато, замечу, зимой мы всегда ходили в шапках и европейский шик мужчины — ходить на морозе без шапки — нам был совершенно не знаком. Когда я много лет спустя (это было в Норвегии) заметил своему уже немолодому другу, ходившему на морозе с обнаженной головой, не холодно ли ему без шапки, то получил ответ: «Но это же так молодит». Замечу, между прочим, что покрытая даже в жару голова мальчишки в России тоже имеет свой шик, но противоположный — она взрослит. Оценка может меняться, но принадлежность головного убора к семиотике возраста сохраняется.

### Как вшей выводить

В «Василии Теркине» у Твардовского есть такой эпизод. Старик, который участвовал в первой мировой войне, разговаривает с Теркиным и спрашивает:



А скажи, простая штука  
Есть у вас?  
— Какая?  
— Вошь.

На что Теркин, приосанившись, отвечает: «Частично есть». На это участник первой мировой войны отвечает Теркину, что тот настоящий солдат. Темы этой не обошел никто, кто относительно правдиво писал о войне, от Барбюса до Гашека <sup>11</sup>. Вошь — частично запрещенная тема. Она касается «той» стороны военного быта. До войны я знал о вшах только по литературным памятникам или же по энтомологическим исследованиям.

Мы отходили — был второй месяц войны. Но на Южном фронте было еще очень жарко. Однажды я почувствовал совершенно непонятный раздражающий зуд. Мы стояли в лесопосадке в степи и ждали ночи, чтобы выйти из укрытия от самолетов и снова начать отступление на восток. Я отошел поглубже в лесопосадку и, скинув рубашку, содрогнулся от отвращения.

Энтомология всегда была предметом моей любви, это чувство осталось даже после того, как я отказался от идеи самому сделаться исследователем насекомых. Особенно привлекали меня прямокрылые и сетчатокрылые, а о жесткокрылых я собирался писать исследование и мне до сих пор жалко, что я его не написал. Но к паразитам, и среди них особенно ко вшам, у меня было какое-то физиологическое отвращение. Увидев у себя на рубашке крупную белую вошь, я в прямом — неметафорическом — смысле слова содрогнулся и еле сдержал рвоту. Действовал я решительно, в соответствии с обстановкой. Я развел костер, поставил на него ведро с водой, разделся догола и все, кроме сапог и документов, запихал в ведро. К счастью, этот суп успел хорошенько свариться, прежде чем нам объявили марш. Я наскоро все выжал и мокрый до нитки отправился догонять взвод. Таково было первое впечатление.

Однако острота его скоро притупилась, и с постоянным появлением вшей и с постоянной необходимостью с ними бороться пришлось примириться. К счастью, в конце 41-го или в начале 42-го (не помню точно) было найдено верное средство.

Немцы тоже страдали от вшей и боролись с ними, осыпаясь разными химическими порошками. Но средства эти действовали плохо. Противник сильно страдал от насекомых, видимо, совершенно незнакомых ему в нормальном быту, и так до конца войны действенных средств не умел найти. В результате, когда пришло время наступления, мы никогда, даже когда нужно было спрятаться от обстрела или мороза, в немецких землянках не жили: залезть туда означало наверняка набраться насекомых.

Наша пехота, которая, конечно, не могла на передовой устроить даже самой элементарной вошебойки, тоже очень страдала от вшей. Но артиллерия и пехота второй линии практически к 42-му году от них избавились. Не знаю, кто был тот гений, который изобрел простое и верное средство, но я бы ему поставил памятник (пишу это без всякой иронии).

Средство было такое. Найти на фронте железную бочку из-под горючего не представляло никакого труда. Они валялись рядом с разбитой и обгорелой техникой и другим фронтowym мусором. Их была масса. Из них делали самое элементарное устройство: брали бочку, выжигали или вымывали из нее остатки содержимого (мазута, смазочного масла, горючего). После этого аккуратно выбивали одно дно, сохраняя выбитую железную основу. Потом вырезались два куска дерева точно по диаметру бочки, они забивались в нее крестообразно на такой высоте, чтобы положенная на них амуниция не касалась дна. После этого на образовавшийся крест вешали одежду, подлежащую дезинсекции. Дно немножко поливали водой и железную крышку, обмотав для прочности плащ-палаткой, заколачивали сверху. После этого бочка ставилась на камни и под ней разжигался костер. Через полчаса или чуть больше раскаленную бочку открывали. Из нее вырывался сжатый пар, а на крестовине висело горячее, иногда чуть тлеющее, если касалось стенок, белье. Никакая вошь такого эксперимента выдержать не могла. Горячее скрипящее белье было очень приятно одеть. Правда, отстирать сгоревшую грязь уже было невозможно, но это нас совершенно не тревожило. Бочки были наше спасение.

Вши органически входили не только в быт, но и во фронтową фольклор. Это была тема бесконечных шуток, изощренно-замысловатых ругательств, они становились героями многих происшествий. Вот одно из них.

В нашей батарее командиром взвода управления был инженер с Донбасса, милый и интеллигентный человек Иващенко (у огневииков был свой Иващенко — тоже лейтенант, страшно противный). Иващенко попал в армию прямо с «гражданки» во время отступления и сохранил многие черты штатского человека, но был хороший артиллерист, веселый, компанейский парень. Вот с ним и случилась история, которую, кстати о вшах, здесь следует вспомнить.

Это было в 43 году в Северном Донбассе. На фронте было относительное затишье, наблюдательный пункт был километрах в двух от передовой, и мы решили воспользоваться этим, чтобы избавиться от вшей. Для этого мы с той стороны наблюдательного пункта, которая была закрыта от передовой стеной сгоревшего дома, устроили «бочку». Первым повесил свою гимнастерку, брюки и белье командир батареи, а когда содержимое прокалилось, в бочку повесил свое добро командир взвода Иващенко. Человек непривычный, городской и культурный, он страшно не выносил вшей. Раздевшись догола, оставив только сапоги, он все повесил в бочку, а нам только приговаривал: «Жарь их, сволочей, жарь!» Мы и раскалили бочку. Но, видимо, искры подымались слишком высоко, и вдруг недалеко упал сначала один снаряд, другой — немцы явно делали пристрелку, а затем начался довольно густой обстрел. Мы залезли в ровик. Бедный Иващенко влез туда как был — в чем мать родила, в сапогах и с партбилетом, который он догадался вынуть из кармана, в руках. Он выглядел не очень торжественно, и мы, не стесняясь, иронизировали над положением своего командира. Когда обстрел кончил-

ся и можно было вылезти, Иващенко бросился к бочке: увы, все сгорело. На дне бочки лежал только расплавившийся гвардейский знак, который лейтенант забыл свинтить. Иващенко сидел в сапогах, голый, с партбилетом и гвардейским знаком в руках и страшно злой материл немцев, войну и нас, как он считал, неправильно повесивших белье.

Пришлось звонить на батарею, чтобы немедленно принесли кальсоны, штаны и другое имущество лейтенанту. Но когда по линии пошло, что с наблюдательного пункта для Иващенко требуют кальсоны, это вызвало новую волну солдатских шуток. К чести лейтенанта следует сказать, что когда, наконец, имущество было принесено и с ним от старшины бутылка водки, то настроение его исправилось и он выражал громко радость, что не сгорел орден Красной Звезды.

Случай этот имеет смысл записать, потому что смешных и веселых эпизодов в самых тяжелых условиях всегда было много. Скажу, что на фронте мы смеялись гораздо больше, чем потом нам приходилось в мирной жизни, например, во время разгрома университета в эпоху борьбы с космополитизмом.

\* \* \*

Ранней весной 44-го года фронт находился на Западной Украине и врзался в расположение противника узким длинным клином. На нашем участке он образовал своеобразный язык, длиной около двадцати километров, но шириной всего от двухсот метров до километра. Наблюдательный пункт был вынесен на самое его острие, а пушки находились у основания. Противник простреливал нас с трех сторон, и, практически, непростреливаемого места в нашем пространстве не было. К этому нужно прибавить, что ранняя весна растопила снег, а почва оттаяла только местами, так что ходить приходилось в воде то по щиколотку, то по колено, скользя по льду под водой или же погружаясь в клейкую массу чернозема. Каждой ногой мы вытаскивали из земли пуд жидкой черной клейкой массы. Бегать по такому пространству было абсолютно невозможно, ходить исключительно трудно. А нам, связистам, ходить приходилось непрерывно. Противник вел довольно плотный обстрел этого пространства, столбы воды, грязи и куски льда вставали со всех сторон, мокрые шинели висели на плечах как пудовые, а морды были настолько грязные, что без хохота смотреть друг на друга было невозможно.

Я шел по линии, где-то пересеченной осколком, продвигался через эту кашу чернозема, воды и льда и попал под густой, сконцентрированный обстрел. Не помню, какими словами я выражал свои чувства, но могу представить, что это была та лексика, которую лингвисты иногда именуют экспрессивной. Пришлось лечь в грязь на какую-то корягу. Осколки и комья мокрой грязи шлепались вокруг.

В это время по воде и грязи, подымая фонтаны, прямо на меня выбежал большой, весь залепленный грязью заяц. Ему не везло, как и мне: он влево — и мина падает влево, он в другую сторону — и туда прокля-

тая. Видимо, совершенно одурев, он, брызгая водой и грязью, побежал прямо на меня и встал, почти упершись носом в мой нос (очень может быть, что глаза у меня были скошены как у него). Мы в недоумении уставились друг на друга.

Помню, меня поразила мысль, что заяц, очевидно, думает то же самое, что и я: «Какая гора железа направлена сюда с единственной целью меня ухлопать». Эта же мысль мелькала и у меня, правда, с некоторым оттенком гордости — испытывал ли заяц гордость, сказать не могу.

Одна мина упала совсем рядом и совершенно завалила нас водой и грязью. Заяц, видимо решив, что это уж слишком, бросился по воде в сторону. Я подумал, что он, пожалуй, прав и это место лучше покинуть, потому что оно, видимо, противнику понравилось. Бежать было невозможно, я побрел. Обернувшись невзначай, я увидел, что заяц тоже бредет, но вприпрыжку, с трудом вытягивая ноги из грязи (думаю, зоологи никогда не видели зайца в таком виде). Я подмигнул ему, и мне показалось, что он улыбнулся. Больше мы не встретились.

\* \* \*

Вряд ли стоит подробно, неделю за неделей, месяц за месяцем описывать события войны. Мне они интересны, потому что касаются меня. Исторической ценности они не имеют, не потому, что исторические ценности порождаются участием в событиях «великих людей», а потому, что они порождаются литературным талантом того, кто описывает. Толстой писал, что случай, когда нищий музыкант в швейцарском городе Люцерне в течение получаса играл слушавшим его богатым англичанам и не получил ни от кого из них ни гроша, — случай, достойный включения в перечень событий мировой истории. Поэтому величина события — производная от того, что произошло, способности наблюдателя осмыслить и передать это событие и культурного кода, которым пользуется получающий информацию. Поскольку я не обладаю необходимой способностью показать в событии его причастность истории, дальнейшие рассказы о войне можно закончить.

Писать о войне трудно. Потому что, что такое война знают только те, кто никогда на ней не был. Так же, как описывать огромное пространство, у которого нет четких границ и нет внутреннего единства. Одна война зимой, другая — летом. Одна во время отступления, другая — во время обороны и наступления; одна днем, другая ночью. Одна в пехоте, другая в артиллерии, третья в авиации. Одна у солдата, другая у приехавшего на фронт журналиста.

Журналист может провести многие дни на войне, быть на передовой или в тылу противника, может проявлять большую смелость и жить совсем как, но все-таки, у него совсем другая война. Потому что в конечном счете он обязательно уходит. Он временно на фронте. Солдат на фронте постоянно. Я знаю по личному опыту войну в таких ее лицах: в 41-м и

42-м годах на Южном фронте, в 43-м на Южном и Юго-западном, затем на Западном, а в период наступления — на Прибалтийском, в Польше и Германии. Сначала, самые первые дни, на Днестре, затем пешим ходом — наша батарея полуторка сгорела в первые же недели войны, в дальнейшем мы периодически захватывали какие-то машины, но скоро их теряли. А кроме того, батарейный телефонист, а я был именно им, — всегда пешеход. Пока он разматывает или сматывает свою катушку, машины и трактора успевают уйти вперед в случае наступления, или, что еще менее приятно, назад в случае драпа. Навалив на себя катушки и аппарат (в нашей практике, как правило, две катушки около 8-ми кг в каждой), телефонист идет пешком, догоняет своих, наконец, находит в том беспорядке, который образуется при ночном перемещении армии <...>.

Наш 437-й артиллерийский полк с командиром подполковником К. Дольстом считался ударным, пользовался по всему фронту славой, но для нас это оборачивалось тем, что нами все время затыкали дыры. Это приводило к постоянным перебрасываниям с места на место и даже с фронта на фронт, то есть к дополнительным тяготам.

Фронтальная жизнь значительно облегчается, когда положение стабилизируется и быт принимает привычные формы. Конечно, и в этих условиях регулярно происходят бомбежки и обстрелы, и мы бегаем по линии, соединяя кабель, проваливаемся под лед и испытываем все прочие фронтальные удовольствия. Но это, все-таки, регулярная жизнь: известно, где можно обогреться, когда подъедет кухня, если на огневой, или пойдет с термосом посланный на кухню и принесет хоть замерзший, но обед.

Совершенно иная жизнь при передвижении. Отступление и наступление имеют совершенно различные тяготы. Отступление несравнимо хуже наступления, но потери при этом несравнимо меньше. Вернее, они имеют иной характер. При отступлении может «потеряться» целая дивизия. Мы сами неоднократно терялись, то всем полком, то батареей, а то и в одиночку. Ночной драп мучителен беспорядком, неожиданными натыканиями на неприятеля, неожиданными потерями, непониманием, что надо делать и полным незнанием ситуации.

Наступление, как правило, проходит в обстановке меньшей беспорядочности, хотя и тут ее достаточно. Столкновения с неприятелем здесь, как правило, происходят днем. Но потери при наступлении значительно больше. Вообще, наступать мы не умели и так и не научились. В последние месяцы войны, когда, казалось бы, должно было быть легче (и немец был уже не тот, хотя авиация его продолжала господствовать в воздухе, но это была уже совсем не та авиация — три, девять самолетов), потери мы продолжали нести очень большие и, главное, «дуром».

Дольст был хороший артиллерист и предпочитал стрелять с огневых позиций, а не прямой наводкой.

Летом 1943 года на фронте среди командования вошло в обиход то, что можно назвать модой, — вытягивать тяжелые пушки на прямую на-

водку. Отчасти это было необходимо в случае, если приходилось прорываться через очень укрепленные, бронированные, многоэтажные немецкие линии обороны. Но в этой тенденции была и другая сторона: среди командующих дивизиями и армиями к этому времени все более развивалась погоня за орденами. А это требовало эффектных прорывов и совершенно чуждой для частей, переживших на своей шкуре большое отступление 41—42-го годов, тенденции не щадить людей. Ущерб быстро погашался новыми тыловыми частями, молодыми солдатами. Низкую подготовку наспех пополненных полков с успехом компенсировали количеством и огромными жертвами. Страшные потери часто были очевидно лишними и подсказаны были погоней за эффектными фразами в рапортах.

Именно таков был дух нашего нового командира бригады Пономаренко. Во время наступления он с начальником артиллерии армии и каким-то писателем, который, видимо, переживал восторг от того, что испытывает опасности передовой, сидел в блиндаже. У него был немецкий графин для водки, где ко дну был приделан стеклянный петушок. Они выдумали игру: «топить петуха» (заливают бутылку водкой) — «спасать петуха» (выпивают эту водку). С утра пьяный, он звонил в те или иные наступающие части. В том красноречии, которое передать на бумаге затруднительно, но которое мне по телефону регулярно приходилось слышать (он даже привык узнавать меня по голосу), кричал спьяна: «Это ты, Лотман (называть фамилии было не положено), так-так-так! Скажи своим — речь шла о начальнике штаба дивизиона Пастушенко — чтобы они так-так-так высоту заняли так-так-так-так к следующему звонку (то есть к следующему „петушку“). Или, разбрызгивая слюну, пьяным голосом: «Пастушенко, Пастушенко, поднимай дивизион в наступление, Одера больше не будет!» (Это многократно повторяемое выражение означало, что нельзя пропускать такую возможность получить Героя Советского Союза или, по крайней мере, хороший орден).

Начальник штаба дивизиона, умный человек и хороший артиллерист, находившийся в районе, густо обстреливаемом минометами противника, отвечал: «Слушаюсь», и клал трубку с хорошим матом и словами: «Сам полезь». А потом докладывал о том, что приступил к атаке, встретил сильный огонь противника, залег, а к вечеру сообщал: «Отступили на исходный рубеж, потери средние».

Читатель (если он когда-нибудь будет), может не понять ситуации: командир дивизиона понимал, что потеряв своих прекрасно обученных солдат ради орденов пьяного дурака, он обессилит батарею или дивизион. Им руководили вовсе не соображения гуманности или чего-то еще, о чем тогда не думали, а практический разум, который заставлял человека беречь свое оружие, поддерживать подразделение в боевой готовности, кормить своих солдат не из жалости, а чтобы они могли работать. Все эти оттенки чувств передаются средствами русского мата, который прекрасно выражает их и превосходно понимается слушателями.

Но были и такие командиры, которые по неопытности или из самолюбия и жажды наград действительно бросали свои подразделения в ненужные и безнадежные атаки. И тогда к формуле «отошли на исходные» — теперь уже реальной, прибавляли: «двадцать, тридцать и т. д. палочек упали» — так зашифровывались потери, потери людьми, которые были очень велики.

Кому-то из любителей орденов понравилась фраза, которую использовал — не помню в какой газетке — лихой журналист. Происхождение ее таково. В уставных документах есть фраза: «Артиллерия преследует врага огнем и колесами». Как это часто бывает, риторика превратилась в правило поведения. Выражение понравилось. Конечно, артиллерия действительно преследует огнем и колесами, но это означает, что она имеет для каждого рода батарей свои формы не отрываться от пехоты. Например, для наших пушек это могла быть и прямая наводка, и стрельба на 15 км. Но для эффектного донесения, для того, чтобы изумить какого-либо заехавшего журналиста, а главное, чтобы получить награду, выгодно было представить это следующим образом: охваченные энтузиазмом артиллеристы рвутся в бой, колесами не отрываясь от передовых пехотинских частей. <...> Выгоняли пушки на расстояния, слишком для них близкие, практически лишая их эффективности (например, за время, которое требуется тяжелой артиллерии, чтобы сделать выстрел, танк может сделать их десяток). Поэтому непосредственная дуэль тяжелой батареи с выдвинутыми на нее танками обычно имеет один и тот же результат, который мы неоднократно испытывали на личном опыте: батарея успевает уничтожить один-два танка, но ценою утраты всех орудий и личного состава. Одним из результатов было то, что артиллерия, неся чудовищные потери, теряла квалифицированных, подготовленных солдат, второпях заполнялась молодыми, в результате терялся навык быстрой и точной работы и самого главного в артиллерии — слаженности всей батареи в некое единое живое существо. Качество артиллерии понижалось, потери росли, зато с каждым прорывом и продвижением вперед росло число генералов, получавших медали героев и ордена.

Из-за больших потерь происходило следующее: армия продвигалась, казалось бы получала большой и по сути дела бесценный опыт и, следовательно, должна была повышать свои боевые качества, но в силу огромных потерь и пополнения совершенно неопытными людьми, а также превратившейся к концу войны в настоящую болезнь погони за орденами, боевые качества частей и дисциплина в них понижались.

С наступлением стали развиваться совершенно неслыханные прежде грабежи, часто поощряемые штабными офицерами, которым было на чем перевозить награбленное. У нас тогда с отвратительным для нас шиком распространилось и даже сделалось модным употреблявшееся в немецкой армии выражение для обозначения грабежа «организовать»; например, «организовать себе радиоприемник», «организовать новые сапоги». С переходом на территорию Германии эти выражения вошли в моду и

означали войти в дом и забрать себе те или иные вещи. С полной ответственностью могу сказать, что в нашем полку этого не было.

Между тем это была тоже выдумка какого-то из тыловых политиков — грабежи были негласным образом узаконены. Не успели мы перейти границу Германии, как нам сообщили, что мы имеем право отправлять посылки домой. Были введены нормы (количественные) для рядовых и сержантов (кажется, 6 килограмм, но не помню, на какой срок), а высокие чины быстро перестали стесняться всякими нормами. Могу сознаться, что — не помню, на какой станции — мы захватили немецкий эшелон с продуктами и я послал домой в послеблокадный Ленинград положенные мне 6 килограмм сахарного песка. Это был мой единственный «трофей» (слово это стало общим термином для названия присвоенного имущества). Мои друзья посылали домой захваченные на складах сахар или какие-либо другие продукты, то есть то, что действительно можно было назвать военным трофеем.

В повальных грабежах мы не только не участвовали, но и открыто выражали к ним отвращение. Зато у нас была другая метода: после стрельбы на батарее остаются пустые медные гильзы (для наших снарядов это были большие, в половину человеческого роста металлические стаканы). Их надо было отправлять в тыл. Наши ребята забивали их трофейными продуктами или же барахлом из магазинов, и мне неоднократно приходилось слышать: «Пускай наши бабы порадуются, а то голыми ходят». Но при всех смягчающих обстоятельствах возможность грабежа, как бы его ни называли, действовала на армию разлагающе. Потом, когда фронтовая армия превратилась в оккупационную, грабежи не уменьшились, а скорее наоборот. Фронтовые солдаты демобилизовались и части пополнялись совсем молодыми деревенскими парнями, которые совершенно шалели от возможностей, которые открывало перед ними, привыкшими к голоду и нищете, бесконтрольное положение оккупанта.

Однако воистину рыба тухнет с головы. То, что мог наgrabить (а теперь это уже было не присвоение сахарных мешков из немецких армейских запасов, а имущество гражданских людей), присвоить себе какой-нибудь солдат, совершенно несопоставимо было с возможностями генералов, которые пользовались ими достаточно широко. Не в оправдание могу сказать, что американская армия, с которой мы контактировали потом очень много, грабила не меньше, но с большим пониманием и разбором. Для нас было диковинкой все, они умели выбирать действительно ценное.

Наш полк (преобразованный сначала в гвардейский, а затем многократно награждавшийся различными боевыми орденами и превращенный в бригаду, сохранив почти до самого конца войны свой дух и основной костяк командиров) закончил войну за два дня до того, как она кончилась официально, на Одере, встретившись с американцами. Мы вышли с двух сторон на берег. Посередине реки на длинном острове скопились



эсесовские части, которые предпочли сдаться американцам и до самой последней минуты отбивали атаки с нашей стороны.

Наступил вечер, и мы вдруг неожиданно поняли, что война кончилась. Это было странно — более точного слова найти не могу. Наверно, так себя чувствует младенец, когда он родился: привычной ситуации нет, а что делать — он не знает.

Выпить с американцами нам тогда не удалось — это случилось на несколько дней позже. Мы где-то достали очень слабого, кислого домашнего яблочного вина и на безлюдном и уже совершенно безопасном берегу в темноте его пили. И тут случилось нечто странное.

Общее настроение все эти годы, как я говорил, было бодрим. Бывала усталость, проклятья, иногда энергию и силу приходилось поддерживать длинной и изощренной матерщиной (очень помогает). Вообще — никакой идиллии. Но это было нечто совсем иное по сравнению с тем, что случилось с нами сразу же после окончания войны. Стало почему-то очень грустно.

В ряде фильмов, изображавших конец войны, на экране всегда появлялись кадры торжественной встречи фронтовиков с вынесшими все тяготы их девушками и семьями. Но между окончанием войны и даже первыми незначительными демобилизациями прошли месяцы. Это были самые тяжелые месяцы.

Мы стояли в чем-то вроде негустого лесочка. Нас не допекали занятиями (обычная мука солдата не в боевых условиях), мы были свободны. Мы даже могли, когда хотели, пойти в ближайшую немецкую деревню или в очень милый близлежащий городок. Но вдруг, и казалось без видимой причины, нас охватила гнетущая смертная тоска — не скука, а именно тоска. Мы пили по-мертвому и не пьянели. Приходилось вспоминать и давать себе отчет в том, что в эти годы старательно забывалось.

В соседнем полку был скучноватый пожилой человек из запасников, выполнявший отнюдь не уважаемую нами роль какого-то мелкого политработника. Он был немножко пьян. Подсел ко мне и рыдая (до этого между нами не было никакой близости) и утирая локтем соплю заговорил со мной на «ты». Начал рассказывать, что у них сожгли деревню, что дети у тетки, а где жена, он до сих пор не знает. А мне и самому было что вспомнить, хотя я этого ему не рассказывал (это было запрятанно слишком глубоко).

Дело было в станице Орхонка на Кубани. В период, когда в сорок втором году Южный фронт подкатился непосредственно к Орджоникидзе — тогда еще не Владикавказу — наш полк непосредственно прикрывал выход к городу. Если бы здесь не удалось задержать танковые колонны, к обеду Орджоникидзе пал бы. Накануне нас срочно сняли из-под Моздока. Мы развернули связь и батареи только успели немного окопаться, как с первым утренним светом с немецкой стороны началась ураганная стрельба.

Для меня лично события развертывались естественным образом: связь была перебита. Я побежал по линии (проклятая судьба связиста — когда все поглубже затираются в ровики, он бегаёт по линии и связывает перебитые провода). Наш провод был переправлен через Орхонку — приток Терека, в том месте, где обычно бабы брали воду. Подбежав к Орхонке я увидел то, что с тех пор сопровождает меня всю жизнь: женщина рано утром, конечно, не зная, что за ночь фронт, который накануне был в 30-ти километрах, если не больше, пододвинулся и вышел прямо на улицы, пошла за водой к реке, взяв с собой мальчика лет трех-четырёх. Разорвавшийся снаряд пробил ей висок, она лежала, я и сейчас это вижу, раскинув ноги в задранной юбке с небольшим расплывающимся красным пятном у виска. А рядом мальчик, ничего не понявший, тянул ее за руку. До сих пор для меня не решен вопрос, правильно ли я поступил: я думаю об этом постоянно и часто вижу эту сцену. У меня была перебита линия, и это означало, что батарея парализована. По интенсивности немецкого обстрела было ясно, что через несколько минут начнется массовая танковая атака, а батарея будет молчать. Мне надо было соединить провода, и я побежал по линии дальше. В ту минуту у меня не было даже никакого сомнения в том, что я должен делать:

Потом линию еще несколько раз перебивало осколками и я, подключая проверочный телефон, бежал то в ту, то в другую сторону, для того, чтобы устранять новые повреждения. Когда артобстрел кончился и немецкие танки, не прорвавшись, откатились обратно, я побрел по линии назад к себе, совсем забыв про этот эпизод. Вдруг около нашего провода, в том самом месте, где я его завязал, я увидел лужу крови (потом мне женщины говорили, что они утащили ребенка в дом, а мать была, конечно, убита на месте). Не могу не сознаться, что тогда это не произвело на меня особенного впечатления. Как сказал М. М. Сперанский Г. С. Батенькову: «На погосте живучи, всех не оплачешь». Но вот в первую же пьяную ночь после окончания войны я все это увидел вновь. Это и многое другое. Не случайно мы пили мертвую и было немало самоубийств. Их официально списывали по формуле «в пьяном виде», как позже списали самоубийство А. Фадеева. Но причина, конечно, была в другом. Пришло время расплачиваться за долги. Так же, как оно позже пришло и к Фадееву. (Замечу в скобках, что не могу не уважать Фадеева за то, что он оказался честным должником. А я нет).

Пребывание в армии обрядло до невыносимости, а демобилизация все еще была в каком-то далеком будущем. Желавшие поддержать дисциплину командиры уверяли, что нас совсем не демобилизуют, а переправят в Китай. Мы пили мертвую чашу.

Но выход неожиданно подвернулся. В нашем полку был лейтенант Толя Томашевич. Он был сын известной в московских интеллигентских кругах дамы, которая была вторым браком замужем за одним из наиболее высокопоставленных генералов, профессором Артиллерийской академии, дворянином, перешедшим в Красную армию еще в Гражданскую

войну. Сейчас он был в полуопальном положении уважаемого, но устраненного от непосредственного командования офицера. Его пасынок Толя по совершенно пустяковой истории (будучи студентом перед войной, он издавал рукописную газетку под названием «Уря!») попал в лагерь. Когда началась война, отчим-генерал, учитель ряда молодых маршалов, сумел вытащить своего пасынка из лагеря и отправить его на фронт.

На фронте умный, смелый и чрезвычайно художественно одаренный Толя быстро дослужился до лейтенанта, нахватал орденов, а когда кончилась война, решил организовать фронтовой театр. Пользуясь поддержкой некоторых генералов, он получил разрешение и собрал вокруг себя человек пятьдесят очень талантливых ребят.

Армия — как Ноев ковчег. В ней всякой твари по паре. Нашелся превосходный скрипач, несколько профессиональных аккордеонистов, замечательный жонглер. Его коронным номером было ходить по канату, держа на носу тяжелый стол; канат был натянут так, чтобы проходил над первым рядом, где сидел генералитет и штаб, и шик был в том, что он все время как бы ронял тяжелый стол с двумя тумбами и потом возвращал его в исходное положение. Как-то раз, когда он блестяще проделал свой номер и, наконец, опустив стол, раскланивался, комбриг вскочил в бешенстве и закричал: «Пять суток ареста!»

В этом доморощенном театре я исполнял роль художника — писал декорации. Когда мы ставили какие-то сцены из античного театра и в глубине были установлены изготовленные мною декорации, изображающие античных богинь, то начальник политотдела, думая, что это мы выгребли из запасов немецкого театра в подвале, сказал: «А эту немецкую <...> — убрать немедленно». А когда я доложил, что это не немецкое, а я вчера рисовал, он, приоткрыв рот, сказал: «Это ты рисовал — ну, даешь!»

Так мы создавали очаг искусства в несколько необычной ситуации. Были и накладки. Толя картинно изображал заикание и это был его коронный номер. Однажды он не учел, что аудитория в госпитале, куда нас привезли, — контуженые, из которых многие заикались. После блестяще проведенного номера его чуть не побили и ему пришлось прятаться.

Несмотря на все эти «веселости», переживания были очень тяжелые — мы все рвались домой и вместе с тем понимали, что мы отвыкли от той жизни, которая нас ждет, не имеем никакой профессии и едем в неизвестность.

Опасения наши, к сожалению, во многих случаях оправдались. Среди нас был ростовский парень — прирожденный артист, с великолепной трагической мимикой и каким-то от Бога данным артистическим жестом. Еще в армии он пристрастился пить эфир и вскоре после демобилизации, как нам писали, умер.

Наконец, пришла и демобилизация.

По пути я встретился с сыном дворничихи нашего дома. Он попал в плен, но по счастью, когда фронт развалился, из пленных был призван в

армию (это бывало очень редко, как правило, их ссылали сразу в лагерь) и демобилизовался как солдат. Мы приехали в Ленинград глубокой ночью, вагон остановили где-то на запасном пути, нас никто не встречал. Домой я не сообщал точного дня, потому что даты возвращения указать было невозможно, а волновать даром не хотел. Мы остановили первую же машину — это оказалась скорая помощь. Деньги у нас были, и шофер за небольшую сумму согласился развезти нас, после того, как отвезет больного. Так в середине ночи я приехал домой. Дома все спали — меня не ждали. На другой день я поехал в университет.

Я восстановился в университете и с какой-то жадностью алкоголика принялся за работу. Из университета я бежал в Публичку и сидел там до самого закрытия. Это было совершенно осязаемое чувство счастья. Надо было определять семинар. Общим кумиром студентов был Г. А. Гуковский. Я продемонстрировал самостоятельность и не пошел к Гуковскому. А записался к тогда еще числившемуся среди молодых профессоров и не пользовавшемуся такой популярностью Н. И. Мордовченко. Но у Мордовченко, который занимался Белинским, я взял тему по Карамзину — то есть по теме Гуковского, не думая, что это кого-либо заденет. Но Гуковский, видимо, обиделся.

Ничего не переживал я в жизни увлекательнее, чем эта тогдашняя работа над статьей «Карамзин в „Вестнике Европы“». Мне очень жаль, что работа так и не была полностью напечатана и значительная часть ее потом потерялась. Карамзин декларировал, что «Вестник Европы» будет журналом полностью переводным, публикующим информацию о новейших событиях в Европе. Источники он указывал очень глухо или не указывал их вообще. Я занимался поисками источников. Было совершенно несравнимым ни с чем наслаждением сидеть в пустой комнате Публичной библиотеки, где стояли французские журналы, и рыться в них, пока не начнут выгонять. Скоро обнаружилось, что Карамзин очень неточно указывал свои источники и фактически публиковал не переводы, а очень тенденциозные пересказы, делавшиеся с отчетливой ориентацией на события русской жизни. Например, мне удалось доказать, что Карамзин откликнулся на гибель Радищева, замаскировав этот отклик под перевод с французского.

Эта оставшаяся неопубликованной статья — до сих пор у меня самая любимая.

Целые дни я проводил между полок фонда Публичной библиотеки. А между тем события развивались быстро и очень грозно. Началась кампания по борьбе с космополитизмом. Она подкралась для меня как-то незаметно. Сначала были нападки на Эйхенбаума. Но серьезность их как-то не доходила до моего сознания. Тем более, что накануне был университетский юбилей, на котором Эйхенбаум получил орден. После первых статей в газетах, воспринимавшихся мной как нелепица, к которой не стоит серьезно относиться, я повторял себе слова из «Макбета»: «Земля, как и вода, содержит газы, и это были пузыри земли». И мне

казалось, что лично ко мне это никакого отношения не имеет и все «пузыри» исчезнут так же, как появились.

Однажды, зайдя к Мордовченко (каждое посещение для меня было событием, и прежде чем звонить в дверь, я долго стояла на лестнице и волновался), я застал его испуганно-встревоженным. Понижая голос, хотя разговор шел в его квартире, он сказал мне, что в Москве арестован еврейский антифашистский комитет. Я совершенно не понял, почему он так взволнован, мало ли кого тогда арестовывали. В дальнейшем события разворачивались очень быстро по заранее подготовленной программе.

А я все бегал в библиотеку и в архив. Когда события непосредственно вошли в университетские стены и начались разгромные заседания и проработки Эйхенбаума, Гуковского, Жирмунского и других профессоров, я долго не мог понять, в чем дело (во время проведения кампании из Пушкинского Дома в университет был прислан для «подкрепления» Бабкин, корректор, ставший профессором).

Подробности разгрома университета и Пушкинского Дома достаточно хорошо изложены в материалах, собранных К. Азадовским и изданных в соавторстве с Б. Ф. Егоровым <О низкопоклонстве и космополитизме: 1948—1949 (Звезда. 1989. № 6. С. 157—176) — примеч. ред.>. Поэтому буду касаться только того, что задевало лично меня.

Пришло время распределения. Проходило оно так: комиссия собиралась в Главном здании ночью (начинали работать, обычно, в 12-м часу). До этого мы стояли в коридоре и ожидали. Потом отворялась дверь (в ритуал входило, чтобы зала заседаний была густо накурена, поэтому, когда отворялась дверь, оттуда валил дым, как из ада). Там сидел Бердников, Федя Абрамов (до этого он был партийный деятель и громила первый номер, потом — известный писатель<sup>12</sup>) и весь состав партбюро. Меня вызвали, я зашел, на меня посмотрели, хотя они меня знали и я их знал как облупленных, и сказали: «Выйдите, обождите, еще рано» (зачем они меня вызвали, я так и не понял). Был проделан обряд, напоминающий когда-то выдуманный Николаем I, когда приговоренных поляков прогоняли сквозь строй в определенном порядке, так что глава восстания проходил последним и до этого должен был видеть, как забивали до смерти всех его соратников. Наша процедура была менее торжественной, но в ней были свои «пригорки и ручейки». Ленинградских девочек из комнатных семей без каких-либо возражений направляли в сибирские деревни или на Дальний Восток. На все это я должен был, ожидая свою очередь, смотреть. Наконец, вызвали меня, посмотрели и почему-то заговорили со мной в третьем лице: «Он пусть придет в другой раз». Кончилось дело тем, что через несколько дней меня вызвали к Бердникову и он сообщил, что мне дают возможность открытого распределения. Когда я спросил Бердникова, где моя характеристика, выданная в бригаде при демобилизации<sup>13</sup>, он, посмотрев мне своими ясными глазами в глаза, сказал отчетливо: «Она потерялась». Это была та цена, которую с меня взяли за открытое распределение.

Начался длительный период поисков работы. Протекал он по вполне стереотипному сценарию. Утром я отправлялся в одно из тех мест, где, как накануне я выяснил, есть вакантное место (как правило, это была школа). Директор принимал меня очень ласково, говорил, что место есть и просил на следующий день принести заявление и заполнить анкету. Как ни странно, еще в 50-м году я сохранял то качество, которое в зависимости от ориентации можно назвать и наивностью, и глупостью. Смысл заполнения анкеты для меня, весь жизненный опыт которого был связан с войной, был совершенно неясен. Когда мой приятель, веселый циник Димка Молдавский (до войны мы с ним были на одном курсе, но он страдал пороком сердца и на фронт не попал; к этому времени он был уже аспирантом при Наумове и занимался Маяковским) при первой же встрече спросил меня «Ты кем вернулся?» — я не понял вопроса. «Ну с каким пятым параграфом, балда?» — мать Димки была русской и по паспорту он был записан русским. После объяснения я решительно возмутился и послал его довольно далеко. Сама постановка вопроса мне казалась дикой.

Мое образование в этом вопросе завершил А. В. Западов — человек умный, насмешливый и цинический. Когда мы с ним однажды столкнулись на филфаке, я ему пожаловался на то, что места как бы есть, но все время повторяется одна и та же странная процедура: сначала подробная и многообещающая беседа, затем просьба заполнить анкету, предложение зайти через пару дней, а после этого какой-то странный взгляд в сторону и одна и та же формула: «Знаете, к сожалению, это место у нас вчера отняли». Западов посмотрел на меня, как на идиота. Я давно не видел такого изумленного лица. «Не знаете в чем дело?» — спросил он меня. — «Не знаю». — «Знаете, сходите в зоомузей, им нужен человек с филологическим образованием, поговорите». Я отправился туда. Зайдя в кабинет к заместителю директора, толстому пожилому еврею, я сказал, что меня прислал Западов. Человек посмотрел на меня с нескрываемым возмущением: «Зачем он вас прислал? Я же ему объяснял, что у нас уже работают два еврея. Больше я взять не могу». Я повернулся и ушел. Через пару дней я встретился на улице с Западovým. «Поняли?» — «Понял», — сказал я. — «Ну что ж, — сказал он, — дурень умом богатеет».

Однако запас послевоенного оптимизма (может быть глупости?) был во мне настолько велик, что настроение у меня в этот момент было боевое и веселое. Я продолжал писать диссертацию (я написал большую статью о Пнине, которая нигде не была опубликована, хотя, как мне казалось, она имела смысл).

Кроме того, у меня завязались несколько неопределенные отношения с Зарой Григорьевной. Познакомились мы еще в бытность мою на четвертом курсе. Я в эту пору регулярно прирабатывал тем, что писал большие портреты вождей по клеточкам. То, что получалось, только отдаленно напоминало образцы, с которых я срисовывал (особенно вначале). Но это

и не требовалось. Заказчики — как правило, это были майоры или подполковники, руководившие военными клубами, — следили только за тем, чтобы все ордена были тщательно выписаны и, убедившись, что по этой части все в порядке, решали, что можно вешать.

Между прочим, искусство писать портреты по клеточкам я освоил еще работая в нашем армейском клубе. Для того, чтобы представить, что такое сходство с военной точки зрения, расскажу следующий эпизод. После конца войны наша бригада стояла в Потсдаме. Желая уклониться от надоевшей до невозможности строевой подготовки и совершенно бессмысленных после окончания войны тренировок в развертывании огневых позиций, я, как уже говорилась, устроился художником в клуб. Моим напарником был мой близкий друг Хачик Галюмерян — действительно талантливый художник и очень славный парень. С ним мы и освоили искусство рисования портретов по клеточкам.

Однажды нам сообщили, что в клубе будет собрание, на котором выступит кандидат в Верховный Совет от группы оккупационных войск, и что это — Абакумов. Имя это, пугавшее тогда даже самых смелых людей, мне ничего не сказало. В повести Тынянова есть фраза, объясняющая, почему приговоренного к сечению поручика не ведут на эшафот, ставя вместо него пустые козлы: «Преступник секретный, тела не имеет». Абакумов был отчасти секретным начальником. На обязательных по ритуалу плакатах с портретом и биографией кандидатов была какая-то совершенно непонятная мутная клякса. С нее следовало скопировать портрет в три метра высотой. Даже ордена нельзя было разобрать, но они были перечислены в печатной биографии. Мы разбили эту кляксу на квадратики и нарисовали что-то абсолютно невозможное.

По тогдашней простоте нравов в клуб, в котором Абакумов должен был выступить перед избирателями, нас беспрепятственно пропустили на наши обычные места (за мной числилось еще и освещение зала). Когда Абакумов вышел на трибуну, мы с Хачиком переглянулись и чуть не упали. Ничего даже отдаленно похожего на нашу кляксу перед нами не было. Однако при нашей тогдашней бесшабашности, это нас не испугало, а только рассмешило. Хачик, со своим легким армянским акцентом, который он в комические моменты усиливал, сказал мне: «Ничего, я сейчас подойду к нему и скажу — товарищ Абакумов, дай, я тебе сейчас морду на квадратики разобью, — мы живо срисуем».

Однажды ко мне после лекции подошли Зара Григорьевна с Викой Каменской, и Зара Григорьевна предложила мне для приближающейся научной конференции, посвященной Маяковскому, оформить зал, нарисовав, в частности, его портрет. Я сэкономил все время для научных занятий, которым предавался со страстью алкоголика, тянущегося к бутылке. Участвовать в подобных мероприятиях отнюдь не входило в мои планы. Сильно заикаясь (работая артиллеристом на телефоне я выработал правильное дыхание и почти не заикался, но оказавшись после демобилизации «на гражданке», я вдруг обнаружил, что в разговоре с девушками

или незнакомыми людьми заикаюсь так сильно, как никогда доселе; на заседании кружка я однажды должен был прервать доклад и уйти со сцены), я объяснил Заре Григорьевне, что рисую только за деньги. Ее комсомольский энтузиазм был ошарашен таким цинизмом, и она отошла от меня со слезами на глазах, громко произнеся: «Сволочь усатая!» Это было наше первое объяснение.

Следующий наш контакт был еще менее удачным. На студенческой научной конференции, посвященной Белинскому, Зара Григорьевна, с присущей ей тогда кавалерийской дерзостью, решила сделать доклад на тему «Белинский и романтизм». Доклад вышел неудачный, практически провалился. Марк Качурин со свойственной ему пронизательностью мягко указал на то, что саму концепцию романтизма докладчица извлекла не из материала, а из распространенных штампов. Столь же принципиально, со всегдашней для него тактичностью, высказался Н. И. Мордовченко. Меня же черт понес выступить в качестве защитника, и я, сильно заикаясь, произнес несколько либеральных фраз о том, что с одной стороны, конечно, так, а с другой стороны, нельзя не оценить... Докладчица мужественно перенесла всю критику. Но моей защиты перенести не могла и убежала в женскую уборную, куда за ней торжественно воспроществовали все девушки. Конечно, тактичность требовала, чтобы я просто удалился. Но я решил, что моя должность мужчины требует утешить, то есть самое худшее, что я мог придумать. Я дождался, пока Зара Григорьевна и другие дамы покинули убежище, и навязался провожать их до дому. (Эпизод этот мы позже вспоминали как критерий полного идиотизма, он стал одной из наших семейных легенд).

В дальнейшем отношения наши исправились, и накануне ее госэкзамена я был приглашен как консультант, который должен был за ночь «накачать» Зару, Вику и Людю Лакаеву сведениями по XVIII—XIX векам (они были поклонниками Д. Е. Максимова, занимались Блоком и кроме Блока ничего знать не считали достойным, зато Блока знали в совершенстве).

До своей поездки в Тарту я исходил ногами не только огромные пространства Союза, но и пересек Польшу, Германию и Прибалтику. Однако ощущение границы для солдата совершенно иное, чем для штатского человека. Как сказал в одном месте Лев Толстой, солдат, даже если он пересечет весь мир, все время находится в одном полковом пространстве: все тот же фельдфебель, все та же батальонная собачка, все те же обязанности и интересы. Даже когда в различных перипетиях, в многочисленных отступлениях и окружениях приходилось иногда оставаться одним и сотни километров следовать в одиночестве в поисках своего полка, образ полка постоянно присутствовал и был как бы тем стеклом, сквозь которое просматривался весь остальной мир: направление, задачи, характер действий — все было предрешено. И если приходилось проявлять большую концентрацию индивидуальной воли, то направлена она была на то, чтобы опять влиться в это пространство.



Теперь создалась принципиально иная обстановка. Необходимо было самому решать свою судьбу. Мы ушли в армию мальчишками, вернулись взрослыми мужчинами. Мы научились ответственности. В определенных стереотипных обстоятельствах мы безошибочно знали, что нам следует делать, чтобы быть честными людьми. Но теперь мы оказались в совершенно других обстоятельствах, для которых у нас не было выработано никаких стереотипов. Мы привыкли быть взрослыми и принимать самые ответственные решения, а вместе с тем, мы обладали опытом детей и к нестандартным ситуациям были совершенно не готовы.

А обстоятельства бросили нас в политическую ситуацию второй половины сороковых годов, категорически требовавшей выбора поведения и индивидуальной ответственности. Одна из особенностей была в том, что когда ледоход времени раскалывался и разносил льдины, то очень часто на разных льдинах оказывались люди, все еще не забывшие совсем недавних фронтовых связей.

Нечто аналогичное отразилось на моих отношениях с Георгием Петровичем Бердниковым. Однокурник моей сестры Лиды, Макогоненко, Кукулевича, Бердников в студенческие годы находился почти в нищете. Он, наверняка, не смог бы удержаться на студенческой скамье, если бы не Г. А. Гуковский. Гуковский заметил способного и зажатого нищетой и политическими трудностями студента и по законам, обязательным для старой профессуры, приложил все силы, чтобы помочь ему. Он оказывал Бердникову материальную помощь и помог ему превратить курсовую работу в статью и опубликовать ее в студенческом томе Ученых записок факультета.

На новый 40-й год Лидина группа традиционно собралась в нашей огромной квартире и я, как это часто бывало, терся среди студентов. Я помню, как когда часы пробили двенадцать, Бердников поднялся с бокалом в руках<sup>14</sup> и произнес: «Ребята! Мы же люди сороковых годов! Выпьем за сороковые годы!» И все дружно выпили. Действительно, начались сороковые годы.

После войны, в университете, я снова встретился с Бердниковым. Я восстановился на втором курсе, он — в аспирантуре. Мы оба ходили в гимнастерках, только на его погонах были капитанские звездочки. На войне он служил в штабе пехотного полка и думаю, что воевал хорошо. Это, а также его частые бывания у нас дома, его женитьба на Тане Вановской, прелестной, милой девушке, подруге и однокурнице Лиды (к которой я, помню, был равнодушен) придавали некоторый оттенок нашим отношениям даже тогда, когда он начал свой головокружительный карьерный путь <...>. Могу, стараясь сохранить объективность, сказать, что Бердников был не глуп, жесток только в той мере, в какой это было необходимо ему для карьеры (в этой ситуации он был беспощаден), уничтожал людей по холодному расчету, но без удовольствия — а это, знаете, очень много. При первой возможности старался хоть чуть-чуть отмыть свои руки. Так, например, сделавшись потом директором теат-

рального института (не имея ровно никакого отношения ни к театру, ни к научному направлению института, но обладая статусом, при котором он мог быть директором не важно уже чего), он постарался вернуть на работу кое-кого из выгнанных в эпоху борьбы с космополитизмом, например, Я. С. Билинкиса, и даже прослыл в ленинградских театральнo-гуманитарных кругах прогрессистом. На самом деле он был умный, абсолютно беспринципный человек, который ясно понимал, что весь идеологический шабаш продлится недолго и те, кто сейчас так быстро по чужим костям взмывают вверх, так же быстро свалятся вниз. Интуиция его не обманула. Для себя он хотел другой судьбы и добился ее, и, сделавши несколько очень крутых поворотов, благополучно дожил свой век.

Передо мной были две возможности: продолжать искать работу в Ленинграде, стучаться в закрытые для меня двери или плюнуть, и, сбросив со стола карты, начать какую-то совершенно другую игру. Я и выбрал второе. На одном курсе со мной училась милая ленинградская девушка Оля Зайчикова. Отношения наши заключались в том, что мы иногда болтали, встретившись в библиотеке или в коридорах филфака. Ее жених погиб на войне, отношения наши были милые, но довольно далекие. Однажды встретившись с Олей, мы заговорили о наших делах, и она, узнав, что я долго и безуспешно ищу работу, что мне это в высшей мере обрыдло, что я хочу плюнуть и уехать куда-нибудь из Ленинграда (я тогда видел перед собой деревенскую школу и заранее собирал побольше книг, которые можно было увезти), предложила мне позвонить в Тарту, в тот же учительский институт, куда была назначена она и где, как она знала, было незанятое место по русской литературе. Я позвонил директору института Тарнику. Он, выслушав все мои анкетные данные, сказал, что я могу приехать.

Одевшись в слегка перешитый отцовский черный костюм, единственной моей «праздничной», я поехал в Тарту, где остался на всю остальную жизнь.

Незнание языка и обстановки, а также бессовестная глупость, которая сопровождает меня на всем протяжении жизни, помешали мне увидеть трагичность той обстановки, в которую мы попали. Я искренне воспринял ситуацию как идиллию: работа со студентами доставляла огромное удовольствие, хорошая библиотека позволяла энергично продвигать вперед главы диссертации, в основном уже написанной, дружба с кругом молодых литературоведов, в эту пору обитавших в Тарту, — все это создавало у меня ощущение непрерывного счастья. Четыре-шесть часов лекций в день не утомляли, а неожиданно сделанное открытие, что по ходу чтения лекции я способен прийти к принципиально новым идеям, и что к концу занятий у меня складывались интересные и неизвестные мне вначале концепции, буквально окрыляло.

Диссертация была фактически написана еще в студенческие годы и сразу после окончания университета я подал ее на защиту (это, кажется, было воспринято как нахальство, но честное слово, это была просто на-

ивность). Оппонентами были П. Н. Берков и А. В. Предтеченский. К моменту защиты кандидатской у меня уже практически была готова докторская.

На это время приходится важные события моей жизни. Я перешел на работу в университет (количество студентов росло и появилось добавочное вакантное место; ректор Ф. Клемент предложил мне его). И я женился. Зара Григорьевна переехала в Тарту (мне пришлось при этом преодолеть ее отчаянное сопротивление: она не хотела бросать свою школу и собиралась, как я ей ехидно говорил, «строить социализм в одном отдельно взятом классе»).

Оформление наших отношений было совершенно в духе комсомольского максимализма Зары Григорьевны. Мы отправились в ЗАГС «оформлять наши отношения». Ни я, ни Зара Григорьевна не рассчитывали, что там придется снять пальто. Но на мне все-таки был «лекционный» костюм (на семейном языке называвшийся «дым и мрак» — левый рукав его был закапан стеарином, потому что по вечерам выключали свет и работать приходилось при свечке). Праздничных платьев у Зары Григорьевны не было вообще (мещанство!). А было нечто, «исполняющее обязанности», перешитое из платья тети Мани — женщины вдвое выше и полнее Зары Григорьевны.

Мы пришли в ЗАГС. «Пришли» — это не то слово: я буквально втащил отчаянно сопротивлявшуюся Зару Григорьевну, которая говорила, что, во-первых, она не собирается переезжать в Тарту и бросать своих школьников Волховстроя, во-вторых, что семейная жизнь вообще мещанство (подруга Зары Григорьевны Люда резюмировала эти речи язвительной формулой «Личное — взад, общественное — вперед!»). В ЗАГСе нас ожидал исключительно милый эстонец, занимавший эту должность при всех сменявшихся режимах и, как большинство интеллигентов того возраста и той поры, очень хорошо говоривший по-русски. Прежде всего он поразил нас решительным ударом, предложив снять пальто. На Зару Григорьевну неожиданно напал приступ смеха (отнюдь не истерического, ей действительно была очень смешна эта «мещанская» процедура). Заведующий ЗАГСа печально посмотрел на нас и с глубоким пониманием произнес: «Да, в первый раз это действительно смешно!»

После этого мы устроили брачный пир, пригласив Шаныгина, работавшего в университете на кафедре доцентом, в комнате которого я прожил несколько месяцев, пока не получил небольшое отдельное помещение<sup>15</sup>. Он состоял из двух стаканов кофе на каждого и целого блюда булочек со взбитыми сливками — *vastla kuklid*.

Меня поселили в комнате в «уплотненной» квартире директора продуктового магазина — исключительно милого человека. Эстонец, он был женат на латышке и дома разговаривал по-русски. Жена его была настоящая дама, никогда не работала и вела образ жизни самый светский. Квартиру она содержала в идеальном порядке и каждый день вытирала пыль белой тряпкой. Наша комната, заваленная книгами и отнюдь не

сверкавшая аккуратностью, вызывала у нее брезгливое отвращение. Но хуже стало, когда у нас родился сын, а затем появилась нянька Степанида<sup>16</sup> из-под Пскова, которая немедленно развела таких больших и страшных тараканов, каких я ни до, ни после никогда в жизни не видал.

Перед нами закрыли двери кухни, и нам пришлось готовить уже на четверых, включая грудного младенца, на керосинке в коридоре. При этом Степанида неизменно засыпала, предварительно уничтожив все запасы съестного, а керосинка постепенно начинала коптить. Когда мы прибегали с лекции, войти уже было невозможно. Миша сидел почти как негритенок, Степанида спала<sup>17</sup>, а соседка лежала в обмороке.

Но жили мы очень весело: много работали, много писали и постоянно встречались в небольшом, но очень тесном и очень дружественном кругу. Я полностью перешел в университет, Зара Григорьевна работала в учительском институте.

В это время в Тарту приехал Б. Ф. Егоров. Жену его Соню — химика — ректор Клемент пригласил в Тарту. Борис Федорович учился на пятом курсе авиатехнического института, но на пороге окончания, предвещавшего ему хорошо обеспеченное будущее, что было совсем не пустяками в это время, имел смелость резко переменить направление своей жизни, заочно окончить ЛГУ по кафедре фольклора, прибыть в Тарту аспирантом-фольклористом герценовского института и, быстро защитив диссертацию, сделаться членом кафедры литературы. Когда Б. В. Правдин ушел на пенсию, Егоров принял кафедру. Он перевел в Тарту на открывшуюся после ареста Адамса вакансию своего друга — молодого, исключительно талантливого Я. С. Билинкиса.

В Тарту сложилась небольшая, но интенсивно работавшая и постоянно обменивавшаяся дискуссиями на теоретические и историко-литературные темы, группа. Мы очень часто собирались и часами спорили. Особенно острыми были дискуссии между мной и Билинкисом. Меня, получившего со студенческих лет закалку формалиста, привлекали структурные идеи. Борис Федорович тоже к ним тяготел. Зато со стороны Билинкиса они вызывали резкое неприятие: он называл их дегуманизацией гуманитарных знаний и защищал принципиальный интуитивизм. Исключительно талантливый лектор, он хотел бы и в науку внести вкусовую импровизацию.

В целом мы жили в напряженной и исключительно привлекательной атмосфере. Если же вырывались в Ленинград или в Москву, то только для того, чтобы по уши влезть в архивы.

\*\*\*

В доме, в котором мы жили (я, Зара Григорьевна и дети), по тогдашней тартуской манере двери никогда не запирались. В Тарту тогда это не было исключением. Войдя с улицы через крошечную прихожую, можно было пройти прямо в самую большую из наших комнат, в которой помещалась столовая, приемная для гостей и мой кабинет.

Утром одного из воскресений, когда я, Зара Григорьевна и дети сидели за завтраком, кто-то энергичными шагами вошел с лестницы и кулаком постучал в дверь. В дверях стоял высокий человек с энергией в лице и фигуре, которая выражала полную готовность вступить в драку.

Нас осаждали заочники. Провалившись на экзамене, они часто не уезжали, потому что командировочные им оплачивали только при условии полной успеваемости. Я решил, что это очередной двоечник, который будет сейчас доказывать, что тройку он заслужил. Однако ситуация оказалась иной.

Вошедший представился. Это оказался в ту пору только что прогремевший своей первой повестью «Один день Ивана Денисовича» Солженицын. Не помню, как он представился, но и из слов, и из жестов вытекало, что он приехал бить мне морду. Для того, чтобы объяснить ситуацию, придется немножко вернуться назад.

В это время наши старшие курсы были достаточно сильными. Зара Григорьевна увлеченно пользовалась несколько расширившимися возможностями вносить в программу новации. Курс советской литературы быстро делался интересным. «Лауреатов» удалось потеснить и за их счет частично ввести эмигрантскую литературу и репрессированных писателей. Все это было совершено ново. Ни в Ленинграде, ни в Москве ничего подобного не было.

Так, на кафедре образовалась небольшая группа студентов, активно под руководством Зары Григорьевны изучавших творчество Булгакова. Один из них, подававший большие надежды парень, из местных русских, очень способный молодой человек, но с детства алкоголик и kleптоман (что нам было неизвестно), был участником этих занятий. С рекомендацией Зары Григорьевны и моей, он был гостеприимно принят Еленой Сергеевной Булгаковой и допущен к чтению по машинописной копии еще не опубликованного тогда романа «Мастер и Маргарита». Через некоторое время он стал появляться на кафедре с машинописью этого романа (это был не первый экземпляр, но с карандашной авторской правкой). Он заверил, что получил эту рукопись легальным путем от Елены Сергеевны.

Дальше разыгралась совершенно булгаковская история. Елена Сергеевна взволнованно сообщила нам, что экземпляр «Мастера и Маргариты» выкраден и что она крайне тревожится, поскольку ведет переговоры с Симоновым о публикации (переговоры довольно безнадежные и затянувшиеся, но не прекращавшиеся) и что если рукопись ускользнет за границу и там будет опубликована, то это навсегда (тогда казалось, что навсегда) закроет возможность издания ее в СССР.

Я поехал к упомянутому студенту домой — он жил на самом краю Тарту в плотном, совершенно купеческом доме, построенном, вероятно, в 10-е годы, с богатым фруктовым садом и высоким забором с запиравшейся калиткой. Первое, что мне бросилось в глаза — на полках большое количество пропавших у меня книг. Я повел себя несколько те-

атрально, в духе маркиза Позы, о чем сейчас, может быть, стыдно сказать, но из песни слова не выкинешь. Я сделал театральный жест и произнес голосом шиллеровского героя: «Вам нужны эти книги? Я Вам их дарю!» (конечно, надо было себя вести проще, но тогда я себя повел так, видимо, именно эта театральность произвела некоторый эффект). После этого я повернулся и опять-таки голосом маркиза Позы сказал, кажется, что-то в таком духе: что если в его душе есть остатки чести, он должен до вечера принести мне рукопись Булгакова, что шарить у него и делать обыск я не собираюсь. После этого я ушел.

Похититель, которого я ждал дома, не появлялся. Ночью (Зара Григорьевна и дети уже спали) я сидел у настольной лампы в темной комнате и ждал. Где-то около двух часов на лестнице раздались шаги. Через незапертую дверь просунулась рука и на стол в прихожей упало письмо (в моем архиве это письмо должно быть). После этого шаги удалились и дверь захлопнулась.

Письмо было совершенно ужасное. Такое письмо могла бы написать смесь Свидригайлова с Мармеладовым. Оно было покаянное, с отвратительными подробностями, с каким-то добавлением юродства, совершенно в духе Достоевского. Письмо сообщало, что рукопись уже отправлена Елене Сергеевне (деталь: бандероль он отправил незаказную, хотя тогда разница в стоимости исчислялась ничтожными копейками, зато незаказные часто терялись).

Эпизод этот закрыл его герою до этого бесспорно ему принадлежавшее место в аспирантуре. По распределению он ушел в пригородную школу недалеко от своего дома, а вскоре спился и умер. А, кстати, очень красивый был парень.

И вот эта история получила неожиданное продолжение. Я уже знал от Елены Сергеевны, что вопрос исчерпан (ее задело, что отправлено было простой почтой, а мне, как невольному соучастнику всей этой грязной истории потом было тяжело с ней встречаться, хотя никаких упреков или обвинений с ее стороны я никогда не слышал). Но оказалось, что Елена Сергеевна некоторое время не знала, что рукопись отправлена к ней. И именно в это «некоторое время» я и услышал в воскресенье энергичный стук в нашу дверь. К счастью, в первых же словах я мог успокоить Солженицына известием, что рукопись уже отправлена Елене Сергеевне и, если еще не пришла, то должна прийти сегодня-завтра.

Разговор сразу принял другое направление. Я не помню, о чем мы говорили, но в центре, видимо, был «Один день Ивана Денисовича» и вопрос о возможности устройства в эстонскую обсерваторию или физический институт блестящего астронома NN, который после лагеря хотел эмпирически проверить теоретические расчеты о выделении элементов воздуха (или каких-то газов?) на Луне и о возможности каких-то форм простейшей жизни — он тогда был без работы. Расстались мы уже совершенно спокойно, и в тот же день я зашел к нему в гостиницу и мы

довольно долго ходили по Тарту. Позже мы обменялись несколькими письмами. К сожалению, больше встреч у нас не было.

\*\*\*

В конце 60-х годов в Тарту часто приезжала Наталья Горбаневская с сыном (он ровесник Леше). Мы с нею уже были знакомы, и мне нравились очень ее стихи, и между нею и нашим домом установились очень близкие отношения. Летом она жила у нас на даче и в Тарту у моей племянницы Наташи. В своем стиле она держалась подчеркнуто бесстрашно. Делала на квартире встречи конспиративного характера, хотя конспирацией этого назвать было нельзя — она ее в корне презирала. За нами уже очень следили, она это знала и сознательно этим бравировала.

В результате мы прожили очень бурное и бурно-веселое лето. Осенью Горбаневская принесла мне целую пачку каких-то листов и сдала на хранение. У меня в кабинете была высокая печка: я на нее все и положил. Грешный человек, я до сих пор не знаю, что там было, поскольку в чужих бумагах рыться не люблю. Не помню через сколько недель (Горбаневская уже уехала в Москву) рано утром позвонили, я открыл двери, и в квартиру, не представляясь и не спрашивая разрешения, вошло человек двенадцать<sup>18</sup>. Некоторых из них я знал. Один был муж моей ученицы, известный пьяница, — потом он специально заходил, извинялся передо мной и расписывал, как ему было стыдно принимать участие в обыске. При этом от него пахло водкой, а она, как известно, пробуждает совесть<sup>19</sup>. Но, видно, дело было не только в водке. Некоторое время спустя он ушел из прокуратуры и перешел на гораздо менее престижную должность юристконсульта.

Вошедшие начали деловито обыскивать квартиру. Их было очень много, и они наполнили все комнаты. Комнат было три. Первая — самая большая — была наполнена моей библиотекой. Библиотека захватила также и вторую комнату, которая была нашей спальней и кабинетом Зары Григорьевны. А третья была детская. Между прочим в детской на столе лежал свежий продукт романтических игр Алеши, которому было лет десять, и его приятеля, сына рижского профессора Сидякова (он в это время жил у нас постоянно). Юра Сидяков, зачитывавшийся в эту пору рыцарскими романами и Дюма, организовал «Общество физического уничтожения князей зла и врагов рыцарства». Вскоре один из гостей с торжеством принес мне бумагу и препротивным голосом потребовал, чтобы я объяснил, кто организовал общество, кто в него входит и какие цели общество преследует. Кстати, вид бумаги был настолько очевидно детским, а среди гостей все-таки оказались несколько не лишенных элементарной сообразительности людей, что бумагу не включили в протокол и в дальнейшем в деле она не фигурировала.

Между тем гости занялись исключительно кропотливым и совершенно неперспективным трудом. Они начали вытаскивать книгу за книгой и

листать, что, очевидно, вскоре им надоело. Я чувствовал себя поганю, поскольку напряженно ожидал, когда же они доберутся до рукописей Горбаневской.

Что же касается Зары Григорьевны, то она, сидя за столом в этой наполненной неприятными гостями комнате, спокойно читала корректуры. Она была действительно поразительно смелый человек, я за всю жизнь не видел ее испуганной.

Уже темнело. Зара Григорьевна, которая демонстративно, даже гораздо более аккуратно, чем обычно, поддерживала обычную семейную жизнь, дала мне и детям ужин. КГБ-шники смотрели голодными глазами как мы посреди их толпы закусываем. Может быть, это сыграло решающую роль в том, что когда необысканной осталась одна только печка, на которой лежал архив Горбаневской, начальник, пробурчав что-то не очень печатное, что можно передать формулой «ничего нет», предложил мне подписать протокол, что я сделал только после того, как они согласились вписать фразу, что ничего запретного обнаружено не было, и представить полный список изъятых бумаг (изъяты были пишущая машинка и машинописи уже опубликованных статей по семиотике)<sup>20</sup>.

Недосмотренные шкафы они запечатали, шкафы простояли в запечатанном виде потом около месяца, после чего зашел господин и, выразившись самой красноречивой лексикой, просто снял печати, так и не открыв тех шкафов. Вообще общее впечатление было, что им это занятие ужасно надоело, ситуация стала типично российской, когда позже зашел муж моей ученицы и извинялся до тех пор, пока не надоел мне, а в конце предложил выпить.

Позже я узнал, что ректору и по своим каналам они доложили о совсем не столь благоприятных результатах и даже включили формулу, что при обыске были изъяты документы, имеющие антисоветский характер. Это имело то последствие, что по делу Горбаневской обо мне было вынесено особое постановление, которое не влекло «дела», но и не означало оправдания. Этот хвост за мной тянулся еще очень долго и, в частности, послужил основанием тому, что длительное время мне не разрешали заграничных поездок даже тогда, когда все эти основания и все эти запреты перестали активно выполнять.

Бумаги я позже сжег, о чем и сказал Горбаневской, но это не вызвало у нее никакого интереса, поскольку и сами эти бумаги никакого особого криминала в нормальной ситуации не представляли. Литература эта называлась запрещенной и литературу полагалось рассредотачивать по нескольким безопасным точкам у сочувствующих. Я думаю, в ее романтическом подсознании это выглядело так, что она создала такое запасное хранилище литературы.



\*\*\*

Когда мы приехали в Тарту, Ученые записки почти не выходили. Единственный филологический номер содержал только одну, чисто вкусовую статью Адамса о Гоголе. Проведенный в 1958 году в Москве первый в СССР конгресс славистов сделался предлогом, благодаря которому мы получили согласие Клемента на издание целого тома трудов. Это был первый выпуск «Трудов по русской и славянской филологии» — так мы назвали новую серию. Одновременно мне удалось пробить выход монографии, посвященной жизни и творчеству А. С. Кайсарова. Этот труд отнял у меня много времени и сил, но вернее сказать не отнял, а подарил мне очень много действительно счастливых минут. Так начались тартуские издания по славистике.

Издание первого тома записок было мотивировано конгрессом славистики, однако в дальнейшем (и тут следует сказать спасибо ректору Клементу) нам удалось *de facto* завоевать себе право на ежегодное издание целого тома «Трудов по русской и славянской филологии», причем в значительно расширенном объеме. А через некоторое время мы добились разрешения на основание еще одной самостоятельной серии — серии семиотических трудов, которые сделались одним из основных дел нашей — Егорова, Зары Григорьевны и моей — жизни...

Слово «семиотика» почему-то дразнило наших московских оппонентов — нападки на это направление велись с двух сторон: с одной нас обвиняли в деполитизации науки, а с другой — в ее дегуманизации, причем оппоненты часто соединяли свои фронты и в статьях одних и тех же авторов можно было прочесть, что «тартуская школа дегуманизирует литературоведение и обрекает его на безыдейность». Центрами «гуманизма» были ИМЛИ и советский отдел Пушкинского Дома.

Мы действовали по крыловскому принципу «полают и отстанут». За всю свою научную деятельность, написав и опубликовав несколько сотен работ, я ни разу не отвечал ни на одну из полемических нападок. Это делалось не из «высокомерия», в чем меня неоднократно обвиняли оппоненты, а из-за того, что всегда приходилось экономить время и бумагу.

Зара Григорьевна, Борис Федорович и я договорились о таком принципе: на каждый выпуск смотреть как на последний. Действительно, мы всегда исходили из возможности полного разгрома и ликвидации издания. От этого, с одной стороны, — напряженная интенсивность работы, с другой, — иногда, нарушение стройности композиции: в статью приходилось вставлять то, что в более спокойных условиях можно было бы превратить в отдельную публикацию.

Научное творчество в эти годы развивалось исключительно быстро, особенно в Москве и Ленинграде. В Москве вокруг Вяч. Вс. Иванова возник целый круг молодых и исключительно талантливых ученых. Это был какой-то взрыв, сопоставимый лишь с такими культурными вспыш-

ками, как Ренессанс или XVIII век. Причем эпицентром взрыва была не русская культура, а индология, зостокоеведение вообще, культура средних веков. Необходимо было научное объединение, но это было нелегко. Тартуский и московский центры шли из разных точек и в значительной мере разными путями. Московский, в основном, базировался на опыте лингвистических исследований и изучении архаических форм культуры. Более того, если фольклор и такие виды литературы, как детектив, то есть жанры, ориентированные на традицию, на замкнутые языки, считались естественным полигоном семиотики, то возможность применения семиотических методов для сложных незамкнутых систем, типа современного искусства, вообще подвергалась сомнению.

На первой Летней школе на эту тему произошла очень острая дискуссия между мной и И. И. Ревзиным (употребляя слово «острая», я хочу сказать о напряжении в отстаивании научных принципов, которое, однако, не только не препятствовало сразу же сложившимся между нами отношениям чрезвычайной теплоты и уважения, но как бы подразумевало такой фон). Ревзин, гениальный лингвист (я без всяких колебаний употребляю эту оценку), слишком рано умер, именно в тот момент, когда он находился на пороге принципиально новых семиотических идей. Но в первой Летней школе он решительно отстаивал неприложимость семиотических методов к индивидуальному творчеству, ограничивая их пределами фольклора. Идея о неразрывной связи, которая существует между семиотическими методами и замкнуто-традиционными структурами в дальнейшем наиболее последовательно развивалась А. К. Жолковским и Ю. К. Щегловым, обусловив их интерес к детективу как к структуре, в которой законы языка значительно доминировали над текстами. В дальнейшем, правда, и эти исследователи сконцентрировали свое внимание на творчестве Ильфа и Петрова, а затем, еще более расширив текстовое пространство, переместили значительную часть своих интересов в область нарушения правил. Однако вначале их интересы были именно в этой сфере.

Непосредственное столкновение разных школ и, более того, разных ученых, отличавшихся индивидуальными научными особенностями, областями научного опыта, большей или меньшей ориентацией на традицию или личностное искусство, оказалось исключительно плодотворным, и дальнейшее развитие семиотических исследований многим обязано этому счастливому сочетанию.

Включение, начиная с третьей Летней школы, в тартускую группу Б. М. Гаспарова еще более обогатило общее движение, поскольку принцип разнообразия в единстве получил новое и яркое подтверждение.

Я уже сказал, что на каждый новый том и на каждую Летнюю школу мы смотрели как на последнюю. Это не риторическая фигура. Научное движение совершалось на фоне обстановки, к которой вполне были применимы слова Пастернака:

А в наши дни и воздух пахнет смертью  
Открыть окно что жилы отворить.

На этом фоне складывались две культурные ориентации. Одна, представленная Б. М. Гаспаровым, как бы продолжала установку Пастернака — замкнутость, стремление «не открывать окна». Философия «башни из слоновой кости» была для Б. М. Гаспарова принципиальной (что, кстати, резко противоречило его таланту превосходного лектора, любящего и умеющего овладевать аудиторией). Что же касается Э. Г. Минц, Б. Ф. Егорова и меня, то мы стали принципиальными «просветителями», стремились «сеять разумное, доброе, вечное».

Змея растет, сбрасывая кожу. Это точное символическое выражение научного прогресса. Для того, чтобы остаться верным себе, процесс культурного развития должен вóвремя резко перемениться. Старая кожа делается тесной и уже не защищает, а тормозит рост. На протяжении научной жизни, мне вместе с тартуской школой приходилось несколько раз сбрасывать старую кожу. Самый близкий пример — это трудности ее теперешнего состояния, когда почти весь состав переменялся, пополнившись новым поколением. А старое поколение заметно сходит со сцены. Как бы ни были грустны отдельные моменты этого процесса, он не только неизбежен, но и необходим. Более того, он был как бы заранее запрограммирован нами. Остается лишь надеяться, что сбросивши кожу, змея, меняя окраску и увеличиваясь в росте, сохранит единство самой себя.

## Примечания

- <sup>1</sup> Лидия Михайловна Лотман (род. 1917) — средняя из сестер Ю. М. Лотмана (Примеч. Е. А. Погосян).
- <sup>2</sup> Его брат авиаконструктор был арестован (Примеч. Л. М. Лотман).
- <sup>3</sup> В дальнейшем я не буду повторять этой оговорки, но ее нужно иметь все время в виду, даже когда я говорю о газетных сообщениях и политических событиях.
- <sup>4</sup> Позже в партизанском фольклорном тексте, переделаниом из песни «Спят курганы темные...», популярной в последний предвоенный год (она из какого-то фильма), были такие строки:

Под немецких кисонек (пелось и «ласточек» и «девушек»)
 Ты прическу делаешь,  
 Губы понакрасила, (это тогда был такой разврат!)  
 Вертнисья дугой.  
 Но не иужны соколу  
 Выходки немецкие  
 И пройдет с презрением  
 Парень молодой.

А вот текст, который я сам записал в партизанском отряде во время войны (стихи угнанных в Германню мальчиков и девочек):

### Дайте ответ

Задайте вопрос и ответьте  
 Любезные дочки страны  
 Что может подлея быть на свете  
 Того, что творите здесь вы.

Меж тем, как кругом погибает  
 Отчизна .....,  
 Народ невозможно шагает <?? м. б. «страдает» — М. Л.>  
 Страна погибает в крови.

А вам — все равно наслаждаться,  
 Снабжая Европу собой,  
 И вниз головою бросаться,  
 Обняв итальянца рукой.

Иль с чехом в дорожной канаве,  
 Как в брачной постели лежать  
 И гордость советской.....  
 Везде бесконечно терять.

Это было в Белоруссии, район Скопен, там было много мальчишек из партизанских отрядов — их, наверное, потом всех пересажали. Оттуда начался большой прорыв к Минску — к нам приехал Жуков.

- <sup>5</sup> Замечу в скобках, что и на фронте я совершенно не сталкивался с этими проблемами. Я иногда раздражал окружающих, как может раздражать всякий человек, например, отсутствием навыков физической работы. Но очень быстро я это преодолел и с тяже-

лым физическим трудом справлялся легко; в частности, привык таскать тяжелые 160-миллиметровые снаряды. А снаряд, замечу для читателя, — абсолютно безопасен, если его уронить на землю; чтобы сделаться опасным он должен быть повернут вокруг своей оси — тогда взрыватель приводится в боевое положение; нам приходилось ронять тяжелые снаряды взрывателем на камни так, что взрыватель совершенно деформировался. Все же экспериментировать в этой области никому не советуя. (К сведению любопытствующих, так обстоит дело именно со снарядами, но не минами).

6 Рифтин был деканом, провез и сохранил факультет в эвакуации, возвратил его в Ленинград и умер в тот день, когда ему позвонил П. Н. Берков и сказал, что только что война кончилась. Он положил трубку, отошел от стола и умер. Это был замечательный человек и очень крупный ученый.

7 Они отличались тем, что голенщице их было в форме усеченного конуса, расширившегося кверху (немецкие солдаты запикивали туда магазины автоматов), и я со своими тонкими ногами выглядел значительно менее героически, чем мне тогда казалось. Носил я их не из шика, а оттого, что из своей довоенной одежды и обуви я безнадежно вырос. Поэтому весь первый послевоенный год я проходил в военной форме; моя гимнастерка, обвешанная двумя орденами и восемью медалями выглядела смешно. Но вопрос «как это выглядит?» ни меня, ни кого другого тогда не интересовал — мы были выше этой пошлости. Студентки, которые вернулись из армии, тоже ходили на лекции в кирзовых сапогах и военной форме (например, Ленна Иванова — прекрасная девушка, она вышла замуж за Витьку Маслова). Среди девушек имела и другая группа, как правило из обесчеченных, чаще профессорских семей — мы их называли «фифами». Они демонстративно бунтовали против нашего аскетизма (то есть красили губы) и нашей «идейности» (ходили на танцы). Заводилой у них была дочь Гуковского Наташа. Судьба ее была трагической, но после ареста отца «фифа» показала себя твердым и мужественным человеком.

В дальнейшем мы с ней очень сблизились. Наташа была на курс старше меня. Когда Гуковский был арестован, а квартира его опечатана (для Наташи оставили только одну комнату) и веселая команда, всегда толкавшаяся вокруг нее, разбежалась, одна, в полузапечатанной квартире, ожидающая ребенка, она энергично боролась за отца и постоянно ездила по следственным чиновникам. Тогда же она вышла замуж за сына Аркадия Семеновича Долиннина Костю. Брак этот был со стороны Долиннина жестом благородства и смелости — семья была против этого брака, который, видимо, спас Наташу от высылки из Ленинграда. Узнав, когда подошел день ее рождения, я, собрав все свои деньги, купил большой букет роз, прекрасную коробку конфет «Маршалл» и нагрянул с этим к Наташе. За разговорами мы провели весь день почти до темноты и с тех пор стали друзьями, осмелюсь сказать, близкими.

[Юрий Михайлович не вспомнил о том, что значительно ранее этого посещения Наташи Гуковской, он в критический момент нанес визит ее семье. В тревожные дни, когда Г. А. Гуковский ждал с минуты на минуту ареста, решительный звонок в дверь заставил всех вздрогнуть; вдруг раздался веселый возглас открывшего дверь: «Это Юра Лотман!». Об этом эпизоде впоследствии вспоминала Н. Г. Гуковская-Долиннина (Примеч. Л. М. Лотман)].

8 Еще до начала работы над «Не-мемуарами», во время одного обычного разговора, когда Юрий Михайлович рассказывал о предвоенном времени и настроениях тех лет, я записала несколько фраз о «Никошке Перовошикове»: «смеялся над всем — все свое переживал как чужое»; «был пораженец, ждал войны с Америкой»; «обо всем говорил с насмешкой». На фронте он однажды получил посылку с продуктами из блокадного Ленинграда, а вскоре его семья погибла от голода, осталась одна сестренка, которую Юрий Михайлович видел в Ленинграде уже после войны (Примеч. Е. А. Погосян).

- 9 Помню несколько стихов, сочиненных им в 42-м году на Кавказе:

Куда ни глянь — повсюду только горы,  
Куда ни глянь — кавказские края,  
Но среди гор там расположен город,  
Где проживает милая моя.

Помню еще такую сцену в Ингушетии — уже на следующий год. Мы спали в сарае на полу, а дочка хозяйина на корточках сидела на пороге. Пришел Леша и я невольно услышал ее слова: «Все спал, мой не спал, твой ждал».

- 10 Здесь — как и во многих других местах — типичное для автора принижение своего образа: плавал он — в смысле проплываемого расстояния — неплохо, но, никогда специально плаванью не обучавшийся, не знал никаких стилей, а плавал, как он это сам называл «на бочку» (*Примеч. М. Ю. Лотмана*).
- 11 Ср. в «Швейке»:

Весь фронт во вшах. И с яростью скребется  
То нижний чин, то ротный командир,  
Сам генерал, как лев, со вшами бьется  
И, что ни миг, снимает свой мундир.  
(перевод П. Г. Богатырева).

- 12 Когда ему нужно было сдавать кандидатский минимум по Радциеву, он меня позвал для консультации. Он поразил меня тем, что при этом он все время курил, а окурки приклеивал слюной к стене и все повторял: «Да ты мне лишнего не говори».
- 13 Характеристика была написана дивизионным писарем, который до этого был солдатом в моем взводе и хорошо ко мне относился, командир дивизиона ее подписал, но, конечно, все хвалебные эпитеты принадлежали писарю; получалось, что я чуть ли ни единолично победил фашистского зверя в его собственном логове.
- 14 Бокалы были наши семейные, старинные, но что пили из них — представления не имею, помню только, что шампанского, конечно, не было.
- 15 Шаныгин был убежденный холостяк. Мы никогда не убирали — пол был по щиколотку засыпан мусором. Он обзванивал знакомых дам, произнося при этом всегда один и тот же текст: «Юленька! (или Танечка, Сашенька и проч.) Я не спал три ночи (он отличался завидным сном и ужасно храпел). Я раскрыл перед собой свою душу и понял: нет-нет, я вас не достоин. Вы — чистая и святая!» После этого в трубке раздавалась либо готовность пасть с вершин святости, либо возвести и его на них, но он продолжал: «Вы не знаете всей меры моей испорченности. Прощайте — навек».
- 16 Анахронизм — Степанида Тимофеевна была гораздо позже; как звали эту няньку, я не помню (*Примеч. М. Ю. Лотмана*).
- 17 По словам родителей, просыпаясь, нянька бросалась на керосинку с неизменной формулой: «Холера — вздынулась!» (*Примеч. М. Ю. Лотмана*).
- 18 Число участников обыска и их грубость несколько преувеличены. Хотя я сам в это время не был в Тарту, сужу по свежим рассказам. Формула, с которой они вошли к нам стала в нашей семье крылатой: «С Новым годом, Юрий Михайлович, с новым счастьем. Вы меня, наверное, не помните: я — К., работник прокуратуры. Вот, пришли к вам с обыском». Дело происходило в начале января 1970 года (*Примеч. М. Ю. Лотмана*).
- 19 Есть такая народная черта: негодяй, а как напьется, придет каяться. Так было и с С. — напьется и придет: «Юрка, я — негодяй, я — мерзавец, я — стукач. Но на тебя (на „ты“ он обращался ко мне тоже только спьяну) я никогда не стучал». Когда КГБ

не смогло на кафедре никого нанять, С. взял на себя эту функцию, и это была с его стороны жертва. Но и кафедре, и лично мне он помогал. Однажды, когда нас очень грызли, он мне сказал: «Решения разогнать не было».

<sup>20</sup> В действительности, здесь была еще пара сюжетов. Во-первых, кроме бумаг Горбаневской были и «свои» — «Доктор Живаго», «Четвертая проза», стихи Бродского и проч. (в Москве на это могли бы посмотреть сквозь пальцы, но в провинции считалось большим криминалом). Во время обыска отец спокойно вынул их из разных мест, положил в портфель и ушел «на работу». Во-вторых, кроме Н. Горбаневской у нас — на второй квартире, где после смерти маминной тети жила моя двоюродная сестра Наташа — часто жила Г. Суперфин и какие-то свои бумаги то ли оставил, то ли забыл там. Обыск проводился на обеих квартирах одновременно, но на второй гебисты вели себя гораздо более нагло. О тщательности же обыска я сужу по такой детали. Когда я приблизительно через неделю зашел в совершенно разгромленную вторую квартиру, то подобрал первую же попавшуюся бумажку — это была машинописная копия секретного приложения к договору Молотова—Риббентропа (до сих пор храню эту бумагу) (Примеч. М. Ю. Лотмана).

## Двойной портрет

Эту статью Ю. М. Лотман диктовал в декабре 1992 года. По замыслу автора, в нее должны были войти сравнительные описания его университетских преподавателей: Б. В. Томашевского и Г. А. Гуковского, М. К. Азадовского и В. Я. Проппа, Б. М. Эйхенбаума и В. М. Жирмунского. Предполагалось, что она будет включена в сборник статей 1991—1993 гг. Однако, через некоторое время Юрий Михайлович решил, что воспоминания не представляют научного интереса, и работа осталась незавершенной. Некоторую ее часть автор считал возможным напечатать вместе с «Не-мемуарами». Статья публикуется полностью по черновой рукописи, отдельные хронологические неточности не оговариваются. В подготовке текста к печати приняли участие Л. Н. Киселева и М. Ю. Лотман.

*Т. Д. Кузовкина*

### Томашевский и Гуковский

Сжатую характеристику ученого обычно ограничивают перечнем его сочинений и концепций. Когда мы говорим о Томашевском, такое описание было бы значимым и богатым. Но оно не было бы полным. Томашевский-ученый неотделим от яркого, незаурядного облика Томашевского-человека. Всякий рассказ о нем в сжатой форме энциклопедического справочника пройдет мимо некоторой доминирующей черты этой исключительно нестандартной, самобытной личности. Он был выдающимся знатоком французской литературы и высшей математики, непревзойденным авторитетом в текстологии и обладал совершенно уникальной способностью читать трудные почерки<sup>1</sup>. Можно было бы продолжить список его разнообразных научных способностей и интересов, однако при личном знакомстве с ним поражало не только это, а тот труднообъяснимый комплекс благородных мужских качеств, который составляет шарм высшего тона военного человека.

Булат Окуджава в стихотворении, посвященном Пушкину, писал:

Он красивых женщин любил  
Любовью не чинной,  
И даже убит он был  
Красивым мужчиной.

Можно спорить о том, так ли следовало бы характеризовать Дантеса, но сама мысль о распространяющейся вокруг Пушкина ауре мужской



энергии справедлива. Эта же аура была и у одного из самых замечательных людей в плеяде русского пушкиноведения — Бориса Викторовича Томашевского. Если есть некая квинтэссенция положительных свойств подлинного мужчины, то в Томашевском она проявилась, может быть, в большей мере, чем в ком-либо из тысяч мужчин, с которыми мне приходилось встречаться в жизни. Для меня, тогда еще романтически настроенного, он ассоциировался с декабристом Луниным, хотя во внешности его ничего «гусарского» не было. Широкоплечий, с несколько мешковатой фигурой, с лицом скорее инженера, чем филолога, Томашевский не был тем, кого можно назвать красавцем. В его облике и в интонациях всегда присутствовала ирония. Он не выносил пафоса, даже искреннего. Атмосфера мужественности господствовала над обаянием его насмешливого ума и огромной эрудиции.

В науке он более любил разрушения красивых концепций, чем предположения, даже самые увлекательные. Мы его называли «великим деструктором», но за возведенным в принцип сомнением стоял тщательно скрытый слой романтики, которого сам он стыдился как недостатка, маскируя его насмешливым тоном.

Однажды в самый разгар кампании борьбы с космополитизмом мы столкнулись с ним при выходе из туалета в Пушкинском Доме. «Единственное место в этом доме, где легко дышится», — бросил он на ходу. Насмешливые реплики его были убийственны и в свое время составляли значительную часть своего рода устной хрестоматии коридоров Пушкинского Дома. В трагической обстановке заседаний, посвященных разоблачению космополитов, Томашевского тоже вытаскивали на трибуну и пытались заставить «каяться». Обвинение заключалось в том, что он читал спецкурс по поэтике, то есть, по мнению критиков, пытался «пропагандировать» формализм. На кафедре, с которой один за другим сходили «признававшие ошибки» профессора, Томашевский презрительно буркнул: «Мне что Мария Семеновна<sup>2</sup> включила в расписание, я и читал, не хотите — не буду». Правда, положение его было менее драматичным, чем у других, подвергавшихся в этот период критике профессоров. Собрание пушкинских рукописей в ИРЛИ, где он был незаменим, и один из основных технических вузов, где продолжал читать курс высшей математики, создавали ему надежные плацдармы для отступления. В сочетании с глубоким чувством независимости это давало ему прочную почву под ногами. Пушкин в стихотворении «Еще одной высокой, важной песни...» назвал «наукой первой» умение «читать самого себя». Этим редким искусством Томашевский был наделен в полной мере.

На филфаке Томашевский кроме курсов по теории литературы и стилистике вел спецкурс по Пушкину. Спецкурс, длившийся долгие годы, читался так: первый семестр посвящен был краткому резюме всего, что было прочитано до этого. Это было необходимо, так как состав слушателей каждый год менялся, но даже те, кто в прошлом году прослушал

полный курс, любили ходить на это «повторение», оно никогда не было механическим, а всегда содержало определенные черты новизны. Затем следовало чтение нового материала. Здесь Томашевский успевал продвинуться в творчестве Пушкина приблизительно на год (иногда несколько больше, иногда — несколько меньше). Так данлось это шествие по биографии и творчеству Пушкина, которое оборвала смерть лектора.

Смерть оборвала и завершение итоговой монографии Томашевского «Пушкин». При его жизни успел выйти только первый том, в котором анализ жизни и деятельности Пушкина был доведен до конца южного периода. Предполагались еще два тома. Традиционная формула «неожиданная смерть» в данном случае — самое точное выражение, которое следует здесь употребить.

Томашевский приобрел дом в Гурзуфе, стоявший на том самом месте, на котором когда-то был дом Раевских, неразрывно связанный с крымским периодом жизни Пушкина. Считалось даже, что это тот самый дом, только несколько перестроенный и модернизированный. Томашевский поселился в этом доме, овеванном памятью Пушкина. С тех пор лето он обычно проводил в Гурзуфе. Здесь настигла его смерть, загадочные обстоятельства которой так и остались тайной.

Томашевский был превосходным, неутомимым пловцом. Но однажды слушавший его сердце врач запретил ему продолжать эти занятия. Томашевский обещал, сказав лишь, что еще последний раз сходит поплавать. Далее произошло следующее: он поплыл далеко в море и больше уже не вернулся. Когда нашли тело, врачи установили, что в воде произошел инфаркт, и квалифицировали это как несчастный случай. Я глубоко убежден, что это было сознательное самоубийство. Когда-то Цветаева сказала о Маяковском, что он жил как человек и умер как поэт. Б. В. Томашевский был вполне достоин этих слов.

Я разговаривал с Томашевским за несколько дней до его последней поездки из Ленинграда в Гурзуф. Надо помнить, что пришедшее на смену того литературоведения, корни которого уходили в эпоху символизма, литературоведение в годы победоносного шествия формального метода принципиально отказалось от глобальных идей и головокружительных обобщений. «Приличными» считались те исследования, заглавия которых начинались сакральной формулой: «К вопросу о...» или «Несколько вводных замечаний к проблеме...» Такая установка была не только своего рода полемичной, но и содержала серьезные обоснования: из области тематики упомянутого Грибоедовым автора сочинения «Взгляд и нечто», потомки которого населили массовое литературоведение эпохи символизма, литературоведение вступило в период увлечения конкретными, строго обоснованными, но слишком частными разысканиями. Резко увеличился объем нового фактического материала, однако анализ явно обгонял синтез, гипотеза из неизбежного и плодотворного элемента науки

перешла в сферу чего-то вненаучного и запрещенного для серьезного учебного.

В обширной пушкинистике тех лет практически не было новых синтезирующих работ о «Евгении Онегине». Попытка начинающего автора, зарекомендовавшего себя в печати только несколькими статьями о Радищеве и масонстве, могла восприниматься как дерзость. Меня, еще недавно ходившего в гимнастерке и шинели, это скорее подзадоривало, чем смущало. Я отдал рукопись своей статьи Томашевскому, и он попросил меня через несколько дней зайти к нему в Пушкинский Дом. (Особенность профессоров тех лет — самых маститых и уважаемых — заключалась в их глубокой, ненаигранной, невнешней культурности. Она проявлялась в неизменной любезности в отношениях со студентами и в постоянной готовности увидеть в студенте научного коллегу.) В назначенное время я явился в Пушдом и прошел в кабинет к Томашевскому. Прекрасный, пушкинских времен стол, за которым сидел Томашевский, был в исключительно организованном, аккуратном состоянии, хотя весь был покрыт книгами. Томашевский, которого я увидел, был для меня неожиданно новым — таким я его еще никогда не видел. Он не был насмешливым, не был злым, не был остроумным. Наверное, так выглядел бы немолодой рыцарь, снявший с себя доспехи и латы и аккуратно положивший свой шлем на маленьком столике у окна. Томашевский сказал мне, что он прочел статью и что ее надо печатать. С этой своей резолюцией он передаст статью в редакцию. «А когда напечатаем, можно будет и подискутировать». Это было одобрение, хотя и в свойственной ему сдержанной форме, и я вышел совершенно счастливым. Статья эта увидела свет в III томе издания «Пушкин. Исследования и материалы»<sup>3</sup>. По трагическому совпадению этот том открывался фотографией Томашевского и статьей Н. В. Измайлова — развернутым некрологом памяти Томашевского. Обещанный им разговор не состоялся. Когда я много лет спустя вернулся уже под другим углом к той же теме, я многократно пытался представить себе полемические замечания Томашевского. Но это, конечно, было невозможно.

В пространстве научных исследований гуманитарные наиболее связаны с личностью автора. Академик А. С. Орлов однажды заметил, что исследователи невольно передают изучаемым ими писателям глубинные черты своего собственного характера. Эту мысль он пояснял сравнением: «Вот у Мейлаха, — говорил он, — все писатели осторожные, слова лишнего не скажут, все оглядываются, уточняют формулировки, а у Гувовского так и шастают, так и шастают». В этом ироническом замечании таится глубокая истина.

Между исследователем и изучаемым им писателем складываются сложные диалогические отношения, в каком-то смысле подобные отношениям между палачом и жертвой. Чтобы изучать творчество писателя, даже при сознательном стремлении к предельной объективности, ученый

должен найти в нем нечто созвучное себе, некое зеркальное пространство, в котором он сам может отразиться. Требования объективности не противоречат этому. Ограничив себя узкой сферой изучения (например, одним каким-либо писателем), исследователь может увлечься «самоотражением» в материале; расширение же изучаемого пространства (если он обладает достаточной степенью автокритицизма и широтой исследовательских знаний) невольно внесет коррекцию, предохраняющую от субъективизма. Несмотря на предельную объективность исследовательского стиля Томашевского, его Пушкин всегда был именно его Пушкиным. В многообразии пушкинской личности Томашевский высвечивал объективный ум, действительно присущую Пушкину поразительную способность трезвого взгляда на жизнь. Томашевскому было чуждо стремление к эффектности, и в Пушкине он видел то, что Пастернак назвал стремлением

...впасть <...> как в ересь,  
В неслыханную простоту.

Трудно найти более точное определение для пафоса поэзии Пушкина. Для того, чтобы прозрачность стекла воспринималась нами, необходимо иметь в памяти мутные стекла. Для того, чтобы простота сделалась ощутимой, странной, то есть получила бы значение, ее надо пережить как ересь, то есть как предельную *антипростоту*. Этот пушкинский пафос был вместе с тем сознательным ориентиром Томашевского. Все эффективное в науке было для него проявлением дурного тона, поэтому, в частности, слушавшие его студенты учились оценивать его методологическую сдержанность ретроспективно, с годами, когда постепенно сами вырастали до того, чтобы в науке выше, чем цветные, ценить абсолютно прозрачные, до незаметности, стекла, которые создают эффект открытого окна, не стремясь эгоистически прибавить к пейзажу собственную окраску.

Эрудиция Томашевского была широка и разнообразна. Исследовательские методы, применимые на лингвистическом материале, изучении биографий, ритмики и стилистики, пересекались с навыками изучения русской и французской литератур. Если к этому добавить сознательную установку на критику и самокритику, стремление к объективной научности и отталкивание от восходящей к символизму традиции вторжения субъективности в исследование, то мы получим тот фон, на котором Томашевский строил свой научный метод, сочетавший яркую индивидуальность со строгой объективностью.

Соединение очерков, посвященных научным и человеческим портретам Гукковского и Томашевского, в одну главу продиктовано не стремлением воспроизводить классическую композицию Плутарха и не желанием построить эффектную антитезу, а реальной соотнесенностью места этих двух исследователей в науке их времени. Трудно найти людей, более про-

типоволожных по темпераменту, складу интеллекта и культурной ориентации. Их человеческая и научная полярность в значительной мере определила то, что, работая в одно и то же время в одних и тех же стенах, читая лекции одним и тем же студентам, они не были близки. Более того, в отношениях между ними всегда ощущалась холодноватая сдержанность, а иногда и нескрытая неприязнь. Но это не мешало тому, что оба они органически включались в то богатое разнообразие единства, которое представлял собой филологический факультет Ленинградского университета предвоенного периода. И в науку они вошли своеобразной плутарховской парой, противоречивым единством. Студенты тех лет резко делились на поклонников (и поклонниц) каждого из этих профессоров, одновременно принадлежать к обоим лагерям как-то не было принято. А между тем без пересечения этих двух ярких человеческих характеров, представляющих одновременно две научные тенденции, каждый из них потерял бы определенную долю богатства внутренней окраски.

Одним из губительных последствий глобального уничтожения научных школ в гуманитаристике XX века была утрата разнонаправленности научных поисков. Единомыслие в науке — показатель ее умирания. Научные разномнения оттачивают исследовательскую мысль, поэтому процветание науки связано, кроме прочих причин, с высокой человеческой культурой — основой толерантного отношения к чужим мнениям. Ничего нет губительнее для науки той некультурности, которая выражается в формуле: «Кто не с нами, тот против нас». Перенесение в научную сферу тех понятий, которые могут быть оправданы в этической, религиозной или политической областях, то есть там, где доминирует вера, противопоказано пространству, вся жизнь в котором возможна лишь на основе сомнения и критицизма, поэтому научный и общественный прогресс далеко не всегда идут в ногу. Они сближаются в эпохи, когда исторические льдины начинают трещать, но еще прочно держатся на местах. В период ледохода их пути расходятся.

Г. А. Гуковского я впервые увидел, когда в 1938 году начал ходить на лекции доцента Л. Л. Ракова по античной литературе. Сначала несколько слов о Ракове. Блестящий лектор, он находился в эту эпоху (в конце 30-х годов) на вершине славы. Талантливый ученый, разнообразно одаренный человек — он был писателем и вместе с А. Алем написал нашумевшую тогда комедию «Опаснее врага», которая была поставлена Н. П. Акимовым<sup>4</sup>.

Читал он блестяще. На лекции в то время, когда старые профессора появлялись в протертых до блеска костюмах, сшитых, вероятно, еще в дореволюционные годы, а студенты натягивали на себя что придется из родительского гардероба или нехитрых дарований госторговли, Раков являлся в изысканных заграничных костюмах с двубортными жилетами (я впервые увидел тогда эти портняжные изыски). Такое щегольство вызы-

вало иронические замечания одних и злобное шипение других, однако оно вписывалось в ту короткую вспышку «процветания», которая определяла быстро увядший потом «ренессанс» последних предвоенных лет. «Ренессанс» был специфический: по Невскому, скрываясь от милиции, проскальзывали серокожие женщины с грудными младенцами на руках — это были те, кому удавалось ускользнуть от украинского и кубанского голода, а на Марсовом поле были развернуты гигантские ларьки, оформленные талантливыми художниками, где продавалось все, что должно было демонстрировать изобилие. В столице и Ленинграде были отменены карточки. Мой школьный приятель рассказывал, как утром, когда он шел в школу, из дверей ресторана «Англетер» вышел сильно выпивший Петров<sup>5</sup> с воздушными шариками, привязанными к пуговицам заграничного пиджака, и, сев в услужливо подкатившего извозчика, тут же заснул... Шарик раскачивался в воздухе. Этот «пир», конечно, не лишен был того, что напоминало окончание пушкинского названия: «во время чумы». Это был пир перед войной, всеми ожидавшейся и уже ощутимой. И те, кто не попадали прямо под гусеницы сталинско-бериевского террора, спешили радоваться.

Г. А. Гуковский в предвоенные годы, когда я его впервые увидел, был самым молодым из профессоров филфака. Однако он не только среди студентов, но и в академических сферах уже занял признанное место одного из ведущих ученых. П. Н. Берков, который был старше Гуковского, однажды изумил меня, начав свою полемику с Гуковским по какому-то конкретному вопросу такими словами: «Григорий Александрович, я — Ваш ученик!»

В коридорах филфака, в еще «доразгромный» период повторялся остроумный рассказ одного из литературоведов о нашумевшем в ту пору событии. Литературовед А. Л. Дымшиц, бывший тогда одним из партийных деятелей литературоведения, только что вернувшийся из армии и ходивший по филфаку в офицерском мундире, представил докторскую диссертацию. Оппоненты — Томашевский, Гуковский и Эйхенбаум — с треском его провалили. Свидетели этого тогда нашумевшего события рассказывали, что сначала Гуковский, как лев, разорвал его на куски, а потом Эйхенбаум с улыбкой начал тихим голосом клеветать диссертанта. После этого, по словам очевидца, на кафедре осталась лишь одна абсолютно обглоданная кость. Эйхенбаум, всегда сдержанный, с улыбкой, неизменно изящный в выражениях и жестах, более всего чуждавшийся эмоций и эффектов, никогда не прибегавший на лекциях к декламационным приемам, был прямой противоположностью Гуковскому. Гуковский не мог закончить лекцию без того, чтобы аудитория не дрогнула от взрыва аплодисментов. Именно по этому признаку мы замечали, что в актовом зале кончилась его лекция. Мне довелось слышать, как, проходя в это время по коридору, Эйхенбаум сдержанно сказал: «Театр!» В дальнейшем в потоке разгромных статей, наводнявших в ту пору всю периодику,

имена Гуковского и Эйхенбаума упоминались рядом, через запятую, с одинаковыми эпитетами и обвинениями.

Г. А. Гуковский обладал прекрасным, звучным баритоном, стихи читал превосходно и неизменно побеждал на затейных Тыняновым состязаниях: кто больше помнит наизусть малоизвестных и забытых поэтов. Память его была изумительна. Держался на лекции он свободно, присаживаясь на край стола, никогда не читал по готовому тексту. Кроме курса русской литературы XVIII века, который я слушал у Гуковского еще школьником, приходя к сестре в университет (когда я стал студентом, он этот курс уже передал Беркову, сам читал пушкинскую эпоху), Гуковский читал в послевоенные годы курс «Введение в литературоведение». Чтение протекало так: он входил в аудиторию с книгой в руках — это был текст того стихотворения, которое он собирался на этот раз анализировать, садился на край стола и прочитывал стихотворение. Затем начиналась свободная импровизация, посвященная какой-либо проблеме, связанной с анализом текста. Гуковский обладал совершенно несравненным чувством стиля, оттенки которого в анализируемом стихотворении он передавал слушателям и анализом, и интонацией, которая была одним из важнейших элементов его лекторского мастерства. Печатный облик его работ — книг и статей — совершенно бессилён передать шарм свободной непредсказуемости его устных импровизаций (именно импровизаций — он никогда не повторял один и тот же текст два раза). Нынешний читатель работ Гуковского, лишенный возможности вообразить его интонации, воспринимает Гуковского так, как представляет себе облик ископаемого животного наш современник, видящий окаменевшие отпечатки следов никогда им не виданного мощного существа. Отсвет этого искусства научной импровизации в сильно ослабленном виде Гуковский передавал некоторым из своих учеников, в особенности Г. П. Макогоненко.

Критики Гуковского (особенно Эйхенбаум и Томашевский) справедливо обращали внимание на некоторые неточности и натяжки в его концептуальных построениях, но никто не обладал талантом так вдохновлять, открывать глаза и, главное, вызывать ответную способность исследовательского вдохновения. Анализ текста и великолепная декламация Гуковского заставляли аудиторию буквально перенестись в XVIII век и пережить его как свою современность<sup>6</sup>. Подобно тому, как динамо-машина заряжает батареи, Гуковский «зарядил» Макогоненко и не его одного, а целое поколение.

Издав две книги по литературе XVIII века<sup>7</sup>, Гуковский подвел этими изданиями черту своей первой концепции русского литературного процесса, пока еще охватывавшей пределы XVIII века. Прежде всего от переживавшего тогда свой расцвет формализма Гуковского отличал интерес именно к процессу, к динамической системе. Вместо философии «приемов» он выдвигал понятие художественной доминанты, которая менялась в разные моменты литературного процесса. Понятие художественной цен-

ности, согласно его воззрениям, переменчиво. Гуковский демонстрировал это на примере Сумарокова. Обруганный Ломоносовым, а затем Белинским, провозглашенный бездарным поэтом-подражателем (исторический анализ многие авторы подменяли без конца повторяющимися эпиграммными строками, в которых фамилия «Сумароков» рифмовалась с «бездарное дитя чужих уроков»), Сумароков в его руках оживал.

Отличительной чертой подхода Гуковского было то, что в центре внимания оказывался один излюбленный им персонаж, который, как солнце планетами, был окружен историческими личностями, игравшими в концепции второстепенную роль. В первой книге таким персонажем был Сумароков, во второй — Радищев. Сейчас трудно оценить новаторский пафос такого подхода. Гуковский не только извлек имя Сумарокова из праха, но оживил и его поэзию. Он как бы стер пыль с поэта, и тот заблестал перед нами во всем блеске своего неумемного таланта, яркого полемического жара и трагического одиночества личной судьбы. Это была прекрасная школа того, как можно сочетать объективность исторического взгляда и непосредственно переживать чувства современника.

Концепция русского литературного процесса в сознании Гуковского на наших глазах расширялась. Сначала это был XVIII век, центром следующего круга стал Пушкин. Здесь Гуковскому пришлось столкнуться не только с достижениями предшествующей пушкинистики, но и с ее предрассудками. Согласно неписаным, но отчетливо ощущаемым правилам, Гуковский не был посвящен в рыцари ордена пушкинистов. То, что он вошел туда и сразу нарушил никем не сформулированное, но строгое табу на проблемные вопросы, вызвало у одних иронию, а у других даже раздражение. Гуковский обладал особым дарованием или у кого не вызывать равнодушного отношения: ему или поклонялись, или его ненавидели. В кругу таких признанных авторитетов в научных сферах ЛГУ, как, например, Эйхенбаум, к нему относились с не очень добродушной сдержанностью. Особенно это начало проявляться, когда Гуковский, отойдя от литературы XVIII века (здесь его авторитет признавался безоговорочно, да и трудно было не признать компетентность человека, знавшего наизусть — без преувеличения — всю русскую поэзию XVIII века), «вторгся» в пушкинскую эпоху; впоследствии были опубликованы его монографии на эту тему: «Пушкин и русские романтики» (Саратов, 1946) и «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (М., 1957). На обсуждении первой из этих книг (обсуждение проходило в атмосфере нескрываемого недоброжелательства со стороны ряда авторитетных профессоров кафедры) Б. М. Эйхенбаум после вводного доклада Гуковского с улыбкой заметил: «И жить торопится, и умствовать спешит».

Согласно господствовавшим тогда представлениям, Батюшков и Жуковский находились на противоположных полюсах арзамасской поэзии: корни оптимистической поэзии Батюшкова питал яркий мир античной идиллии, дорога к которому была открыта французской и итальянской



поэзией; источник же трагического романтизма поэзии Жуковского находился в немецкой литературе. Гуковский, вопреки этому расхожему представлению, создал концепцию, с точки зрения которой оба эти направления являлись лишь поверхностным, внешним проявлением внутреннего единства. Основой для поисков единства Гуковский избрал поэтическое слово. Для него было существенно не то, что говорят (под этим понимался тот аспект так называемого «содержания», который можно пере-сказать прозой), а то, как говорят — непередаваемая прозой основа поэтического текста. С этой точки зрения и Батюшков, и Жуковский создавали поэзию, о которой можно было сказать словами Лермонтова:

В уме своем я создал мир иной  
И образов иных существованье.

В этом Гуковский видел сущность романтизма. Поэзия, обращенная не к реальному вещественному миру, а к миру иллюзорному, была для него поэзией романтической. И когда Батюшков писал, что «маленькая философия» его души разбилась о страшную реальность наполеоновских войн, он, по мысли Гуковского, выражал самую сущность своей идиллической поэзии. Гуковский пока еще безмолвно вводил в эту картину третье лицо — Пушкина, поэта, у которого слово было вещественным и реальным. Это сразу меняло перспективу. В Батюшкове и Жуковском высветилось глубокое сходство, мир их поэзии был самодостаточен и в сопоставлении с действительностью не нуждался. Когда же трагическая реальность вынудила к такому сопоставлению, то разница отошла на задний план. Наступила пушкинская эпоха. Эта концепция давала основания для критики, например, со стороны Томашевского, который в своих лекциях, не называя прямо Гуковского, показывал, сколь часто многочисленные реальные факты литературной истории получают упрощенно-схематическое, а иногда и просто неточное истолкование. Томашевский одним взмахом своей аналитической мысли, укрепленной обширной эрудицией, рассеивал научные иллюзии, которые увядали в его руках, как проколотые шарики. Но как генератор идей, он не мог сравниться с Гуковским. И это мы почувствовали по его первой (по трагическому стечению судеб оказавшейся последней) итоговой монографии о Пушкине. Там, где автору потребовалась концептуальность, ему пришлось *volens nolens* учесть идеи Гуковского.

Следует отметить, что две монографии, посвященные Пушкину, были для Гуковского только началом большого историко-литературного замысла, который должен был включать в себя широко задуманную цепь монографий: после Пушкина был объявлен спецкурс о Гоголе (книга, написанная на основе этого спецкурса<sup>8</sup>, не была закончена к тому времени, когда Гуковский был арестован и вскоре погиб в следственной тюрьме). Монография о Гоголе была опубликована лишь в первую «оттепель» в

1959 году без развернутой вступительной статьи с краткой редакционной заметкой без подписи, автором которой был Г. П. Макогоненко. Окончание последней главы было изъято во время обыска и затерялось где-то в архивах КГБ, но то, что в монографии не нашлось места «Выбранным местам из переписки с друзьями», не было следствием грубого внешнего вторжения, а представляло результат самой концепции Гуковского. Его Гоголь не должен был писать «Выбранные места...». Помню образ, которым он заканчивал спецкурс по Гоголю. Он рассказал, что однажды был свидетелем того, как какой-то человек, пересекавший железнодорожную линию, оказался между двумя несущимися навстречу друг другу поездами. Когда они пронеслись, между двумя путями оказалась стоящая вертикально фигура с оторванной головой. В этом Гуковский находил как бы символ трагедии Гоголя, оказавшегося между двумя несущимися в противоположных направлениях путями России<sup>9</sup>. — Гоголя, разрываемого на части Белинским и славянофилами.

Цикл исследований, задуманный Гуковским, не был даже пунктиром намечен перед аудиторией, и его замыслы двух противопоставленных книг о Толстом и Достоевском остаются для нас лишь предметом печальных догадок. Несколько устных докладов, прочитанных им в последний период, дают основания для очень приблизительных выводов о том, чем должна была кончиться серия. «Клим Самгин» должен был сделаться отправным пунктом для сурового исторического суда над эпохой декаданса. Можно предполагать, что будущее представлялось исследователю как путь к новой пушкинской эпохе.

Г. А. Гуковский умел намечать для себя далеко идущие перспективные дороги. Но он умел не превращаться в раба этих собственных созданий. Он погиб в полном расцвете исследовательского таланта и, можно думать, что вряд ли он ограничился бы осуществлением задуманных планов. Очень может быть, что сами планы показались бы ему устаревшими. В нем были два человека: один как будто точно знал, куда идет литература, и готов был ее учить, другой всегда стоял на пороге двери, открытой в неизвестность, и готов был заново учиться. Именно этот второй Гуковский был наиболее плодотворен для своих учеников, хотя поверхностные его последователи ограничивались тем, что приносили клятву верности тем или иным догматам своего учителя.

### **Азадовский и Пропп: два подхода**

Анализ текста допускает два возможных подхода. По сути дела, они настолько близки между собой, что очень часто различия между ними представляются лишь технической деталью, а не принципиально иным структурным основанием. В одном случае мы формулируем тип кода и затем на его основании создаем реальный текст. Во втором случае пер-

вичным является некоторый текст, из которого путем абстрагирования извлекается кодовая система. Может показаться, что оба эти подхода — деталь, от которой, говоря об общих закономерностях семиотической системы, можно отключиться. Семиотическое содержание не изменится в зависимости от того, в каком направлении мы к нему движемся. В реальности, однако, это не так. И в зависимости от того, идем ли мы от конкретного текста к абстрактной его модели или, наоборот, от модели к тексту, мы сталкиваемся с совершенно различными механизмами и неодинаковыми результатами.

Размышления о том, как влияет на самые основы науки выбор одного из, казалось бы, симметричных путей: от модели к тексту или от текста к модели, — позволяет нам яснее представить себе различие и сходство двух основных направлений в нашей фольклористике. Эти направления связаны с именами и деятельностью В. Я. Проппа и М. К. Азадовского. Автор этих строк имел счастье в студенческие годы работать под руководством и того и другого на кафедре фольклора Ленинградского университета.

При том бесспорном уважении и даже любви, которую вызывал у нас М. К. Азадовский, в 50-е годы нам (говорю о той группе молодых фольклористов, которые в ту пору приступали к научной работе) более импонировал Пропп. Метод Азадовского казался эмпирическим и недостаточно концептуальным, в то время как свежие, недавно получившие научное признание идеи Проппа представлялись тем долгожданным новым словом, которое призвано совершить переворот в филологических науках. Не случайно, основопологатели отечественной семиотики, исключительно высоко ценя Проппа, Азадовского фактически обошли своим вниманием. Модели тогда интересовали ученых больше, чем тексты.

В настоящее время, не принижая ни в малейшей степени блестящих идей В. Я. Проппа, нельзя не заметить, что подход Азадовского представляется, возможно, более актуальным. С точки зрения Проппа, реальностью является кодовая структура. Она как генотип скрыта в глубинах и реализуется во множестве взаимно равноценных текстов. Исследователь, поступая с текстом по способу, когда-то предложенному для несколько другой задачи: «вскрыв его как с трюфлями пирог», — извлекает структуру, которая и есть носитель смысла.

С этим связано, например, то, что повторное решение одной и той же задачи совершенно не то же, что повторное чтение одной и той же поэмы. В отношении между структурой и текстом следует ввести еще третий элемент: того, кто в этом отношении участвует, — человека. Реагирование человека на структуру и текст принципиально различно. Поэтому движение «структура — человек — текст» и движение «текст — человек — структура» порождают принципиально различные результаты.

При движении «текст — структура» носителем смысла будет то, что в разных текстах является одинаковым. Общее господствует над индиви-

дуальным и именно оно (общее) собирает в себе смысл текста. Двигаясь в противоположном направлении, мы переменим не только путь, но и смысл движения. То, что было случайным, окажется релевантным, — и наоборот.

Возвращаясь к началу нашего рассуждения, напомним, что В. Я. Проппа интересовало движение от фольклорного текста к его историческим архетипам. С этой точки зрения индивидуальное мастерство сказителя представлялось вообще ложной проблемой, ибо значимым для исследователя было то коллективное, архаическое, что уводило к прототекстам. Талант носителя фольклорного текста, его индивидуальные художественные особенности, наконец, его вдохновение, выносились Проппом за пределы структурного анализа. Активизировались другие понятия: память, бессознательная приверженность традициям, даже, в конечном итоге, — непонимание своего собственного текста. Сказитель был интересен лишь как *искажитель*. Причем такой подход принимал в изложении Проппа интересный научный поворот. Предметом анализа становился сам механизм искажения. В. Я. Пропп в лекциях неоднократно останавливался на вопросе, почему определенные аспекты традиционной эстетики подвергаются искажению, в то время как другие проходят сквозь века, сохраняясь в неизменном виде. Но и в этом случае интерес к искажению был средством вычленивать то, что сохраняет константные модели текста. Именно эта константная архимодель была для Проппа металлом, который надо выплавить из руды, сохраняющейся в памяти носителей фольклора вопреки их сознанию.

Для М. К. Азадовского характерна была противоположная ориентация: традиция представляла для него основу, которая одновременно и сохраняется, и трансформируется в произведении искусства. Фольклорный сказитель использует традицию в такой же мере, в какой поэт использует свой национальный язык. Подобно тому, как именно на фоне языковой нормы художественная значимость поэтического текста делается особенно заметной, индивидуальное мастерство сказителя для Азадовского загоралось яркими красками на фоне безликой традиции. Проппа интересовало индивидуальное творчество как материал-основа для выявления типологических моделей. Для Азадовского типологические модели были материалом, на основе которого вспыхивало индивидуальное творчество. Конечно, такого рода характеристика страдает определенной упрощенностью. Оба ученых учитывали не только свои научные успехи, но и движение, которое предельвалось их коллегами.

В некоторых работах В. Я. Проппа, особенно в тех, которые создавались в период, когда его метод подвергся крикливой и необоснованной критике, ощущается стремление найти убежище в классической фольклористике XIX века, пожертвовав некоторыми аспектами собственных открытий. Такова, например, на мой взгляд, книга В. Я. Проппа «Русский героический эпос», написанная в самый разгар оголтелых нападок на него

в «Литературной газете». Однако в этом случае речь, конечно, не может идти о сдаче принципиальных позиций. Исследователь пробовал только защитить свои идеи, перенеся их из сферы типологии в более традиционную и звучащую менее дерзко область исторического анализа<sup>10</sup>.

Изучая фольклорное произведение по пропповской модели, мы отсекаем как не имеющие существенного значения самые основы того, что превращает фольклор в область искусства. Однако, идя по пути Азадовского, мы перемещаем доминанту таким образом, что у нас в руках, по сути дела, оказывается другой объект. Естественно, что модели его образуют совершенно иное пространство, чем в первом случае. Дальнейшая судьба полученных нами моделей будет различной в зависимости от того, стремимся ли мы к обобщениям художественного или логического типа.

Подобно тому, как в пространстве, заполненном фигурками таким образом, чтобы фон в свою очередь тоже образовывал фигурки, но других начертаний (или такие же, но другого цвета), — мы можем видеть в модели Проппа фон, на котором высвечивается модель Азадовского, и приписать ей роль носителя смысла — и, наоборот, представить себе модель Азадовского в функции такого фона. В первом случае мы скажем, что направление шло от обедненности упрощенного видения мира к богатству его индивидуального, противоречивого облика. Во втором, что сквозь хаос неупорядоченности мы высветили закономерности структуры.

Мы начали это короткое сообщение замечанием, что анализ текста допускает два подхода, теперь мы можем уточнить это, сказав, что, во-первых, положение это справедливо, если речь идет не об искусственно созданных текстах, а о порожденных живым развитием культуры, и, во-вторых, что ограничение двумя подходами само по себе представляет лишь абстракцию. Следовало бы сказать: «минимально два подхода». При этом направление развития идет в постоянном живом отношении между увеличением количества вариантов, выводимых из абстрактной исходной модели, и сокращением их. Сочетание роста и уменьшения вариативности, как правило, образует в живой динамической структуре пульсирующее пространство, на фоне которого высвечиваются тенденции развития и старения.

### <Эйхенбаум>

Борис Михайлович Эйхенбаум в кругу замечательных людей, составлявших неповторимо-своеобразный букет русистов на филфаке первых послевоенных лет, занимал совершенно особое место. Оценка вклада его в литературоведение — специальная тема, которая должна была бы сделаться предметом особых монографий. Здесь, однако, мы не претендуем на эту трудную и требующую специальных разысканий работу. Нам хотелось бы лишь добавить несколько живых черт — плода личных контак-

тов, которые могут частично восстановить живые черты этого замечательного человека и ученого. В «Каменном госте» Пушкин создал исключительно глубокий и нестандартный образ Дона Альвара — сочетание физической хрупкости и духовной силы.

Каким он здесь представлен исполнимом!  
Какие плечи! Что за Геркулес!

Дон Гуан иронически замечает, что

Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку  
До своего он носу дотянуть.

И тут же снимает всякую тень иронии противопоставлением героического духа этому не соответствующему уму телу:

<...> а был  
Он горд и смел — и дух имел суровый...

Б. М. Эйхенбаум не был, как пушкинский Дон Альвар, ни тщедушным, ни узкоплечим, его невысокая фигура была изящной, до последних дней стройной. Она сочеталась с манерами светского человека, постоянным изяществом жестов, утонченной аккуратностью одежды. Но, как и герой пушкинской трагедии, он сочетал фигуру кабинетного ученого не только с изяществом манер, но и с рыцарским духом и необычайной твердостью характера. В конце 40-х — 50-е годы судьба обрушила на него серию тяжелых ударов: в последние дни войны на фронте погиб его сын — талантливый молодой композитор, которому предвещали судьбу нового Шостаковича, из жизни ушла его жена, как писал он в дневнике, единственная близкая к нему женщина (духовной близости с дочерью не было). За этим последовала длинная цепь оскорбительных, необъективных нападок в печати. Можно не упоминать о невежественных клеветниках, но, к сожалению, к кампании преследователей присоединились и такие люди, как Б. И. Бурсов.

Тогда это был начинающий самородок, человек того разряда, который очень любили проникнутые просветительским пафосом старые ученые. То, что Бурсов — из простой крестьянской семьи и чуть ли не до 18 лет был неграмотным, в соединении с бесспорной талантливостью привлекало к нему внимание старых ученых. Того, что ум его не гибок и явно склоняется к догматизму, старались не замечать, а его поистине безграничное самомнение в ту пору еще не проявилось. Я был слушателем первых лекций Бурсова: они были тяжелы, неинтересны, но содержательны. Тем более для нас было неожиданностью, когда мы узнали, что Бурсов на одном разгромном собрании, обратившись с кафедры к Эйхенбауму, сказал: «Борис Михайлович, признайтесь, ведь Вы не любите русский на-

род!» Такие слова в те дни были равносильны приговору, который не подлежит апелляции. Бурсов был незлой человек, но Эйхенбаум обладал особым, не очень приятным для него даром: он вызывал зависть. Ему смертельно завидовал Пиксанов, завидовал и Бурсов, ему завидовали его гонители тогда, когда он был месяцами безработным и продавал все свои книги (ему пришлось распродать свою когда-то очень большую библиотеку), завидовали, когда на него сыпались со всех сторон удары, завидовали те, кто в ту пору процветали и писали про него клеветнические статьи, потому что они понимали, что в каких бы высоких кабинетах их ни принимали, личных качеств Эйхенбаума у них никогда не будет.

Б. М. Эйхенбаум был свободный человек, и это особенно раздражало. За выдержку и постоянную улыбку Эйхенбаум заплатил дорогой ценой: у него был тяжелый инфаркт и мозговая эмболия. Ухоженный и очень знаменитый врач Союза писателей, выходя из его кабинета и поправляя перед зеркалом галстук, произнес: «Мы, конечно, больше не увидим нашего дорогого Бориса Михайловича». Буквально из могилы Эйхенбаума вытащила Виктория Михайловна Лотман — тогда молодой, но уже известный в Ленинграде врач. Она неделями не отходила от его кровати.

В бытовом студенческом жаргоне Эйхенбаума называли Бумом, повторяли эпиграмму:

Наш ЛГУ не Бумом знаменит,  
Он Миш<кой> Яковлевым славен.  
Где стол был явств, там гроб стоит,  
И на гробу сидит Державин <sup>11</sup>.

## Примечания

- 1 Сейчас существует ряд технических средств для того, чтобы прочитывать густо замазанные и зачеркнутые строки. Томашевский в них не нуждался: только прищурив глаза, читал любой зачерненный текст. Мне, тогда еще начинающему филологу, он говорил: «Это же очень просто. Зачеркивающий бессознательно следует определенной логике. Видите, он нанес ряд густых черточек наискось слева направо. Умственно снимите их. Это можно сделать, потому что они повторяются в правильном узоре. Под ними такая же цепь черточек справа налево. Снимите и их. Видите, перед Вами совершенно ясная, незачеркнутая строка». Я сознательно привожу этот пример — в нем проявилась железная логика и одновременно сильно развитое воображение. Редкостное сочетание этих качеств составляло творческий принцип Томашевского.
- 2 Мария Семеновна Лев, занимая формально какую-то техническую должность, держала в своей памяти все дела кафедры, знала поименно всех студентов, напоминала профессорам все их дела, в общем, была в самом точном значении этого слова «душой факультета».
- 3 Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 131—173.
- 4 Само название было по тем временам дерзким: печать полна была статьями, громившими «врагов народа». Слово «враг» заполняло страницы газет, не уставших призывать к бдительности. Этим были полны кинофильмы. Использовались при этом талантливые актеры и одаренные режиссеры, создавшие с точки зрения киноискусства (если понимать его в духе Эйзенштейна, как мастерство, совершенно безразличное к истине или лживости того, что воплощается с помощью искусного использования монтажа, света и других приемов экранной техники) впечатляющее полотно. В одном из них — «Великий гражданин» — на экране актер, загримированный под Бухарина, декламировал Тютчева:

Молчи, скрывайся и таи  
И чувства и мечты свои.

Тютчев был возведен в идейные вдохновители самого ходкого в то время обвинения — в «двурушничестве». На этом фоне напоминание слов Крылова о том, что «услужливый дурак опаснее врага» (см. басню «Пустынный и медведь») звучало в достаточной мере дерзко.

- 5 Возможно, речь идет о В. М. Петрове (1896—1966) — кинорежиссере и киносценаристе, который с 1928 года работал на ленинградской киностудии «Севзапкино», был известен своими экранизациями (1934 год — «Гроза», 1937—1939 — «Петр I») <примеч. Т. К.>
- 6 Некий безымянный студент подчеркнул в эпиграмме эту способность Гуковского заставить слушателей пережить прошедшее как настоящее:

О если бы и днесь вернулось все опять,  
Державин жил бы вновь и Тредьяковский,  
Какой урок прекрасный мог им дать  
Григорий Александрович Гуковский.



- <sup>7</sup> Пробным шаром была небольшая книга «Русская поэзия XVIII века» (Л., 1927). Затем появились «Очерки по истории русской литературы XVIII века (дворянская фронда в литературе 1750-х — 1760-х годов)» (М.; Л., 1936) и «Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века» (Л., 1938).
- <sup>8</sup> **Гуковский Г. А.** Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.
- <sup>9</sup> Автобиографический эпизод, который рассказывал на лекции Гуковский, мог быть им осмыслен под влиянием соответствующего места из монографии А. Белого «Мастерство Гоголя» (отношение концепции Гуковского творчества Гоголя к его интерпретации А. Белым должно было стать предметом отдельного разговора): «Гоголь, начав с пленяющих безделушек, цельных музыкой, дав цельность стиля за счет погасшей мелодии, вдруг ужаснула узкой тенденцией, в которой завял его стиль, отчего и организм его творчества оказался... без головы; а голова — осталась без туловища: тело без головы взял в свои руки Белинский, раскрыв в нем тенденцию огромнейшей значимости; из неоконченной головы им извлекаемого процесса, оторванной от тела, Гоголь, выпотрошив мозг, сделал... жандармскую каску и арестовал свое творчество; но „Жандармская каска“, просунутая в „Переписку“ и „Исповеди“, не смогла отвести тока, шедшего через Гоголя-творца в рассудочно-безголовое тело его творений, головой которых оказалась вся русская литература, продолжавшая развивать дело Гоголя: без Гоголя-проповедника» (**Белый А.** Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 27).
- <sup>10</sup> Подобно этому М. К. Азадовский пробовал защитить академика А. Н. Веселовского, доказывая, что великий фольклорист якобы близок к революционным демократам и представляет собой честь русской науки, и что нападки на него как на космополита вызваны недоразумением, тем, что бывшие в ту пору идейными вождями Фадеев и Симонов спутали великого русского патриота академика Веселовского с его братом, действительно якобы грешившим космополитизмом (делал уступку Азадовский), Алексеем Веселовским.
- В начале кампании против Веселовского Фадеев и Симонов, оба высокие и стройные, появлялись на заседаниях Ученого Совета филфака ЛГУ в одинаковых, полувоенного вида френчах, выходили вдвоем плечом к плечу к кафедре на сцене и произносили речи рокошущими голосами прибывших наводить порядок военных начальников. Однажды при этом имел место забавный эпизод. Один из подвергавшихся критике (кажется, если память мне не изменяет, это был В. Н. Орлов) елеинным голосом с ехидством сказал о Фадееве и Симонове: «Наши идейные вожди нам справедливо указали...» Поразительно было, что Фадеев мгновенно сник, как проколотый шарик, и закричал фальцетом: «Нет-нет! Вождь у нас один — товарищ Сталин, других вождей у нас нет и быть не должно».
- <sup>11</sup> Профессор Н. С. Державин был ректором Ленинградского университета, М. Яковлев — университетский преподаватель. <Другие куплеты из так называемого «гимна формалистов» см. в мемуарах Л. Я. Гинзбург (Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 281—283). Из воспоминаний Ю. М. Лотмана следует, между прочим, что некоторые из этих куплетов в более позднее время ходили как эпиграммы — *примеч. ред.*>

## Письма о Карамзине

*Публикация, вступительная заметка,  
комментарии Б. Ф. Егорова.*

Хотя кончина Ю. М. Лотмана в октябре 1993 года слишком близка, и время для фундаментальных публикаций воспоминаний, писем, биографических материалов еще не наступило, но сообщения об отдельных эпизодах жизни и творчества выдающегося ученого и человека уже вполне уместно обнародовать. Среди многих десятков писем покойного ко мне отдельным сюжетом выделяются четыре письма о его работе над книгой о Карамзине. Три письма из них относятся к 1985 году (Юрий Михайлович не любил ставить даты, поэтому приходится определять их по упоминаемым событиям), последнее — к февралю 1986 года.

Именно в те два года Ю. М. Лотман работал над книгой «Сотворение Карамзина» (для издательства «Книга», серия «Писатели о писателях»). Собственно говоря, он изучал Карамзина всю свою сознательную жизнь, со студенческой скамьи. В спецсеминаре проф. Н. И. Мордовченко он в 1947 году написал курсовую работу о карамзинском журнале «Вестник Европы», а в 1948 — обстоятельное исследование «Карамзин и масоны». Обе работы были приняты тогдашним заведующим кафедрой русской литературы проф. Г. А. Гуковским для публикации в научных сборниках, но арест профессора и последующая смерть в тюрьме сорвали планы; рукописи Ю. М. Лотмана, наверное, погибли в недрах КГБ вместе с другими бумагами Гуковского (а может быть, не погибли? может быть, где-то там хранятся? дай-то Бог!).

Нужно отдать должное человеческому мужеству Мордовченко и Гуковского: несмотря на очень плохую официальную репутацию Карамзина (монархист, идеалист и проч., и проч.), они не отговорили молодого ученого от занятий немодным писателем, а, наоборот, помогли в работе. Фактически Ю. М. Лотман первым у нас «реабилитировал» Карамзина как замечательного литератора и мыслителя — во многих своих статьях последующих лет, в замечательном издании в серии «Литературные памятники» карамзинских «Писем русского путешественника» (1984).

И вот издательство «Книга» предложило ему монографию о Карамзине. Юрий Михайлович с удовольствием и с ответственностью согласился. Меня он попросил дать внутреннюю рецензию, а также написать небольшую вступительную статью. Будучи, как обычно, в великом цейтноте, я рукопись на начальном этапе не успел прочесть, автор сам написал за меня рецензию (мы спокойно относились к таким обманам и подменам: настолько доверяли друг другу, что не видели научного динизма в подписывании уже готовой рецензии). А вступительную заметку «Биография души» позднее, прочитав рукопись, я сочинил — она приложена к книге Ю. М. Лотмана «Сотворение Карамзина», вышедшей в Москве в конце 1987 года (сдана в набор в ноябре 1986, подписана в печать в августе 1987). Дарственная надпись автора гласила в частности: «<...> эту книгу, над которой я работал 40 лет и сейчас бы написал всю совершенно иначе

— не судите, но благословите». Воистину, требовательность большого ученого к себе всегда характеризовала Ю. М. Лотмана.

В предлагаемых письмах содержатся и другие темы. Мне не хотелось делать купюры: жизнь многолика, человек живет сразу в нескольких измерениях — пусть этот живой калейдоскоп останется для читателей без изъятий.

## 1.

<12. VII 1985> <sup>1</sup>

Дорогой Борфед! <sup>2</sup>

Как я Вам, кажется, имел уже честь сообщать, я тружусь для издательства «Книга» над странной книгой «Карамзин — автор Карамзина» (название условное). Суть в анализе произведений Карамзина, написанных от первого лица, восстановлении отношения между *Dichtung und Wahrheit*, реальной биографией и литературной мифологией. Поскольку реальная биография Карамзина, как это ни поразительно, почти не известна (например, о заграничном путешествии, кроме «Писем русского путешественника», мы не имеем почти ничего, а «Письма» — источник литературно мистифицированных), то реконструкция делается увлекательной, а иногда и совершенно неожиданной.

Такова увертюра моего письма. А затем следуют две просьбы:

1. Для издательства нужен рецензент.

2. Для издательства нужен (как мне сказали, таков их «обычай») автор вступительной напутствующей небольшой статьи.

Не согласились бы Вы совместить эти функции?

Это дело будущего, т. к. из положенных мне 20 п. л. я написал лишь 10. Но, т. к. все сроки истекли, то редакторша милостиво разрешила мне сдать эти 10 и «как бы» принять рукопись. Т. к. рукопись, с одной стороны, как бы принята, а, с другой, как бы и не написана, я мог бы Вам сейчас прислать эти 10 листов, чтобы Вы их на досуге почитывали, пока я буду пописывать. Это избавит Вас от спешки. Рукопись я надеюсь сдать в конце сентября.

Мне совестно наваливать на Вас сей груз, но выпустить совместную книжечку было бы приятно. Впрочем, пролистайте, если не понравится — откажитесь, я, честное слово, не буду в обиде.

Этой книге я придаю известное значение: работать над Карамзиным я начал в 1947 г., когда вообще эта тема была не в чести: даже Гуковский называл Карамзина консервативным сентименталистом, постепенно перешедшим в лагерь реакции. Только Н. И. Мордовченко писал о положительной роли Карамзина. Макогоненко <sup>3</sup> даже доказывал, что «Карамзинского периода» вовсе и не было. Этой книгой я хочу подвести для себя

итог сделанному и закончить (для себя же) эту тему с тем, чтобы в оставшиеся годы успеть кончить другие начатые замыслы.

Но издательство поставило условием, чтобы книга была «литературной» (в договоре даже стоит выражение «художественная проза», черти бы их драли!). А мне «художественность» как слону фокстрот. Очень боюсь, что получится пошло и плохо, именно так, как я не терплю в других. Поэтому мне нужен реальный и привыкший к моему «нормальному» стилю рецензент. Опять же Вы...

Другим рецензентом будет Б. А. Успенский<sup>4</sup>.

Такие дела...

Получили ли Вы мое предшествующее письмо — злое и статью для Вас и Абрамович<sup>5</sup>?

Как Вы? Что Вы?

Сердечные приветы Вашим, Соне<sup>6</sup> особый.

Зара<sup>7</sup> шлет приветы.

Ваш Ю. Лотман.

P.S. У нас несколько дней гостит Б. А. Вот и Вы бы заехали.

<sup>1</sup> Письмо датируется по почтовому штемпелю г. Тарту: «12. 07. 85».

<sup>2</sup> Мы с молодых лет привыкли при обращении сокращать имена в духе 1920-х годов: я — Борфед, Юрий Михайлович — Юрмих.

<sup>3</sup> Макогоненко Георгий Пантелеймонович (1912—1986), профессор Ленинградского университета; имеется в виду его статья «Был ли карамзинский период в истории русской литературы?» (Русская литература. 1960. № 4).

<sup>4</sup> Успенский Борис Андреевич, лингвист и семиотик, в то время профессор Московского университета.

<sup>5</sup> Абрамович Стелла Лазаревна, петербургский литературовед. Юрий Михайлович прислал статью-рецензию на ее книгу «Пушкин в 1836 году: Предыстория последней дуэли» (Л., 1984): «О дуэли Пушкина без „тайн“ и „загадок“. Исследование, а не расследование» (Таллин. 1985. № 3. С. 90—99).

<sup>6</sup> Моей жене Софье Александровне Николаевой.

<sup>7</sup> Зара Григорьевна Минц (1927—1990), профессор Тартуского университета, жена Ю. М. Лотмана.

## 2.

Дорогой Борфед!

Спасибо за открытку, фотографии (смеющаяся троица<sup>1</sup> очень смешна — как карикатура Домье!) и книгу А. Ф. Возного<sup>2</sup>. Книга очень интересная и виден автор, сумевший сохранить какую-то милую наивность. Обязательно пошлю ему биографию Пушкина (а то он, судя по надписи, считает меня исследователем Блока). Вообще прочел с огромным интересом.

Видимо, я огорчил Вас своим письмом о Марке Аврелии и Гаврилове<sup>3</sup>. Простите, совсем этого не хотел. «Все это пустяки — душевных наших мук не стоит мир»<sup>4</sup>, — как писал Пушкин. Что же касается моего вхождения в редколлегию<sup>5</sup> и пр., то, по-моему это было бы лишнее. Во-первых, у меня такое чувство, что Дм<итрий> Серг<еевич>, несмотря на наши очень добрые и взаимно-искренние отношения, этого не хотел бы (иначе бы он это предложил). Но главное не это, а то, что «во-вторых». Во-вторых же то, что я твердо решил, чтобы успеть до потери работоспособности *докончить* начатое и задуманное, не отвлекаться. К тому же я вообще редактор плохой. Когда-нибудь, что-нибудь интересное мне отрецензировать могу, но браться за новый большой воз боюсь.

Кстати о «Памятниках»: я сейчас прервал работу над биографией Карамзина и написал для «Садов»<sup>6</sup> статью о переводе Воейкова и подготовил текст. Остался лишь комментарий, но он будет ничтожно мал, т. к. все реалии оригинала, видимо, будут комментировать другие, меня же касается лишь комментарий к переводу Воейкова. А это немного.

За счет того, что комментарий будет меньше запланированного, я несколько превысил объем статьи (всего 23 стр. на машинке, но без подклеек и вставок). Статья, кажется, вопреки моим собственным ожиданиям, получилась интересной (по крайней мере, мне так кажется).

Вчера весь день складывал с Лешкой дрова<sup>7</sup> и писал статью. Оба дела закончил.

Как Вам хулиганская рецензия<sup>8</sup> на Абрамович? Если не трудно, передайте ей экземпляр.

У нас дожди, надоело до смерти, как и многое другое...

Обнимаю Вас, поклоны сердечные Соне и всему Дому.

2. VIII 85.

Ваш Ю. Лотман.

Плохо, что мы редко видимся, плохо и жаль. Времени-то уже мало осталось...

P.S. Что там натворил Панченко<sup>9</sup>? До меня доходят самые разные слухи. Хотелось бы знать правду.

<sup>1</sup> Юрий Михайлович, я, проф. В. Г. Березина на заседании ученого совета филологического факультета ЛГУ (часть фотографии опубликована в кн.: Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994, после с. 484).

<sup>2</sup> **Возный А. Ф.** Петрашевцы и царская тайная полиция. Киев, 1985. Анатолий Федорович Возный (1932—1987) — талантливый историк политического сыска и провокаторства, рано ушедший из жизни; будучи одним из руководителей киевского ОБХСС в 1970-х годах, безуспешно пытался бороться с коррупцией в высших эшелонах украинской власти; его сняли с работы и подарили как историка науке: он стал заведующим кафедрой в Высшей школе МВД в Киеве.

<sup>3</sup> Юрий Михайлович сердился по поводу ошибок петербургского историка А. К. Гаврилова в статье «Марк Аврелий в России» в книге из серии «Литературные памятники»: **Марк Аврелий Антоний.** Размышления. Л., 1985.

- <sup>4</sup> «Все это пустяки...» — придуманное начало к известному отрывку из стихотворения Пушкина 1825 г. «19 октября» (у Пушкина вместо этих слов: «Пора, пора!» — далее процитировано точно).
- <sup>5</sup> Имеются в виду «Литературные памятники». Инициатива приглашения была моя, а Д. С. Лихачев очень одобрительно к ней отнесся; но так как предложил я, то я сам и написал к Юрию Михайловичу.
- <sup>6</sup> Для издания в серии «Литературные памятники» книги: **Жак Делиль**. Сады. Л., 1987. Юрий Михайлович подготовил публикацию (с комментариями) перевода А. Ф. Воейкова и статью «„Сады“ Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе».
- <sup>7</sup> Многие квартиры в Тарту, в том числе и Ю. М. Лотмана, имеют печное отопление. Лешка — младший сын Юрия Михайловича Алексей, биолог.
- <sup>8</sup> Чрезмерно сильная оценка в самом деле живой и раскованной рецензии на книгу С. Л. Абрамович (см. примеч. к первому письму).
- <sup>9</sup> Имеется в виду сложный конфликт Александра Михайловича Панченко, ныне академика, с руководством Ученого совета филологического факультета ЛГУ.

## 3.

<после июля 1985 г.>

Дорогой Борфед!

Посылаю Вам рецензию на свою книгу. Убедительно прошу срочно заверить подпись и отослать по адресу: 125047. Москва. ул. Горького, 50. изд. «Книга», Тамаре Владимировне Громовой. Срочность нужна потому, что в издательстве сменилась вся головка, насажали с<укиных> сынов (энергичных), и они соответственно проявляют свою энергию. Громова меня предупреждает, что задержка на самый незначительный срок может погубить книгу и причинить ей (Громовой) неприятности. Так уж извините за комиссию. Пришлось отбросить скромность. Особенно стыдно за последнюю страницу, но в договоре обозначено, что книга должна быть литературно-художественным произведением. Всего-то. Итак, даем литературу и художественность. Ноблез обдиж...

А потом я дам Вам и вправду прочесть: Вы ведь согласились писать вводную?

Два Ваши письма получил и разделяю Ваши опасения и колебания <sup>1</sup>. Вы ведь всегда во сне видели вольного барана. А я строевой — хожу только в эскадроне. Хочу и умереть на кафедре. Боюсь за Вас двух вещей: 1. Заскучаете; 2. Ведь эти самые с<укины> сыны чтут главным образом чины, а не знания и способности. Сложив венец как король Лир, не почувствуете ли Вы постепенное охлаждение издателей и другой сволочи. Конечно, на сволочь можно и наплевать, но ведь, написав книгу, хочется ее и напечатать. Все же подумайте еще и не торопитесь.

Но свобода, свобода...

Я, со своей стороны, тоже приближаюсь к своей свободе. Моя свобода — свобода от иллюзий. Когда все мыльные пузыри лопаются — остается свобода. А у меня за последние годы идет окончательная и смелая очистка души от мыльных пузырей. К окончательной черте надо иметь помещение чистое. Убедившись, что учеников у меня нет, что моя лаборатория, которой я так добивался и которая казалась такой важной — мыльный пузырь, как и многое другое, пережив ряд тяжелых разочарований, я неожиданно для себя почувствовал бодрость, а не уныние, и даже какое-то чувство начала, а не конца. И свободы. Ведь никто нас обмануть не может, обманываем мы только сами себя. И от этого, при самых казалось бы сильных увлечениях в глубине живет чувство: «А не притворяешься ли ты?» Разочарование освобождает от притворства, от боязни сказать самому себе правду. Т. е. дает свободу.

Итак у каждого свобода на свой манер.

А Вас я очень люблю. Без разочарований.

Обнимаю Вас

Ваш  
Ю. Лотман.

<sup>1</sup> Я делился с Юрием Михайловичем намерением не дожидаясь 60-летия и пенсии уйти со службы, стать вольным человеком.

#### 4.

Дорогой Борфед!

Посылаю Вам скелет рецензии для «Просвещения». Решился на сей шаг только по предложению Сони<sup>1</sup>. Делайте с ним, что пожелаете. Вообще же мне хотелось бы, чтобы Вы (когда-нибудь после, когда формалистика с рецензией отойдет и у Вас будет просвет, чтобы прочесть соп атоге) посмотрели сию книгу. Кажется, там есть кое-что новое, а кое-что по-новому зазвучало от соположения. Вообще собирал и писал книгу для заработка («таков я в наготе своего цинизма», как говорил Пушкин), а получилось нечто, не лишенное смысла, некоторый итог работ за ряд лет.

Некто сказал, что ни одно доброе дело не остается безнаказанным. Вот и Вы когда-то выразили готовность написать вступительное слово к моей книге о Карамзине в издательстве «Книга» (такой у них обычай, чтобы книги кто-то «вводил»). Они это запомнили. Сейчас я был в Москве и к своему изумлению узнал, что книга, которую я считал похороненной, движется. Уже художник сделал очень милое оформление. Мне предложили еще дописать 1,5 листа, на что я со скрипом согласился. Очень стыдно садиться Вам на шею, но — назвался груздем... и т. д.

Я как-то сильно сдал физически за последние месяцы. Спокойно смотрю на приближающийся другой берег переправы.

Соне и Тане <sup>2</sup> нежные приветы, особенно же Татьяне Алексеевне <sup>3</sup>, величие которой нам всем пример и назидание.

Всегда Ваш

18. II 86.

Ю. Лотман.

---

<sup>1</sup> С. А. Николаева предложила Ю. М. Лотману, в свете трудностей прохождения его рукописи в издательстве «Просвещение» и в свете близкого знакомства Юрия Михайловича со всеми опасениями и колебаниями руководства, написать за меня рецензию, как бы гарантирующую идейную «проходимость» книги — Юрий Михайлович и совершил эту акцию, я подписал, рецензия помогла, книга вышла в свет: **Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин; Лермонтов; Гоголь: Книга для учителя.** М., 1988.

<sup>2</sup> Моей дочери, Т. Б. Морозовой.

<sup>3</sup> Т. А. Николаевой (1901—1986), моей теще, мужественно борющейся со смертельным недугом.



## Камень и трава

В конце 1990 года М. А. Гордин предложил Ю. М. Лотману начать при поддержке «Пушкинского фонда» серию публикаций, посвященных истории русской культуры. Осенью 1991 года у Юрия Михайловича сложился замысел книги «История неисторических событий: жизнь и быт семьи Дурново». Основу этого трехтомного издания должны были составить документы из архива семьи Дурново, воссоздающие «образ жизни» старинного дворянского рода с середины 20-х годов XIX века до 1917 года.

В заявке Юрий Михайлович писал: «Задача издания в том, чтобы читатель почувствовал себя современником и соучастником обычной, бытовой „неисторической“ жизни. Семейные и родственные связи Дурново неизбежно приведут нас к лицам из декабристской среды, с одной стороны, и придворного круга, с другой. Здесь читатель увидит и Бенкендорфа, и Волконского. Но увидит не как государственных деятелей и политиков, не в привычных для нас упрощенных силуэтах, а как светских людей, как живые натуры среди их повседневных бытовых забот».

В центре каждого из трех томов должна была оказаться одна из сторон дворянского быта и одновременно один из этапов истории семьи Дурново.

Первый том — «Дом на Английской набережной» — должен был быть ориентирован на воссоздание уклада дворянской столичной жизни в целом и отражать историю семьи Дурново в 20—30-е годы XIX века. Именно в это время был построен дом Дурново в Петербурге, а семья породнилась с известными аристократическими фамилиями.

Второй том должен был повествовать об истории кулинарии в России и называться «Лишь беззаботный gastronome названья мудрого достоин...». Центральная фигура этого тома — будущий генерал-губернатор Петербурга и член Государственного Совета Петр Павлович Дурново.

Третий том — «Камень и трава» — должен был быть посвящен укладу аристократической дачной жизни и заканчиваться рассказом о драматических событиях 1917 года, когда дача Дурново была захвачена и разграблена анархистами. Главным героем этого тома должен был стать министр внутренних дел Петр Петрович Дурново.

Весной 1993 года Юрий Михайлович вместе с автором этой заметки закончил работу над второй частью задуманной книги и в ближайшее время она выйдет из печати. Первая и третья часть написаны не были.

Предлагаемый материал — заметки Ю. М. Лотмана к вступительной статье третьего тома, которые носили самый предварительный характер и были продиктованы в феврале 1993 года. В рукопись внесены незначительные изменения стилистического характера.

Е. А. Погосян.

В основе структуры быта лежит исходное противоречие, которое, в частности, в геральдике отразилось как антитеза черного и зеленого. Мы говорим о противостоянии двух структуропологающих символов: камня и травы. Символика эта легла в основу противопоставления городской и сельской жизни, дома и поля, культуры и природы. Символы эти вобрали в себя разнообразные пласты семантики: географической, социальной, исторической. Они развертывались в смысловые пирамиды, с одной стороны, антитетически, а, с другой стороны, получали смысл во взаимном противопоставлении, а не в изолированном бытии. На этой основе исторически зарождалась связь-противостояние, своеобразная любовь-вражда городской и сельской культуры. В сложных социальных перипетиях эти типы культуры не только враждовали или недоброжелательно соседствовали. Так, например, в дворцовом быту отчетливо проявлялось стремление вносить в деревню городской быт, а в город — деревенский. Архитектурным выражением этого были загородные дворцы и городские парки.

На этом фоне создавалось сложное переплетение ценностей. Так, например, в дворцовом быту (а также в быту богатого феодала) возникало стремление вносить в деревню все удобства, роскошь, условности и привычки городской жизни. И одновременно имитировать в городе свободу и непринужденность жизни деревенской. Ценным здесь было именно перемещение типа быта во времени и пространстве в чуждую ему сферу.

Фактически, тут действовал тот же механизм, который придавал особую ценность висячему парку, расположенному на крыше дворца или на одном из верхних этажей. Так же, как летние фрукты и ягоды, ценностная значимость которых в их естественное время не отмечена, приобретают совсем другое значение зимой на фоне бушующей за окном метели. <...> Это соединение двух кричаще противоречивых элементов мы, например, не ощущаем как значимое в летнем туалете зимних красавиц пушкинской лирики:

И дева в сумерки выходит на крыльцо:  
Открыты шея, грудь и выюга ей в лицо!  
Но вихри севера не вредны русской розе.  
Как жарко поцелуй пылает на морозе!  
Как дева русская свежа среди снегов!  
*«Зима. Что делать нам в деревне?»*

Жизнь символа в культуре приобретает активный характер только тогда, когда он перемещается на исходно чуждое ему место. Однако культура, поэтизирующая искусственность, теряла бы стилистическую значимость, если бы не влекла за собой последующее вторичное опрощение. <...> Это бинарное противопоставление «естественное — искусственное» усложняется при наложении на него других основных антитез смысла, например, антитезы «своего» и «чужого». Так, тема дикаря в культуре

XVIII века, как правило, соединяет естественное и чужое, искусственное и свое. В вариантах сюжетов, восходящих к «Простодушному» Вольтера, естественное приписывается «дикарю», а искусственное — искаженное и далекое от природы — европейцам. Впрочем, такое противопоставление не было устойчивым для Вольтера, который, полемизируя с Руссо, в других своих текстах прославлял роскошь и благодатные последствия цивилизации.

Бытовым отражением противопоставления этих форм являлась мода, известная и во Франции, но особенно ярко проявившаяся в царскосельском дворцовом быте. При дворе имелось стадо, коровник. [Эта мода трансформировалась в легенду о том, что] государыня Екатерина II любила демонстративно доить коров:

Екатерина Великая О!  
Приехала в Царско Село.  
Приехавши веле-  
Ла коров доить в селе <sup>1</sup>.

Когда в период восстания Пугачева Екатерина II объявила себя казанской помещицей, то здесь значимо было и указание на солидарность с жертвами пугачевского восстания — казанскими дворянами, и выбор социальной характеристики — помещица. Это был демонстративный жест единения царицы и дворянства.

Не только смена мест города и деревни в противопоставлении «естественное — искусственное» повышала знаковую отмеченность пространства, но и условное перемещение в географическом пространстве. Такова была природа парковых построек в «китайском» (вернее в квазикитайском, в том «китайском», который был создан воображением века Вольтера), «индийском», позже — «оссиановском» стилях.

Таким образом, если передвижение по географической оси позволяло переноситься из одного пространства в другое, то усилия архитектуры были направлены на то, чтобы одновременно перемещаться по оси времени, переживая летом зиму, а зимой лето.

Несмотря на то, что в этих переменах легко можно увидеть причуды дворцового маскарада, нельзя не заметить, что стремление превратить далекое и близкое (победить пространство) и подчинить своей воле климатические погодные данные вопреки их естественному закреплению является одним из доминирующих стремлений культуры. Культура смотрит в зеркало природы для того, чтобы превратить потом природу в образ и подобие себя, а затем снова вглядывается в этот искусственный образ, чтобы на новом витке превратить его в природу. «На службе» у этой активной «спирали» находятся и искусство, и культура, и быт.

XVIII век с горечью сказал бы тут словами Руссо: все прекрасно, выходя из рук Творца, все портится в руках человека. Однако здесь можно было бы вспомнить слова Лафатера, который писал Карамзину о том, что деятельность человека (конкретно он имел в виду дружбу, но сама его формулировка подталкивала к расширительному толкованию)

имеет своей целью *am kräftigsten existieren* — «сильнее существовать», усилить свое бытие (Переписка Карамзина с Лафатером, сообщ. доктором Вальдманом, подгот. к печати Я. Гротом<sup>2</sup>).

\* \* \*

Слово «дача», имевшее в допетровскую эпоху значение земельной награды (земельная собственность, дарованная царем), получило особый смысл в послепетровской государственности, где оно оказалось связанным с одной из характернейших черт европеизированного дворянского быта. Особый смысл и высокое культурное значение дача получила именно в петербургском быту. Традиционный московский уклад предполагал, что служилые дворяне или отставные помещики свободное и отведенное для деревенской жизни время проводят в своих поместьях, разъезжая иногда по весьма отдаленным местам государства.

Петровский быт слил понятия пребывания при дворе и службы. Это подразумевало, что столичный дворянин, служилый или отставной, но привычным бытом связанный с придворной жизнью, не мог отлучиться на далекое расстояние от резиденции. С этим связана была постройка в столице дворцов для зимней жизни. Летом же традиционная поездка в родовое поместье менялась на такую форму жизни, которая соединяла бы близость к царской резиденции и, вместе с тем, привычные формы летней жизни. Так возникли вокруг Петербурга небольшие летние дворцы, предназначенные для короткого пребывания хозяев, но такое решение вопроса было для многих слишком дорогим, а столица втягивала в себя значительное число дворянского люда. В результате распространилась традиция снимать на лето поместье в близлежащих деревнях (особенно часто этим пользовались офицеры расположенных вокруг столицы полков), а также строить или снимать небольшие летние помещения, не предназначенные для зимней жизни, ориентированные на то, что значительную часть быта хозяева или съемщики проводят при дворе. Такие постройки множились вокруг Петербурга, более богатые петербуржцы строили их для себя сами (в этом случае постройка была более фундаментальной и определенная часть мебели и слуг оставалась там на зиму). Уже с начала XIX века вокруг города начали вырастать «дачные места» — поселки, застроенные домами, специально предназначенные для того, чтобы быть сданными летом. Это были своеобразные места нового, только еще складывающегося быта.

Пушкин в отрывке «Гости съезжались на дачу...» вводит нас в исключительно характерный строй дачной петербургской жизни в том виде, в каком она существовала в 1830-е годы и который в дальнейшем был в значительной мере стерт совершенно иным укладом пореформенного быта.

У Пушкина летние жители Петербурга проводят день в столице, на службе, а начало вечера в театре. Однако специфика летнего быта заключается в том, что после просмотра пьесы гости отправляются не на

бал, а на загородную дачу. Расстояние, отделяющее дачу от города, превращает посещение ее не в простую прогулку, а в своеобразное маленькое путешествие: на дачу *съезжаются*. <...> В ритуал входит подчеркнутое сочетание близости и отдаленности дачи: туда можно прибыть на несколько часов, но обязательно нужно приехать.

Пушкинский отрывок подчеркивает строгую ритуализацию поведения, характерную для городской светской жизни: так, то, что героиня Вольская задерживает своего собеседника слишком долгое время в балконном tête-à-tête, воспринимается как шокирующий поступок. Одновременно длительный разговор Онегина с Татьяной в саду не вызвал в деревенском быту никакого удивления.

Пошли домой вокруг огорода,  
Явились вместе, и никто  
Не вздумал им пенять на то...  
*«Евгений Онегин». IV, XVII*

Дачная жизнь соединяла «счастливую свободу» деревенской жизни и нормы столицы.

Однако уже в конце века особенности дачного быта значительно переменились: он терял непосредственную связь с царской резиденцией и дворцовой жизнью и наполнялся чертами того мещанского уклада, который во вторую половину века определял жизнь городской интеллигенции. Соответственно и дача приобретала облик мещанско-интеллигентского быта.

Вдали, над пылью переулочной,  
Над скукой загородных дач,  
Чуть золотится крендель булочной,  
И раздаётся женский плач.  
И каждый вечер за шлагбаумами,  
Заламывая котелки,  
Среди канав гуляют с дамами  
Испытанные остряки.  
Над озером скрипят уключины,  
И раздаётся женский визг,  
А в небе, ко всему приученный,  
Бессмысленно кривится диск.  
*А. Блок. «Незнакомка»*

[В этих строках мы видим] противоречие между уключинами, которые скрипят на озере, женским визгом (черта, которую нельзя себе представить, например, в пушкинском отрывке) и лунным диском в небе. Мещанский вкус здесь — квинтэссенция дачной жизни, он распространяется для Блока даже на кажущийся бессмысленным лунный диск.

Слово «дачники» конденсирует в себе значение культурно-бытового промежутка. Дачник — не дворянин-помещик, не крестьянин-труженик и не буржуа. Он «повисает» между культурными стереотипами. Не случай-

но и в творчестве Чехова, и в творчестве Горького дача — нечто совершенно иное, чем в пушкинском отрывке. Она становится как бы символом. Наиболее сгущенно этот образ дается в «Вишневом саде» Чехова: смысл образа дачи в этой пьесе в бестолковости, какой-то неопределенности жизни, которая может быть определена только негативно, как отсутствие: дом без хозяев, хозяева, которые не хозяева, собственники, которые отказываются от своей собственности. Герои съезжают неизвестно откуда и исчезают неизвестно куда. Сама реальность, воплощающаяся в образе Лопахина, не менее нереальна, чем все остальное. И неслучайно символическим концом пьесы является оставление в пустом проданном доме Фирса.

Дачный быт, порожденный призрачным петербургским существованием XIX — начала XX века, исчез вместе с петербургской жизнью. То, что сменило его в географическом пространстве, не было его естественным продолжением. С этим связана, между прочим, трудность постановки в современном театре и «Вишневого сада», и «Дачников».

Дачник в самой основе этого понятия — человек «как бы» связанный с землей, природой и культурной памятью. Эта связь приобретает пародийный характер и естественно превращается в историческом будущем в стихи из песни Галича:

Мы живем в стране Постоялии,  
Называемся постояльцами.

## Примечания

- <sup>1</sup> Анонимная пародия на В. К. Тредиаковского, бытовала в различных вариантах. Несколько отличающийся текст опубликован в кн.: Мнимая поэзия: Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. Под ред. Ю. Тынянова. М.; Л., 1931. С. 135.
- <sup>2</sup> Переписка Карамзина с Лафатером, сообщ. доктором Вальдманом, подгот. к печати Я. Гротом. Сборник Отделения Русского Языка и Словесности Императорской Академии Наук. 1893. Т. LIV. С. 48. В оригинале — «unfere Kräfte».

# «Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя».

## Предисловие к польскому изданию\*

Предлагая свою книгу польскому читателю, автор находится в нелегком положении. Прежде всего, книга писалась для русского читателя и, естественно, не выделяла тех аспектов, которые могут иметь для польской аудитории первостепенное значение. Кроме того, предлагаемая книга представляет собой популярный очерк биографии поэта. Нужен ли такой очерк польскому читателю, имеющему возможность обратиться, например, к прекрасной биографии Пушкина, написанной Виктором Ворошильским? (Кстати, когда настоящая книга писалась, труд В. Ворошильского был мне неизвестен).

Вопрос в том, стоит ли занимать внимание польских читателей еще одной биографией Пушкина, решался для меня не стремлением сообщить какие-то новые, прежде неизвестные факты, а некоторым углом зрения, который мог бы представить эти факты в новом освещении.

Прежде всего, несмотря на популярный характер настоящей работы, создавая ее, я ставил перед собой некоторую специальную задачу. Неоднократно приходилось слышать, что семиотическое исследование, занимаясь анализом текстов, упускает из виду сложность живой человеческой личности. История, — говорят оппоненты семиотики, — есть история людей, а не текстов и кодов. А именно этот — человеческий — аспект истории остается, по их мнению, вне возможностей семиотического исследования.

Я всегда полагал, что тот «живой человек», которым может и должен заниматься историк, — это человек в общении с другими людьми, с самим собой, с Богом, Природой, Культурой, Миром. Это «человек общающийся» (даже человек полностью уединенный, отказавшийся от общения, — если такой был бы возможен, — находился бы, по сути дела, в позиции «негативного общения», как одноногий человек — это двуногий человек, утративший одну ногу). Из этого следует, что человек как объект гуманитарных исследований — это семиотический человек. Изучать «живого человека» — это и означает изучать все сложное бо-

---

\* Это предисловие было написано для польского издания биографии Пушкина (Aleksandr Puszkina. Warszawa, 1990), однако по неизвестным причинам не было напечатано. Публикуется впервые <ред.>.

гатство социо-культурных кодов, образующих самоопределение человека и определение его культурно-историческим и социальным контекстом. Жизнь человека — непрерывный диалог его с окружающими и с самой собой, и она может быть рассмотрена по законам диалогического текста.

Исходя из этих представлений, я хотел рассмотреть биографию как объект семиотической культурологии. При этом я ставил перед собой и дополнительную задачу. Полагая, что любая научная истина может быть, если она достигла определенной степени зрелости, изложена на общепонятном языке и что сложная система специального метаязыка подобна строительным лесам — необходима, пока здание строится, и может быть убрана, когда оно уже готово, — я хотел попытаться написать книгу так, чтобы для чтения ее не потребовалось никакой специальной семиотической подготовки, чтобы семиотический взгляд на жизнь показался читателю не только естественным, но и ему самому давно уже свойственным. Сама возможность так строить изложение показала бы, что семиотическая культурология достигла определенной степени культурной зрелости.

Однако у автора предлагаемой книги имелось еще одно задание.

Изучение семиотики культуры знакомит нас с двумя возможными ситуациями:

1) общие для данного коллектива коды определяют природу создаваемых личностью текстов. Тексты не имеют индивидуального характера и представляют собой лишь автоматическую реализацию законов социо-культурных грамматик.

2) Тексты создаются личностью по законам *ad hoc* создаваемой грамматики. По отношению к уже существующим социо-семиотическим нормам они представляют собой сдвиг, нарушение, «скандал».

Именно второй случай может быть охарактеризован как семиотическое творчество. Применительно к «тексту жизни» эти случаи могут быть охарактеризованы как альтернатива: либо обстоятельства навязывают человеку нормы поведения и характер поступков, либо человек преобразует обстоятельства по законам своей внутренней нормы. В первом случае жизнь его приобретает характер «типовой биографии», во втором, даже если в конце концов его ждет поражение или гибель, он становится творческим участником своей собственной жизни. Его можно уподобить скульптору, а обстоятельства жизни — камню, с которым скульптор вступает в борьбу, противопоставляя упорству материала упорство замысла. Скульптор не может жаловаться на то, что ему попался слишком твердый гранит, потому, что сопротивление материала входит в энергетический момент творчества.

Пушкин был не только великим поэтом — он был скульптором своей жизни, мастером создания биографии по законам художественного твор-



чества. В романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» есть такое место: бездарный поэт-приспособленец Рюхин, возвращаясь утром на грузовике из психиатрической клиники, куда он только что свез поэта Ивана Бездомного, задремал и очнулся в центре Москвы, прямо перед памятником Пушкина. «Рюхин поднял голову и увидел <...> что близехонько от него стоит на постаменте металлический человек, чуть наклонив голову и безразлично смотрит на бульвар. Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту. „Вот пример настоящей удачливости. — Тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, — какой бы шаг он ни сделал в жизни, чтобы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе“».

Слова Рюхина продиктованы мелкой завистью, но в них есть — как это ни странно — доля правды: тяжелая, полная лишений биография Пушкина — это, одновременно, биография счастливого человека. Казалось бы, ссылка за ссылкой, цензурные преследования, полицейская слежка, вечная нехватка денег, та постоянная несвобода, которая была уделом любого человека в николаевской России, — все это должно было наполнить горечью каждый миг жизни поэта. Но Пушкин умел противопоставить политической несвободе поэтическую свободу, превратить жизнь в творчество. Поэтому получалось, что ссылка на юг делалась для него школой романтизма, а повторная, еще более тяжелая ссылка в глухую псковскую деревню (которая другого человека могла бы свести с ума или превратить в запойного пьяницу) помогла ему в формировании фольклоризма, интереса к истории и поэзии простой жизни. Пушкин, действительно, был удачлив, но секрет его удачливости был не в счастливом стечении обстоятельств, а в его гениальности, позволявшей ему торжествовать над обстоятельствами. Жизнь постепенно отнимает у человека свободу выбора поведения. Закон искусства — возрастание возможностей выбора. Для автора — выбора между различными вариантами текста, для читателя — возможностей истолкования текста. Несвободная жизнь николаевской империи стремилась отнять у Пушкина возможности самому выбирать свои поступки. Пушкин всегда ревностно отстаивал свое право самому строить свою биографию, иметь право на выбор, даже если альтернативой будет выбор смерти. И именно поэтому его трудная жизнь оставляет у нас впечатление легкости и радости.

Таким образом, предлагаемая книга имеет целью не просто познакомить читателя с фактами биографии Пушкина, а показать жизнь поэта как творческий акт, в котором художественный замысел находится в постоянной борьбе с сопротивлением жизненного материала и в конечном счете одерживает над ним верх. И если всякий акт творческой победы человека над косным материалом вносит в жизнь одухотворение, доказы-

вая силу человеческого начала в человеке, то зрелище того, как человек в неимоверно трудных обстоятельствах силой духа и гения создает себе жизнь, которая вызывает у потомков не жалость, а зависть, — может быть, самое прекрасное, что человек может оставить после себя людям. Дух веселья, способность всегда быть выше обстоятельств, готовность быть убитым и решительный отказ быть побежденным придают биографии Пушкина моцартовскую легкость и решительно отделяют ее от мрачной жизни Лермонтова, которая вся была предисловием к гибели, жизни-жертвы Рылеева, запрещавшего себе счастье перед лицом народного страдания, или мученической и мучительной биографии Достоевского.

Биография Пушкина всегда звучит как надежда.

Завершая это краткое вступление, я хотел бы сказать, что, если бы книга писалась как адресованная польскому читателю, то проблема «Пушкин и Польша» должна была бы занять в ней подобающее место. Однако и при обращенности к русскому читателю аспект этот оказался в печатном варианте книги более сокращенным, чем это следовало бы. Для того, чтобы восполнить этот пробел, я отсылаю читателя к стр. 371—404 прекрасной книги Виктора Ворошильского «Kto zabił Puszkina?».

Budapest, 3. XI 1984.

## **«Лермонтовская энциклопедия» и проблемы построения персональных литературных энциклопедий<sup>\*1</sup>**

Почти одновременное появление двух капитальных энциклопедий «персонального» и «проблемного» характера: «Лермонтовской энциклопедии» и двухтомной энциклопедии «Мифы народов мира» — является важным событием, которое не только обогащает нашу науку ценными справочными изданиями, но и позволяет поставить принципиальные вопросы о самом типе книг этого рода.

«Лермонтовская энциклопедия», вместе с вышедшей ранее «Шевченковской энциклопедией» в Киеве, позволяет обрисовать контуры справочника этого типа, целиком посвященного одному писателю. Хотя оба издания носили экспериментальный характер, опыт можно считать удавшимся. Первый итог его — бесспорная нужность энциклопедий этого типа. Уже сейчас можно сказать, что появление аналогичных справочников по другим крупнейшим писателям должно сделаться задачей литературоведов последних двух десятилетий нашего века. Именно поэтому имеет смысл оценить уроки первых опытов, учитывая не только достижения, но и известные их недостатки. Размышления на эту тему не бесполезны и для литературоведов и издателей энциклопедических справочников нашей республики: совершенно очевидно, что задача издания справочников типа «Энциклопедия „Калевипоэга“», «Гаммсааревской энциклопедии» или «Энциклопедии эстонской поэзии» рано или поздно (лучше, чтобы не очень поздно!) встанет как практическая задача. А у энциклопедических справочников этого типа имеется одна особенность: выполняя свою непосредственную задачу — суммировать весь материал, необходимый для понимания жизни, творчества, эпохи того или иного писателя, они неизбежно несут побочную, но важную информацию об уровне филологической культуры, степени квалифицированности научного коллектива, его зрелости. Издание такого типа — своеобразный экзамен, и выдержать его без научной и организационной подготовки невозможно.

«Лермонтовская энциклопедия» и по своим достоинствам, и по своим недостаткам очень поучительна. Для современного уровня это своего рода эталон: энциклопедия вышла под маркой Института русской литературы АН СССР (Пушкинского Дома) в Ленинграде — исключительного мощного научного центра, обладающего большими материальными и

<sup>\*</sup> Рецензия была написана в соавторстве с М. Ю. Лотманом по заказу эстонского журнала «Keel ja Kirjandus» (=Язык и литература) и опубликована по-эстонски: «Lermontovi entsüklopeedia ja kirjanduslike personaalentsüklopeedijate probleem» // Keel ja Kirjandus. 1982. № 12, С. 662—666. По-русски публикуется впервые <ред.>.

организационными возможностями и богатыми научными традициями. Всю работу возглавляли опытные и известные лермонтоведы: проф. В. А. Мануйлов (которому принадлежит честь инициативы издания и чьей энергии в значительной мере мы обязаны тем, что книга сейчас лежит на столе), И. Л. Андронников, В. Э. Вацуро, при участии В. Г. Базанова, А. С. Бушмина, М. Б. Храпченко и не дожившего несколько месяцев до выхода энциклопедии В. В. Жданова. К работе над отдельными статьями были привлечены наиболее известные специалисты-лермонтоведы, а также молодые научные работники.

Большая научно-организационная работа увенчалась успехом: «Лермонтовская энциклопедия» — удачное издание, к которому еще много лет будут обращаться и специалисты, и студенты-филологи, и школьные учителя, и просто любители поэзии.

Энциклопедия имеет не совсем обычную структуру: кроме основной, собственно «энциклопедической» и расположенной в алфавитном порядке, части, составленной из отдельных частей, она включает еще несколько самостоятельных структурных единиц.

После традиционных в изданиях этого типа редакторских справок: «К читателю», «Как пользоваться энциклопедией» и «Списка основных сокращений» следует статья Ираклия Андронникова «Образ Лермонтова». Написанная ярко, в манере увлекательной журнальной статьи, часть эта по жанру выпадает из текста энциклопедии, и необходимость ее в издании данного типа кажется дискуссионной. Затем следует основной раздел: алфавитная словарная часть энциклопедии, после которой идут летопись жизни и творчества Лермонтова, основная литература о жизни и творчестве Лермонтова, словарь рифм Лермонтова и частотный словарь языка Лермонтова.

Основная часть дана в алфавитном порядке, однако, по содержанию входящие в нее статьи делятся на группы. Большую группу составляют статьи, посвященные произведениям Лермонтова: *всем* самостоятельным текстам поэта посвящено по специальной статье. Эта огромная работа оказалась возможной только потому, что составители энциклопедии могли опереться на исключительно богатую комментаторскую традицию: комментированные издания сочинений Лермонтова, подготовленные в дореволюционные годы такими знатоками, как П. А. Висковатов, А. И. Введенский, Д. И. Абрамович, и после 1917 г. Б. М. Эйхенбаум (в первую очередь здесь следует отметить образцовый научный комментарий к 5-томному изданию «Academia» 1935—1937), В. А. Мануйлов, Б. В. Томашевский, И. Л. Андронников, Ю. Г. Оксман, Э. Э. Найдич и др., создали основу, на которой издатели и авторы энциклопедии могли строить свою работу. Из этого следует важный методологический вывод: энциклопедическим справочникам должна предшествовать комментаторская традиция, возможная лишь при наличии большого числа научных изданий, т. к. только они способны создать школу комментирования и накопить необходимый фактический материал.

Касаясь содержания статей этой группы, следует отметить, что в основной массе они выполнены на высоком уровне и правильно ориентированы: дать читателю надежную, точную и предельно сжатую информацию. К сожалению, некоторые статьи выпадают из этого, единственно

возможного в энциклопедии, стиля: иногда авторы, стремясь дать любой ценой оригинальную трактовку и помещая в статье смелые, но спорные гипотезы или субъективные толкования, забывают, что энциклопедическая статья, в отличие от статьи в научном сборнике, ценится не новациями, а тем, что дает полный и объективный свод наиболее авторитетных научных мнений, уже высказанных по данному вопросу. Обилие оценочных и эмоциональных эпитетов, появляющихся в статьях этого типа — явное несоблюдение жанровых законов справочного издания. Так, например, в статье, посвященной балладе «Три пальмы» (автор В. Н. Турбин) весьма субъективные рассуждения о стихотворении излагаются таким стилем: «Уничтожение красоты в „Споре“ — вынужденное, закономерное следствие прогресса; в „Трех пальмах“ — сложнее: уничтожение — следствие стремления красоты как бы превзойти самое себя, соединиться с пользой. Л. не отрицает возможности такого сопряжения, но тревожно размышляет о его не поддающихся предвидению последствиях» (с. 580). Туманные лирические рассуждения автора не компенсируют отсутствия в статье текстологического и реального комментария, свода оценок современников, данных об условиях написания — всего того, что читатель вправе ждать от справочного издания. К сожалению, эти же недостатки свойственны и ряду других статей этого раздела.

Вторая рубрика, выделенная составителями (см. с. 779): «Теория. Поэтика. Проблемы мировоззрения». Раздел этот содержит ряд ценных материалов. Таковы статьи «Лермонтоведение», «Жанры поэзии Лермонтова», «Проза» (автор В. Э. Вацуро, первая статья — при участии О. В. Миллер), «Стихосложение Лермонтова» (М. Л. Гаспаров и К. Д. Вишневский), «Поэтический язык Лермонтова» (В. П. Григорьев).

Особенно выделяется и обилием привлеченного материала, и содержательностью выводов статья «Стихосложение Лермонтова», которая может быть рекомендована в качестве образца для аналогичных разделов в будущих персональных энциклопедиях: поэтому имеет смысл остановиться на ней несколько подробнее. Статья открывается вводной частью, в которой дается общая характеристика стихотворной техники Лермонтова, выявляются истоки ее основных метрических и строфических моделей (В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, Дж. Байрон, Ф. Шиллер, В. Гюго и др., русский фольклорный стих), характеризуется ее воздействие на стихосложение русских поэтов последующих поколений (воздействие это было далеко не прямолинейным: если для таких поэтов как А. К. Толстой, А. А. Фет и др. она явилась источником для подражания, то для Н. А. Некрасова она стала той исходной платформой, от которой он отталкивался «в своей поэтической реформе»). Основная часть статьи состоит из разделов: «Изучение стиха Л.», «Метрика», «Ритмика», «Рифма», «Строфика», «Мелодика» и «Фоника»; в «Приложении» приводится список строфических моделей Лермонтова и семь статистических таблиц, описывающих различные аспекты его стиха как в синхронном, так и в диахроническом плане, а также в сопоставлении с пушкинским. Публикация этих данных тем более оправдана, что в вышедшем сборнике статистических материалов по метрике и строфике русских поэтов XIX в. (Русское стихосложение XIX в. М., 1979) не

нашлось места для статьи о стихосложении Лермонтова. Авторы широко используют как эти статистические данные, так и богатый фактический материал, содержащийся в публикациях других исследователей, не только умело обобщая его, но и выдвигая ряд положений, актуальных для будущих исследований лермонтовского стиха. Особенный интерес в этом смысле представляют разделы «Мелодика» и «Фоника» (автор М. Л. Гаспаров), а выводы последнего раздела, касающиеся различия функций повтора гласных и согласных звуков («подбор ударных гласных образует общий звуковой фон стихотворения», в то время как «подбор однородных согласных на этом фоне играет роль звукового курсива») имеют общестиховедческое значение. В заключение следует отметить четкость рубрикации и естественность построения статьи, позволяющую пропорционально охватить практически все стороны лермонтовского стихосложения.

Различные аспекты поэтической техники Лермонтова рассматриваются еще в ряде других статей, но, к сожалению, многие из них отмечены теми или иными принципиальными недостатками, основным из которых является нехватка (а подчас и отсутствие) надежного фактографического фундамента, в результате чего изложение является, в лучшем случае, непропорциональным, а в худшем — бессистемным и содержащим фактические ошибки. Так, в одной из самых содержательных статей II раздела «Поэтический язык Лермонтова» содержится ряд ценных наблюдений и интересных выводов, касающихся лексической и фонетической организации стиха, однако одна из центральных проблем лермонтовского поэтического языка — его синтаксическая и интонационная структура [у Лермонтова нередко встречаются едва ли не уникальные в русской поэзии случаи противопоставления интонации и синтаксиса, ср. «Парус», «Тучи», «Молитва» («Я, мать божия, ныне с молитвою...») и др.] вообще не затрагивается. Ряд положений имеет дискуссионный характер, но несмотря на это никак не обосновывается. Так, например, В. П. Григорьев выдвигает смелое предположение, что выражение «знакомый труп» (вместо «труп знакомого человека») в стихотворении «Сон» — не ошибка, а «экстремальный образец стихотворной речи вообще», но не делает даже попытки хоть как-то обосновать или пояснить его.

Некоторое недоумение вызывает как одновременное наличие двух статей «Стиль» и «Стилистика», так и распределение материала между ними. В обычном словоупотреблении «стилистика» означает дисциплину, занимающуюся изучением стиля, однако здесь авторы пошли на терминологические новшества, понимая под стилистикой систему тропов и фигур, а под стилем — «выражение индивидуальной целостности художественного мира и художественного мышления писателя, проявляющейся на разных уровнях содержательной структуры произведения» — довольно туманная формулировка, едва ли пригодная для рабочего определения. В текстах этих статей импрессионистические оценки также преобладают над фактическими данными.

Еще более странное впечатление производит статья «Сюжет в лирике Лермонтова». Здесь странно уже то, что из всего лермонтовского наследия только лирика рассмотрена специально с точки зрения ее сюжета. В самой статье напрасно было бы искать хоть сколько-нибудь систематическое описание лирических сюжетов Лермонтова; она состоит из про-

странного рассуждения о природе сюжета в лирике Лермонтова, приводящего к довольно сомнительному выводу («Можно сказать, что сюжетом лирики Л. является, т. о., сама форма общения: общения поэта с окружающим миром, автором и читателем»; по-видимому, автору статьи остались неизвестными исследования о коммуникативном статусе лирического стихотворения); и следующими за этим определенным разрозненными примерами, носящими довольно натянутый характер.

Лермонтовским цитатам и реминисценциям посвящена обширная литература, составление их свода, учитывая актуальность этой проблемы, является одной из важных задач лермонтоведения. К сожалению в «Лермонтовской энциклопедии» не нашлось место для статей «Цитата» и «Реминисценция», в непропорционально короткой статье «Займствования» перечислены лишь основные имена, причем, как правило, без названий произведений, а во второй части статьи речь идет о различном использовании заимствованного материала молодым и зрелым Лермонтовым. Если в фактографической части статьи автор не использует всех достижений своих предшественников, то и в теоретической ее части он не обнаруживает знакомства с ведущими современными концепциями, такими, например, как подтекстуальный и контекстуальный подход К. Ф. Тарановского и др.

Недостатком II раздела является и бессистемность словника. Так, есть статья «Этический идеал Л.», но, например, «Эстетический идеал» — отсутствует. Нет статьи «Философские взгляды Лермонтова» (или какой-либо аналогичной ей, например, «Мировоззрение Лермонтова»), хотя этой теме посвящен ряд глубоких исследований. В выделении тематики статей ощущается непоследовательность и сбивчивость, много необъяснимых пропусков (есть статья «Жанры поэзии», но нет «Жанры прозы», хотя вопрос о системе прозаических жанров Лермонтова или о жанровой характеристике «Героя нашего времени», «Штосса» или «Кавказца» не является тривиальным). В статье «Мотивы поэзии Лермонтова» несмотря на многословное теоретическое введение, едва ли вообще уместное в персональной энциклопедии, критерии выделения мотивов остались весьма туманными и противоречивыми. В результате статья (самая длинная в энциклопедии) охватывает далеко не все мотивы поэзии Лермонтова (такой справочник был бы очень полезен!), а представляет некоторый экскурс в эту область с непонятным предпочтением одних мотивов и молчанием по поводу других. Попутно в статью включены те аспекты поэтики, которые никак к мотивам причислены быть не могут; отдельно выделенные статьи «Библейские», «Богоборческие» и «Религиозные мотивы» необоснованно отрывают соответствующую проблематику от остального лермонтовского творчества. Специально выделена статья «Исповедь», которая определяется как жанр, что крайне спорно. Никакого отражения не нашли вопросы психологической характеристики личности самого Лермонтова. Эти замечания не должны, однако, заслонять достоинства раздела, в целом дающего определенное представление о творческой позиции Лермонтова.

Разделы III—IV «Биография» и «Окружение», бесспорно, являются самыми удачными: мы получаем исчерпывающий свод данных о жизненном пути поэта, его родственниках, друзьях, знакомых, врагах. Если вспомнить, что научной биографии Лермонтова до сих пор нет (Н. Л. Бродский

успел опубликовать в 1945 г. лишь первую его часть, и труд его остался неоконченным, а классическое для своего времени исследование П. А. Висковатова в значительной мере устарело), то ценность даваемого энциклопедией материала трудно переоценить.

На высоком уровне выполнены статьи VI раздела «Лермонтов и зарубежные литературы», дающие обширный материал, освещающий литературный кругозор поэта и его связи с культурами зарубежных стран. К сожалению, раздел VII «Лермонтов и литература народов СССР» неоправданно сжат: здесь составители пошли по пути включения обзорной статьи «Переводы и изучение Лермонтова в литературе народов СССР» и почти полностью сократили персоналии (дано всего пять персоналий, причем такие очевидно связанные с Лермонтовым общностью творческих устремлений поэта, как Н. Бараташвили, не получили персональных статей). Неоправданность такого решения, необдуманность названия статьи, сужающего ее содержание, — очевидны. В положительном смысле следует отметить раздел «Эстонская литература», написанный проф. С. Г. Исаковым, который, максимально используя предоставленный ему объем, дал компактное и информативное изложение рецепции творчества Лермонтова в Эстонии.

Нельзя не отметить, что статьи, написанные учеными нашей республики: проф. С. Г. Исаковым и доц. Л. И. Волперт, принадлежат, бесспорно, к лучшим в VI—VII разделах энциклопедии.

Следует сказать, что, если раздел VII неоправданно сжат, то VIII «Лермонтов и искусство» столь же неоправданно расширен. Бесспорно, здесь содержится много ценных и интересных сведений, но представляется, что тот факт, что известный лирический тенор Собинов исполнял партию Синодала в опере Рубинштейна «Демон», а актер Е. П. Студенцов исполнял роль Звездича, не дает им обоснованного права на отдельные персональные статьи, среди которых не нашлось места для многих ярких переводчиков в VII разделе.

Интересные разделы IX—X, дающие характеристику лермонтовских мест, музеев, литературной топографии и истории изучения Лермонтова.

Интересным новшеством является раздел XI «Словарь языка Лермонтова».

В отличие от разделов I—X, материалы XI раздела помещены не в общем алфавитном порядке, а в качестве своего рода приложения, что, учитывая специфику материала, может считаться оправданным. Раздел состоит из двух статей: «Словарь рифм» и «Частотный словарь языка М. Ю. Лермонтова». Эти материалы, подготовленные в Институте прикладной математики и кибернетики г. Горького (под ред. В. В. Бородина и А. Я. Шайкевича), представляют значительный интерес для исследователей поэтического языка. Однако, при всей их несомненной ценности, материалы эти никак не могут заменить самого словаря языка поэта, отсутствие которого больно сказывается на качестве стилистических исследований поэтики Лермонтова, в том числе и в рецензируемом издании. Конечно, публикация конкорданса (словаря языка) требует сравнительно большого объема, но экономия бумаги здесь вряд ли оправдана: такая публикация стоила бы десятка монографий, основанных на случайно (и, как правило, субъективно) подобранном материале. Думается, что в бу-



душем подобные энциклопедии имело бы смысл выпускать в двух томах, помещая в I томе общую алфавитную часть, а разного рода справочные материалы, касающиеся языка и стихосложения поэта, выносить во II том. При этом, кроме конкорданса языка поэта, туда должен войти, как минимум, его метрический индекс — основной источник информации о стихосложении поэта. К сожалению, несмотря на то, что к настоящему времени составлены метрические индексы целого ряда русских поэтов, опубликован из них лишь один (Б. И. Ярхо и др. Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина, 1934), причем значительно устаревший. Все последующие попытки публикации этих материалов заканчивались неудачей... из-за отсутствия бумаги. В результате сложилась парадоксальная и довольно неприятная ситуация: важнейшие материалы по стилистике русских поэтов издаются за рубежом и не всегда доступны отечественным исследователям. Так, составителям «Словаря рифм М. Ю. Лермонтова» известен словарь рифм Пушкина, составленный Т. Шоу, а то, что тот же автор опубликовал словари языка и рифм Батюшкова и Баратынского<sup>2</sup> — нет. То же самое можно сказать и о частотных словарях. Составители лермонтовского словаря знают только о «Словаре языка Пушкина», в то время как, например, обширные лексико-статистические исследования Г. Хетсо (G. Kjetsaa) не попали в их поле зрения. Г. Хетсо составил частотные словари полных собраний сочинений Баратынского, Тютчева и Ахматовой, а также поэтического наследия Лермонтова (!), Фета и некоторых др.<sup>3</sup> Заслуженной популярностью среди исследователей поэзии пользуется конкорданс и частотный словарь поэзии Мандельштама<sup>4</sup> и др.

Теперь несколько слов о самих словарях. Частотный словарь составлен очень качественно, чувствуется высокая лингвостатистическая культура авторов, сумевших в минимальном объеме дать информацию большую, чем в обычных словарях этого типа. Словарь рифм, напротив, не выдерживает никакого сравнения со словарями Т. Шоу: дается только список рифмующихся словоформ в алфавитном порядке (обратный порядок для словаря рифм представляется более естественным) без всяких фонетических, метрических или грамматических помет. Не ясны и некоторые принципы словаря: почему не учитываются внутренние рифмы и «случайные» рифмы (никаких критериев случайности/закономерности рифмовки составители не предлагают).

Несмотря на отмеченные недостатки, появление «Лермонтовской энциклопедии» следует приветствовать: обилие сведений, библиографических справок, само новаторство жанра придают этой (заметим, кстати, роскошно изданной и обильно иллюстрированной) книге бесспорную ценность. Самые недостатки энциклопедии не менее поучительны, чем ее достоинства. Мы привлекли к ним внимание не потому, что упущения, допущенные авторами и составителями, столь значительны, а, исходя из представления, что за данным изданием должны последовать следующие. Опыт «Лермонтовской энциклопедии» — для них ценная школа.

Какие основные уроки можно извлечь из этого издания при подготовке будущих?

1. Энциклопедия не может создаваться на пустом месте или являться начальным этапом работы: она отражает уже достигнутый уровень и

является своего рода зеркалом науки. Там, где «Лермонтовская энциклопедия» опиралась на достижения лермонтоведения, она добивалась бесспорных успехов. Но она же продемонстрировала основное слабое место современной науки о Лермонтове: субъективность в анализе художественного текста, отсутствие единообразия в подходе к такому анализу, т. е. распространенную болезнь современной литературы. Это привело к тому, что достоинства тех или иных статей, касающихся эстетической стороны лермонтовского текста, определяются интуицией, вкусом и талантом автора той или иной статьи, а не строгой методикой анализа.

2. Опыт показывает, что одной из важнейших сторон дела является составление словника. Словник должен охватывать без пропусков весь необходимый материал, а это может возникнуть только, когда исследование проводится по обдуманному плану.

3. Из сказанного вытекает, что энциклопедию могут создать лишь авторы, составляющие коллектив, работающие по единому плану.

Таким образом подготовка энциклопедии подобного типа не только подводит итоги, но и является организатором, стимулятором научной жизни. И с этой точки зрения издание подобных энциклопедий в нашей республике крайне желательно. Оно может явиться одним из средств стимулирования и сплочения научных сил.

## Примечания

- <sup>1</sup> Лермонтовская энциклопедия. М., Советская энциклопедия, 1981. 784 с., ц. 10 р. 20 к. Гл. редактор В. А. Мануйлов, ред. коллегия: И. Л. Андронников, В. Г. Базанов, А. С. Бушмин, В. Э. Вацуро (зам. главного редактора), В. В. Жданов (зам. главного редактора), М. Б. Храпченко.
- <sup>2</sup> Shaw J. Th. 1) Batiushkov: A Dictionary of the Rymes and A Concordance to the Poetry. Madison, 1975. P. XXXII + 358; 2) Baratynskij. A Dictionary of the Rymes and A Concordance to the Poetry. Madison, 1975. P. XXXII + 434.
- <sup>3</sup> Хетсо Г. Лексика стихотворений Лермонтова: Опыт количественного описания. (Univ. i Oslo. Slavisk-Baltisk inst. Meddelelser. № 26). Oslo, 1973. К сожалению, и Г. Хетсо до сих пор удалось опубликовать лишь незначительные фрагменты своих словарей.
- <sup>4</sup> Koubourlis D. J. A Concordance to the Poems of Osip Mandel'stam. Ithaca; London, 1974. P. XXII + 679.

О Ю. М. Лотмане

Воспоминания

Исследования

Эссе

2



# ВОСПОМИНАНИЯ

## Прогулки с Лотманом и вторичное моделирование

Владимир А. Успенский (Москва)

Мне было довольно видеть тебя <...>.  
*Новелла Матвеева*

### I

Подвал шестой страницы газеты «Известия» от 2 ноября 1993 года состоит из трех секций, и в каждой речь идет о смерти: в первой — о смерти Феллини, во второй — о смерти (от пожара) лесов близ Ялты, в третьей — о смерти Лотмана. На известинской фотографии Лотман похож на Чаплина, на других фотоснимках — на Эйнштейна. На Эйнштейна он похож и на экране телевизора, в своем знаменитом цикле «Беседы о русской культуре» по четвертому, учебному каналу. Не все, кому я сообщал о кончине Юрия Михайловича, сразу понимали, кто это. Но все узнавали его, когда я показывал фотокарточку. Спасибо телевидению: через него Лотман вошел в каждый дом. А с ним вместе и неповторимая (увы) русская культура двух предшествующих веков. Феллини создавал для себя и для нас фантастический, ирреальный мир знаков и образов. Лотман учил нас находить знаки и образы, часто неожиданные, в окружающем нас реальном мире. В сообщении о гибели лесов сказано, что «для полного восстановления природы в этих местах потребуется 500—600 лет». Можно только гадать, через сколько времени появятся — и появятся ли вообще — новый Феллини и новый Лотман.

Похороны Лотмана состоялись 3 ноября 1993 г. в эстонском городе Тарту — в том университетском городе, в котором он жил и работал последние десятилетия (с 1950 г.) и где он умер в больнице 28 октября. По свидетельству очевидцев (меня не было среди них), похороны были необычайно торжественные, долгие и — если это слово не покоробит в данном контексте — красивые. Они приобрели характер общенационального события. Когда гроб выносили из здания Тартуского университета, площадь была запружена народом — и отнюдь не только студентами. Людями — и опять же отнюдь не только жильцами прилегающих домов — были усеяны балконы и распахнутые окна. Весь день — сперва ря-

дом с гробом, а затем на поминальном ужине на несколько сот человек — провел на траурной церемонии Президент Эстонской республики Леннарт Мери <Л. Мери учился у Ю. М. Лотмана — примеч. ред.>. В своем выступлении за поминальным столом (а все выступления имели место только там и тогда) он отметил, что покойный имел заслуги не только на научном, педагогическом, литературном, но и на дипломатическом поприще. «Когда я, — сказал Президент, — приезжаю в какое-либо иностранное государство, то обычно обнаруживаю, что Эстония известна как та страна, в которой живет профессор Лотман». Когда это рассказали, мне представился Николай I, говорящий: «Собственно, я царствую в эпоху одного своего камер-юнкера». Картина немислимая.

Из России на похороны приехало человек пятьдесят, примерно половина из них — из Москвы. Всем приехавшим были предоставлены стол и кров — об этом позаботилось Министерство культуры Эстонии и Тартуский университет. Распорядок похорон был тщательно продуман и зафиксирован в виде приводимого ниже документа.

#### ИНФОРМАЦИЯ О ПОХОРОНАХ ЮРИЯ МИХАЙЛОВИЧА ЛОТМАНА

- 10.30. — Гроб вносят в Главное здание Университета.  
 11.15. — Двери актового зала открыты для прощания.  
 Звучит музыка.  
 12.00. — Первый почетный караул.  
 12.02. — *Caudeamus* в исполнении университетского мужского хора.  
 12.03. — Ректор университета открывает прощальную церемонию.  
 12.05. — Поет мужской хор. Сменяются почетные караулы.  
 Звучит музыка.  
 12.55. — Почетный караул кафедры русской литературы и кафедры семиотики (у изголовья гроба).  
 13.00. — Зав. кафедрой семиотики проф. И. А. Чернов объявляет, что с Ю. М. Лотманом прощаются студенты (входят со свечами).  
 13.05. — Студенты уходят. Проф. И. <А.> Чернов просит всех проститься с Ю. М. Лотманом. Все выходят из первой двери актового зала и ожидают выноса гроба перед Главным зданием, расположившись таким образом, чтобы гроб можно было пронести к зданию языков. Пришедших с венками просят вынести венки и встать с ними между Главным зданием и зданием языков.  
 13.30. — Гроб выносят из Главного здания к воротам здания языков и затем в машину.

- 13.45. — Автобусы отъезжают от Главного здания Университета на кладбище.
- 14.00. — Почетный караул студентов со свечами выстроен перед входом.
- 14.15. — Начинается похоронный церемониал. Игрет скрипка. Гроб опускают в землю. Проф. И. А. Чернов просит каждого бросить три горсти земли. Гроб предают земле. На могилу возлагают венки и цветы. Студенты зажигают свечи.
- 15.00. — Автобусы отъезжают с кладбища.

*По желанию Ю. М. Лотмана ни в актовом зале, ни на кладбище речей не будет.*

*Прощальное слово можно будет сказать за поминальным столом.*

## II

В шестидесятые годы Эльва близ Тарту воспринималась как дачное место не только тартуанцами, но и многими москвичами. Туда на лето 1964 г. был отправлен мой пятилетний сын Володя со своей бабушкой, а моей тещей, Наталией Александровной Брюханенко. Для них была снята комната. Туда же, с целью побыть подле сына, отправились через некоторое время и мы с моей женой Светланой. Мы рассчитывали побыть не так много дней, а потому сняли помещение в строящемся доме, привлеком нас своей безлюдностью; однако мы задержались и прожили почти все лето под казавшийся непрерывным стук молотка и топора.

В июле нас посетил мой младший брат Борис Андреевич (оказавшийся по каким-то своим делам в Прибалтике). Там и тогда он и свел меня с Юрием Михайловичем Лотманом, с которым он был знаком и ранее.

В то время Юрий Михайлович оправлялся после недавно перенесенной сердечной болезни; как я помню, по этой причине ему нельзя было пить. Лотман снимал в Эльве дачу для своей семьи из пяти человек: он, его жена Зара Григорьевна Минц и три сына: Миша, Гриша и Алеша. Старшие сыновья поражали мое воображение тем, что с довольно высокого (на мой взгляд) трамплина прыгали солдатиком в местное озеро; как выяснилось много позже, они это для того и делали, чтобы поражать мое воображение, а ранее никогда не прыгали.

Лотманы жили по другую, озерную сторону от железной дороги. Нередко я заходил к ним — как правило, днем — и погружался в шумный и веселый быт лотмановского семейства. Нередко Юрий Михайлович за-

ходил к нам — как правило, вечером, — а я едва не засыпал прямо на стуле, так как бывал ранним утром разбужен стуком столяра.

Вокруг озера можно было гулять. Прогулки с Лотманом и увлекательные разговоры с ним составляли часть живой дачной жизни и не рассматривались, в момент их свершения, как материал для последующих мемуаров — а потому, увы, я мало что помню. Скорее помню озерную гладь сквозь стволы аллеи. По-видимому, все же, мы сошлись на любви к знаковым системам. Тогда я был под впечатлением дуэльного кодекса Дурасова с его классификацией оскорблений; отнесение оскорбления к той или иной из трех степеней влияло на права дуэлянтов. Оскорбление первой степени — это оскорбление действием, а также приравненное к нему заявление типа «Прошу считать, что я дал вам пощечину» — тут знаковость так и прет. А оскорблением третьей степени может служить несовершенство таких действий, каковые оскорбленный имел основания почитать должными, — тут маркированность нулевого знака и все такое. Нечего говорить, что лучшего, чем Юрий Михайлович, собеседника для обсуждения подобных сюжетов мне было не найти. Лотман был не только знатоком и пропагандистом русской дворянской культуры, но, конечно же, и носителем этой культуры — быть может, одним из последних, по духу и поведению, дворян в нашей стране. Думаю, что в этом личном «дворянстве» заключалась немалая часть его обаяния.

Другим семиотическим сюжетом наших прогулок были широко обсуждавшиеся тогда в прессе предложения по реформе русской орфографии. Мы быстро сошлись на том, что проблема замены действующей орфографии, даже если признать, что она дурна, на новую, даже если признать, что эта новая замечательна, есть проблема не столько научная (как пытались убедить общество Академия наук, состоящий при ней Институт русского языка и состоящая при нем Орфографическая комиссия), сколько социальная и политическая. Можно было, однако, рассмотреть вопрос на возвышенно-абстрактном уровне, отвлекаясь от нежелательных потрясений, неизбежных при смене одного орфографического строя другим. И тут суждение Лотмана меня поразило. Дело в том, что предложенная новая орфография, за исключением некоторых перехлестов (вроде пресловутых «огурцев»), представлялась мне в целом более логичной, более простой и уже потому предпочтительной. Лотман готов был согласиться с логичностью и простотой, но отказывался выводить из этих качеств предпочтительность. Он заявил, что простота орфографии не является сама по себе положительным качеством, что реформа правописания 1917—1918 гг., приведшая к его упрощению, сыграла скорее отрицательную роль. По его мнению, известные затруднения в овладении грамотностью скорее полезны. Если до революции слова «грамотный» и «образованный» были до известной степени синонимичны, то теперь их значения сильно разошлись, и это плохо. Возможно, что он критически отозвался даже и об идее поголовной грамотности, но не берусь сейчас на этом на-



стаивать. Мне, воспитанному в стандартных ценностях разночинской интеллигенции («Учение — свет, неученье — тьма» и проч.), подобные суждения казались неожиданными, смелыми и опасно-привлекательными.

На этом орфографическом примере я впервые столкнулся с парадоксальным стилем мышления и речи Лотмана — столкнулся и восхитился. Именно этот аспект моего многостороннего восхищения Лотманом впоследствии побудил меня откликнуться на приглашение участвовать в сборнике статей к его шестидесятилетию (*FDL*) не чем иным, как четырехстраничной заметкой «Что такое парадокс?» (*Успенский 1982*). Там я назвал «парадоксом Лотмана» следующее утверждение: «иногда жизнь следует за литературой, подражая последней». Действительно, этот тезис Лотман аргументированно развивал со всей доступной ему страстностью — как в частных беседах, так и в публичных выступлениях. Возможно, было бы правильнее назвать этот парадокс парадоксом Уайльда — Лотмана, имея в виду следующее высказывание Вивиана из диалога «*The Decay of Lying*» (=«Упадок лжи»): «*Life imitates art far more than Art imitates life*» (=«Жизнь копирует искусство в гораздо большей степени, чем Искусство копирует жизнь») (*Wilde 1923: 38*).

Как и Уайльд, Лотман постоянно изучал ту мысль, что парадоксальна сама действительность. Вот еще два примера. Первый — из военной биографии Лотмана, прошедшего войну в сержантском составе. Он говорил: «Есть два основных способа, каким люди на войне реагируют на смертельную опасность в виде бомбежки или артиллерийского обстрела. Одни начинают неумеренно есть, другие — неумеренно спать. Я принадлежал ко вторым, и как только начинался обстрел, тут же засыпал». Второй пример — из его лекции для студентов в Тартуском университете, которую мне довелось слушать: «Когда Наполеон вступил на российскую землю, он отчасти рассчитывал на поддержку русского крестьянства, которому он, по его мнению, нес освобождение от помещичьего гнета и крепостного права. Однако русское крестьянство его не только не поддержало, но, как мы знаем, приняло активное участие в партизанской войне. Потому что для русского крестьянина было невозможно, чтобы русским царем был француз. В сознании русского крестьянина законным, природным русским царем мог быть только немец».

Но взгляды Наполеона и русского крестьянства друг на друга — это уже было потом, в феврале 1965 г., когда я приехал в Тарту по приглашению Лотмана, чтобы в самом начале весеннего семестра прочесть в Тартуском университете двухнедельный курс «Математика для гуманитариев» (Юрий Михайлович почтил лекции своим присутствием). А тогда, летом 1964 г., все более значительное место в наших разговорах стали занимать вопросы более приземленные, а именно — организационные. Лотман задумал проводить под эгидой Тартуского университета летние школы по семиотике, и первая такая школа была намечена на август 1964 г. Лично Лотмана и его структуралистские начинания решительно

поддерживал ректор Тартуского университета Ф. Д. Клемент, физик (специалист по люминесценции кристаллов), обладавший столь же редким, сколь необходимым для университетского администратора чутьем на подлинных ученых и подлинную науку. Московско-тартуская семиотическая школа должна хранить о нем благодарную память; было что-то общее между ним и Р. В. Хохловым, также физиком и также партийным деятелем, выдающимся ректором Московского университета в более поздние годы. Лотман, однако, опасался противодействия и менее всего хотел подвести Клемента. Для опасений были основания: ведь то было противоречивое хрущевское время.

С одной стороны, как известно, оттепель. Разрешены кибернетика, еще недавно ходившая в буржуазных лженауках, и, под ее прикрытием, структурная лингвистика и семиотика. 4 февраля 1960 г. Президент Академии наук СССР А. Н. Несмеянов подписывает распоряжение о создании Комиссии из 14 лиц под председательством акад. В. В. Виноградова для рассмотрения на Президиуме Академии вопроса о «применении метода структурного анализа в лингвистических исследованиях». 6 мая 1960 г. Президиум принимает постановление «О развитии структурных и математических методов исследования языка». Исполненный первый пункт этого постановления предписывал создание структуралистических секторов в Институте языкознания, Институте русского языка и Институте славяноведения и структуралистической группы в Ленинградском отделении Института языкознания. Седьмой пункт постановления гласил: «Считать целесообразным создание в 1961—1962 гг. в системе Академии наук СССР Института семиотики, в котором должны вестись исследования по структурной лингвистике и всему комплексу теоретических и прикладных семиотических дисциплин. Поручить Научному совету по кибернетике (акад. А. И. Берг) в двухмесячный срок представить в Президиум АН СССР предложения по организации этого Института». Хотя этот пункт остался лишь на бумаге, он имел немалое морально-психологическое влияние на развитие семиотики в СССР. С 19 по 26 декабря 1962 г. в Москве прошел организованный совместно Институту славяноведения и Научным советом по кибернетике Симпозиум по структурному изучению знаковых систем — в просторечии «Симпозиум по семиотике».

С другой стороны, генетика по-прежнему в загоне, и Хрущев грозит разогнать Академию наук за отказ поддержать лысенковские креатуры. Абстракционизм в искусстве фактически объявлен государственным преступлением. Весной 1963 г. для ознакомления (и как бы для обсуждения) распространяется, хотя и не слишком широко, текст доклада «Методологические проблемы естественных и общественных наук», с которым секретарь ЦК КПСС Л. Ф. Ильичев собирается выступить на сессии Академии наук; Симпозиум по семиотике подвергается в этом тексте критике. 26 марта 1963 г. новый Президент Академии

М. В. Келдыш, сменивший в мае 1961 г. либерального Несмеянова, подписывает распоряжение о создании Комиссии из десяти лиц под председательством акад. А. И. Берга «для подготовки предложений по улучшению работы в области семиотики». Эта формулировка целей (а тем самым как бы и названия) Комиссии — результат немалых дипломатических усилий А. И. Берга. Признавая, что с семиотикой не все в порядке (а иначе зачем же улучшать), Комиссию все же нацелили не на закрытие, а всего лишь на улучшение. (Подробнее о роли А. И. Берга и о работе этой комиссии я писал в *Успенский 1992*: гл. 8). Пятеро входили как в эту, так и в упомянутую прежде комиссии: А. И. Берг, В. В. Виноградов, Н. Д. Андреев, Вяч. Вс. Иванов и я. Мне удалось попасть на прием к другому члену ЦК КПСС, П. Н. Федосееву, бывшему в те годы вице-президентом АН СССР «по гуманитарным наукам», и вручить ему в письменном виде свои несогласия с содержащейся в докладе Ильичева критикой. (Возможно, что это было простое совпадение, но в окончательном тексте критика была значительно смягчена. Попасть к Федосееву было непросто, и мне очень помогла своими личными связями в аппарате Президиума Академии Ирина Георгиевна Макашова, в то время референт директора ВИНТИ; пользуюсь случаем принести ей признательность.)

Я был не совсем прав, назвав выше чутье ректора Клемента на науку и ее носителей редким: редким было то, что это чутье было у него со знаком плюс. Надо признать, что острое чутье было у многих администраторов — но только чутье со знаком минус. Власти чутко реагировали на научную истину и старались ее уничтожить (поскольку, как учит Солженицын, ложь есть неизбежный спутник и помощник насилия). Отсюда — подозрительное отношение к математической логике и теории относительности, борьба с генетикой, кибернетикой, психоанализом, структурализмом, формализмом, резонансной теорией в химии, принципом неопределенности в физике и проч. То обстоятельство, что гораздо умнее, а в конечном счете даже приятнее и безопаснее не бороться с прогрессом, а, как Тарелкин, идти впереди прогресса (и даже его возглавить) — это поняли лишь много спустя.

Политическая ситуация в науке в начале 60-х годов была довольно неустойчива и легко могла качнуться в любую из двух сторон. Не пережившим те годы трудно представить, какую роль играли слова. Идеология сталинского общества, из которого тогда мы ещё только-только выбирались, имела мистический характер, и сознание повседневно определяло бытие. Назвать по имени понятие или область знания означало дать им жизнь, материализовать. К именам абстракций относились поэтому с осторожностью. Скажем, не полагалось говорить «теория информации», а надо было говорить «теория передачи электрических сигналов при наличии помех». Лишь в 1958 г., в дополнительном 51-м томе, написанном к печати 28 апреля, второе издание Большой Советской

Энциклопедии решилось дать статьи «Информация», «Информации теория» (эти две статьи послужили причиной задержки выхода тома в свет, поскольку вызвали интерес авторитетного ведомства, занимавшегося изучением информации), «Кибернетика», «Семантика в логике». В подписанном к печати 15 декабря 1955 г. 38-м томе была лишь статья «Семантика в языкознании». В том же 38-м томе была статья «Семиотика» со следующей дефиницией: «изучение и оценка проявлений, признаков, симптомов болезней». Статью о семиотике как о науке о знаковых системах оказалось преждевременным дать даже в 51-м томе. Мне (с моими соавторами Д. Г. Лахути и В. К. Финном) удалось, однако, обнаружить это значение слова «семиотика» в рамках упомянутой статьи «Семантика в логике», поместив в ней следующую фразу: «Здесь С. тесно соприкасается с семиотикой — общей теорией знаковых систем (не смешивать с семиотикой в медицине)». Упоминание какой-либо науки в энциклопедии как бы давало ей не могущее быть оспоренным право на существование. Решение о создании Института семиотики закрепляло это право. Однако на лето 1964 г. Институт семиотики не только не был создан, но даже те предложения по его организации, которые было предписано представить, не были представлены (почему так получилось, рассказано в *Успенский 1992*: гл. 9). На заседании комиссии Берга «по улучшению» ее члены Н. Д. Андрев и В. З. Панфилов настаивали, чтобы Комиссия фиксировала «преувеличение роли семиотики».

В свете сказанного, во время наших прогулок для Юрия Михайловича было естественно поделиться со мной своею тревогою за судьбу задуманной им серии летних семиотических школ и, в частности, с повышенной серьезностью обсудить вопрос об их названии. Было ясно, что семиотика «засветилась» и называть летние школы школами по семиотике нельзя. К этому времени вышла статья А. А. Зализняка, Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова «О возможности структурно-типологического исследования некоторых моделирующих семиотических систем» (*Зализняк, Иванов, Топоров 1962*). Пятый раздел сборника тезисов докладов, выпущенного к Симпозиуму по семиотике назывался «Моделирующие семиотические системы» (*Симпозиум 1962*: 92). Под впечатлением этих заголовков я предложил Лотману назвать его школы «Летними школами по **вторичным моделирующим системам**». Название, на мой взгляд, обладало следующими ключевыми достоинствами: 1) звучит очень научно; 2) совершенно непонятно; 3) при большой нужде может быть все же объяснено: первичные системы, моделирующие действительность — это естественные языки, а все другие, над ними надстроенные — вторичные. К этому названию невозможно было придаться. Б. М. Гаспаров (1994: 283) квалифицирует его как «несколько загадочное (для непосвященных)». Б. Ф. Егоров (1994: 307) справедливо указывает, что «сама формула „вторичные моделирующие системы“ вместо простого понятия „семиотика“ была придумана <...> не только для затуманивания смысла

конференций и сборников, чтобы бдительное начальство ничего не поняло, но и ради научного развлечения». Я бы усилил здесь слово «развлечение», заменив его на «хулиганство». Я не скрывал от Лотмана развлекательно-хулиганский характер моего предложения; тем не менее, к моему удивлению, он сразу за него ухватился<sup>1</sup>. Он разъяснил мне, что непонятность не есть черта пародии, как я ошибочно думаю, а есть черта высокой науки. Точных слов Лотмана я не помню и процитирую поэтому его последнее интервью (Лотман 1993): «Один крупный ученый <полагаю, что это сам Ю. М. Лотман — В. У.> сказал в свое время, что наука идет не от непонятого к понятному, а от понятного к непонятному. Пока мы находимся в донаучном состоянии, нам все понятно, а первый признак науки — непонимание. Чем больше я знаю, тем больше я не знаю».

Первая Летняя школа по вторичным моделирующим системам происходила с 19 по 29 августа 1964 г. на спортивной базе Тартуского университета в Кяэрику (Kääriku). Лотман пригласил Светлану и меня участвовать в работе школы: Мы с тем большим удовольствием приняли приглашение, что Кяэрику находится сравнительно близко (полагаю, что километрах в сорока) от Эльвы. Автобус, арендованный Тартуским университетом и везший из Тарту основной состав участников школы, сделал короткую остановку в Эльве и подобрал нас — об этом вспоминает Г. А. Лесскис (см. 1994: 313). Считаю, что мне повезло, что в тот год я оказался в нужное время в нужном месте: на последующие кяэрикские Летние школы мне уже выбраться не удалось.

Занятия школы Лотман поручил открыть мне. Если перевести на эстонский выражение «7 пьяниц», получится «7 joodikut». Если теперь полученное выражение произнести вслух, читая «7» по-русски, а «joodikut» по-эстонски, то (учитывая, что звонкие буквы произносятся на эстонском глухо) произнесение окажется очень близким к произнесению слова «semiootikud». А это слово означает «семиотики» — множественное число от слова «семиотик». Поэтому я кого-то попросил нарисовать мелом на доске семь пьяных рож. Из них кто-то пил из рюмки, кто-то из горла, кто-то с вожделием смотрел на бутылку. Ровно тридцать лет назад (а я пишу эти строки 19 августа 1994 года), стоя у этой доски и используя нарисованных на ней семь семиотиков в качестве иллюстративного материала, я произносил какие-то слова о соотношении различных сторон знака, включенного в различные знаковые системы. Каково же было мое изумление, когда 13 апреля 1994 г. я узнал, что мое собственное фотоизображение на фоне упомянутых пьяных рож сохранилось в коллекции Ю. И. Левина: в тот день газета «Сегодня» опубликовала статью А. Немзера о сборнике ЮМЛ, сопровождающуюся указанным снимком.

В названном сборнике идет интересный спор между Б. М. Гаспаровым (не участвовавшим в двух первых школах), видящем в Летних шко-

лах башню из слоновой кости, подчеркивающим их герметизм, эзотеризм и т. д. (см. *Гаспаров 1994*) и возражающими ему Ю. М. Лотманом (см. *Лотман 1994а; Лотман 1994б*) и Б. Ф. Егоровым (см. *Егоров 1994*), настаивающими на научном, просветительском характере школ. По моему скромному суждению, правы обе стороны: было и то, и другое. Замечательно, что никто не возражает Б. М. Гаспарову там, где он видит в деятельности школ «явственные черты утопического мышления» (*Гаспаров 1994: 292*).

Для меня отличительными свойствами школы были следующие четыре: 1. Изолированность. 2. Демократизм. 3. Эмоциональный подъем. 4. Одухотворяющее присутствие Ю. М. Лотмана.

**Изолированность.** Кяэрику расположено в живописнейшем месте что-нибудь в десятке километров от города Отепя, вдали от железных дорог и населенных пунктов. Автобусы ходят редко — во всяком случае, редко ходили в 1964 г. Вокруг — холмы, леса и озера. В самом Кяэрику, кроме весьма немногочисленного обслуживающего персонала, — только студенты Тартуского университета, приезжающие на свою спортивную базу и работой школы не интересующиеся. Прогулки в лесу, роскошное купание в озере, на берегу которого — финская банька на троих, максимум на четверых, выстроенная специально для остановившегося в Кяэрику финского президента Кекконена. Земля полна прелестных анекдотов о его пребывании.

**Демократизм.** Все живут на казарменном положении, на двухэтажных деревянных нарах, в комнатах, напоминающих четырехместное купе вагона при минимуме мебели и свободного пространства. (В одном из таких купе жили братья Успенские, т. е. я и Борис, со своими ныне покойными женами Светланой и Галей<sup>2</sup>). Кормление в строго обозначенные часы, с одновременным для всех началом и концом, за длинным деревянным столом. Опаздывать не полагалось. После еды надо убрать за собой посуду и вытереть стол. Разумеется, никакого чинопочитания ни в трапезной, ни в аудитории.

**Эмоциональный подъем.** Все захвачены чувством полной свободы мысли и, главное, полной свободы ее выражения, роскошью человеческого общения. Далее — варианты: у одних превалирует ощущение пребывания в храме, у других — ощущение открывающейся в этом храме истины (или видимости ее). Но и то и другое дает необычайный взлет.

**Лотман** — настройщик, дирижер и первая скрипка этого оркестра. Он следит за высотой интеллектуальной планки и одновременно блюдет демократический ритуал. Он подает руку всем дамам при выгрузке из автобуса. Он следит, чтобы после завтрака, обеда и ужина вся посуда была унесена со стола. Он называет всех участников, включая студентов, только по имени-отчеству. Г. Г. Суперфин был тогда весьма молод и казался мне совершенно мальчиком. Все его звали «Гарик». Все — но не Лотман. «Как отметил Габриэль Гаврилович» — это была едва ли не

самая частая, во всяком случае наиболее запомнившаяся фраза Лотмана. Каноническая мифология семиотики гласит, что в какой-то момент во время занятий школы В. Н. Топоров не выдержал и, обратившись к Т. Я. Елизаренковой, спросил достаточно громким шепотом: «Тася, а кто это Гаврила Гаврилыч?»

### III

О чем только я не узнавал от Лотмана из разговоров с ним, из его лекций и докладов! О правилах ношения российских орденов. О том, что Людовик XVIII, давая парадный обед в честь европейских монархов, восстановивших его на троне, первым вбежал в зал и сел за стол, желая тем самым показать, что не считает себя хозяином. Что во время восстания декабристов солдаты считали Конституцию, за которую их призывали выступить, женой Константина — законного, с их точки зрения, императора, томящегося в цепях, если не убитого. Что русский роман отличался от западноевропейского тем, что в одном из них герой развивается на протяжении повествования, в другом же герой остается тождествен сам себе, но пытается изменить окружающий его мир. Что культура состоит в разрешениях и запретах.

Все это не только сообщало новые сведения, но и учило методу. Не знаю, кого можно и можно ли кого-нибудь назвать прямым учеником Лотмана. (А были ли ученики у Эйнштейна?) Лотман был человек веселый и азартный; а азартность и стремление делать все самому не облегчают задачу иметь непосредственных учеников. Но к косвенным его ученикам я отношу себя. Лотман учил своих слушателей, и меня в том числе, смотреть на окружающий культурный фон под особым углом зрения. (Роль Лотмана подобна здесь роли Андрея Белого, которого недаром же Мандельштам наименовал «учителем»: тот тоже предлагал особый взгляд: «Передо мною мир стоит мифологической проблемой <...>»).

После введения в действие 4 марта 1789 г. Конституции Соединенных Штатов (кстати, самой старой из действующих конституций) возобладаало мнение, что некоторые важнейшие права граждан ею не защищены. Поэтому уже в 1791 г. вступили в силу первые десять поправок к Конституции, получившие в своей совокупности название «Билль о правах». Без настойчиво проводимой Лотманом мысли о системах разрешений и запретов я мог бы и не заметить, что гражданские свободы формулируются в Билле о правах не в терминах разрешений, как естественно было бы ожидать. **Свободы формулируются в терминах запретов.** (Замечательное обстоятельство, которое своею парадоксальностью наверняка пришлось бы по вкусу Лотману!) В самом деле:

«Конгресс не должен» в поправке I, «ни один солдат не должен» в поправке II, «ни один факт <...> не может быть пересмотрен» в поправке VII, «наказания не должны назначаться» в поправке VIII — и так во всех поправках Биля, кроме шестой и десятой. Разумеется, наибольшей силой обладают запреты неписанные. К таковым относится, например, запрет изменять текст Конституции США. Одна из замечательнейших ее особенностей заключается в том, что **принимаемые поправки дописываются после исходного текста Конституции, оставляя первоначальный текст в неприкосновенности**; то же происходит, когда одна поправка отменяет другую: отмененная поправка продолжает занимать свое место в списке поправок. Мне не известна ни одна конституция, обладающая обсуждаемым качеством, кроме, пожалуй, Конституции Аргентины, — да и та обладает им лишь частично. Не это ли демонстративное уважение к записанной формуле обеспечивает столь удивительную действенность Конституции США? Удивление вызвано тем, что джентльмены в камзолах, чулках, башмаках с пряжками и панталонах до колен, собравшись в Филадельфии 14 мая 1787 г., сумели создать и 17 сентября того же года подписать такой текст, который действует сегодня, в век телевидения и компьютеров.

К подножию нерукотворного памятника моему учителю Юрию Михайловичу Лотману я почтительно кладу еще два наблюдения в его духе, сообщенных мною ему и получивших его одобрение.

Первое из них филологическое. Как подметил Роман Якобсон, три произведения Пушкина обладают следующей общностью. В каждом из них центральное место занимает изваяние живого существа, это изваяние в конце оживает и убивает главного героя. В заглавии произведения изваяние указано в качестве существительного, а материал изваяния — в качестве прилагательного, так что существительные — одушевленные, а прилагательные — как бы неодушевленные. Эти три персонажа суть: Каменный гость, Медный всадник и Золотой петушок. Мое наблюдение состояло в том, что все трое могли бы быть объединены термином **Мертвые души**. Как указывает Гоголь в своей так называемой «Авторской исповеди», Пушкин «отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то в роде поэмы <...>. Это был сюжет Мертвых душ». Можно было бы также заметить, что к названным трем пушкинским сочинениям в стихах примыкает (но именно примыкает, а не прямо входит в тот же ряд) одно прозаическое: «Пиковая дама».

Второе наблюдение историческое и связано с упоминавшимися уже Константином и Конституцией.

Дважды в истории России случалось, что предполагаемый император отказывался принять царствование. Оба раза это имело катастрофические последствия. И оба раза виновен был предшествующий правитель. Кстати, оба раза этот предшествующий правитель был старшим братом отказавшегося.



Второй раз это случилось в марте 1917 г., когда Николай II передал престол своему брату Михаилу. Михаил, как известно, отказался принять престол. Последствия этого также известны. Вина Николая заключалась в том, что формула манифеста об отречении «мы передаем наследие брату нашему великому князю Михаилу Александровичу» незаконна: царь никому не мог передать наследия, а мог только отречься. В этом случае новым императором автоматически делался его сын Алексей, при котором, ввиду его малолетства, учреждалось регентство. Точно так же, уже в наше время, Казанник не мог отречься от своего места в Верховном Совете СССР в пользу Ельцина, а мог только отречься безусловно, а тогда уже это место автоматически переходило к Ельцину как к следующему по числу набранных голосов. Вину Николая разделяют принявшие отречение А. И. Гучков и В. В. Шульгин, составлявшие депутацию временного комитета Государственной думы. Они настолько хотели и настолько спешили получить отречение, что не придали значения юридической правильности документа. К тому же именно Михаила они и хотели сделать регентом. Вышло, казалось бы, что нет никакой разницы и даже получается еще лучше. Вышла большая разница и получилось много хуже. Процессуальные нарушения почти всегда кажутся несущественными, почти всегда удобны и почти всегда, хотя бы в исторической перспективе, мстят.

А первый раз отказ принять царствование произошел за сто без малого лет до второго отказа, в конце 1825 года, когда после смерти Александра I отказался стать императором его брат Константин. Только тогда открылось, что имеется манифест Александра об устранении Константина от наследования — но манифест настолько тайный, что не был известен даже Константину и Николаю (хотя и отвечал желаниям Константина). Возникшее междоусобие привело к выступлению декабристов, которому трудно было бы осуществиться в других условиях. Последствия этого выступления были ужасны для России. Казнь пятерых декабристов (а надобно помнить, что при Александре казней не было вовсе), жестокие наказания остальным, а также возникшее и с готовностью укоренившееся в простом народе убеждение, что все дворяне — предатели (ведь в заговоре был замешан цвет российского дворянства!) — все это раскололо общество и в конечном счете привело к убийству в 1881 г. сына того, кто в 1826 г. повелел повесить.

События 14 декабря тяжело отразились как на характере нового императора, так и на характере его правления. Россия погрузилась во мглу, хотя и более прозрачную, чем в 1917 г. Вот что писал автор знаменитого «Тарантаса» граф В. А. Соллогуб: «По мнению людей истинно просвещенных и искренне преданных своей родине, как в то время, так и позже, это восстание затормозило на десятки лет развитие России, несмотря на полный благородства и самоотвержения характер заговорщи-

ков»<sup>3</sup>. По-видимому, декабристы не понимали, что в случае неуспеха восстания пострадают не только они, но и вся Россия.

Вина Александра состояла в том, что свое решение сделать наследником Николая, а не Константина, он не объявил при жизни, как это следовало бы при нормальном, законном ходе дел, а, напротив, держал в глубочайшей тайне. Если незаконное поведение Николая II легко объяснимо (и явно в его манифесте объясняется: «не желая расставаться с любимым сыном нашим»), то незаконное поведение Александра I представляет собою загадку. Цель предпринимаемого здесь изложения — попытаться ее разгадать.

Для начала напомним схему событий.

У императора Павла было четыре сына: Александр (р. 1777 г.), Константин (р. 1779 г.), Николай (р. 1796 г.) и Михаил (р. 1798 г.). В 1801 г. Павел умер и на трон взошел старший сын Александр. У Александра сыновей не было, поэтому наследовать ему должен был его брат Константин. Для правильного устройства государства важно, чтобы в любой момент было недвусмысленно известно не только, кто правитель, но и кто наследник, дабы при смерти правителя не возникало смуты и борьбы за власть. Все знали, что наследник — Константин. Он единственный носил титул Цесаревича. Тем не менее, когда в 1825 г. умер Александр, началась та самая смута, которая и привела к выступлению (восстанию, мятежу — зависит от вкуса<sup>4</sup>) декабристов.

Смерть Александра наступила 19 ноября по старому стилю, а по новому стилю — 1 декабря; далее все даты — по старому стилю.

Александр умирает неожиданно, не дожив до своего 48-летия, к тому же вдали от столицы — в Таганроге. Наследник Константин пребывает в Варшаве. Именно ему, адресуясь как к Императорскому Величеству, направляет свой первый рапорт о случившемся состоявший при Александре начальник Главного штаба барон И. И. Дибич. Рапорт попадает в Варшаву в семь часов вечера 25 ноября. В Петербург сообщение о смерти Александра приходит утром 27 ноября.

Немедленно по получении известия о кончине Александра Николай первым присягает Константину и приводит к присяге гвардию. По городу расклеиваются объявления Санкт-Петербургского обер-полицмейстера, датированные 27 ноября, извещающие, что «Его Императорскому Величеству, Государю Императору Константину Павловичу учинена присяга Его Высочеством Великим Князем Николаем Павловичем, Государственным Советом, Святейшим Синодом и Войском», и призывающие жителей совершать присягу в храмах. Во все концы Империи отправляются гонцы с распоряжениями от Главного штаба и от Сената о присяге. В тот же день 27 ноября Министерство иностранных дел уведомляет находящиеся в Петербурге иностранные дипломатические представительства о состоявшейся «присяге на верность подданства Его Величеству Императору Константину». 28 ноября Святейший Синод публикует новую форму мо-

литвенного возношения о царствующем доме: «О Благочестивейшем, Самодержавнейшем Великом Государе нашем Императоре Константине Павловиче всяя России <...>». 30 ноября присягает Москва. Типографии печатают стандартные бланки, начинающиеся словами: «По указу Его Величества Государя Императора Константина Павловича». Кажется, произошла чеканка монет с профилем Константина. Короче, с 27 ноября по 14 декабря 1825 г. Константин являлся общепризнанным российским императором.

Параллельно, однако, развивается другая линия событий. На два часа дня того же 27 ноября назначено было чрезвычайное собрание Государственного совета. Тут только собравшиеся узнали, что в архиве Совета лежит запечатанный пакет со собственноручной надписью Александра: «Хранить в Государственном Совете, до востребования Моего, а в случае Моей кончины, прежде всякого другого действия, раскрыть в чрезвычайном собрании Совета»<sup>5</sup>.

Происходит дискуссия, надо ли вообще вскрывать конверт. Некоторые выступают против; среди них — министр юстиции князь Д. И. Лобанов-Ростовский, произнесший при этом случае свою знаменитую фразу «Мертвые воли не имеют»<sup>6</sup>. Пакет все же вскрывается — хотя ясное указание «прежде всякого другого действия» уже нарушено: ведь к этому моменту Николай, гвардия и многие военные и гражданские чины уже присягнули. Предоставим слово государственному секретарю А. Н. Оленину: «После сего я, собравшись с силами, несмотря на шумный довольно разговор между членами, обращаясь к г. председателю, спросил: „приказано ли будет распечатать пакет или нет?“ Получив в ответ, что должно это непременно сделать, <...> я, перекрестясь, сломал печать и вынул из него два листа бумаги: на одном была написана копия манифеста во всенародное известие, а на другом копия же письма на высочайшее имя. Обе были скреплены собственною рукою покойного Государя Императора» (Оленин 1877: 506).

Письмо, о котором говорит Оленин, было письмом Константина к Александру от 14 января 1822 г., содержащее отречение от права на наследование престола. Манифест, подписанный Александром 16 августа 1823 г., утверждал отречение Константина и назначал наследником Николая. Оба документа опубликованы в книге Корфа (см. Корф 1857: 17—18/19—20 и 22—24/25—29). Из манифеста следовало, что аналогичные пакеты находятся также в Успенском соборе Московского Кремля, в Синоде и в Сенате. [Последние два пакета, насколько известно, не были раскрыты никогда; московский пакет — единственный, содержащий подлинники документов — был раскрыт только 18 декабря и то, кажется, только благодаря настойчивости московского архиепископа Филарета (Ср. Филарет 1874: 254—255)].

Николай отказывается признать действительность открывшихся документов без подтверждения со стороны Константина. Между Петербургом и

Варшавой начинается переписка, в которой каждый из братьев именует другого Императорским Величеством. Даже барон М. А. Корф, книга которого вызвала крайнее раздражение Герцена верноподданнической манерой изложения, находит нужным отметить, что «от этих писем затруднительность положения скорее возросла, чем уменьшилась» (*Корф 1857: 75/86*). Надобно еще принять в расчет скорость тогдашней связи и что письма, посланные в противоположных направлениях, нередко встречались в дороге. Наконец, 12 декабря к Николаю приходит категорический отказ Константина принять царствование и к вечеру Сперанским составляется проект манифеста о вступлении Николая на престол с 19 ноября. В тот же день, около 9 часов вечера, 22-летний офицер Я. И. Ростовцев вручает Николаю свое письмо, в котором, в частности, говорится пророчески: «<...> погодите царствовать. Противу Вас должно таиться возмущение; оно вспыхнет при новой присяге, и, может быть, это зарево осветит конечную гибель России» (см. *Корф 1857: 99/114*). Николай не соглашается погодить, и в ночь на 13-е манифест, в условиях секретности, переписывается набело доверенным чиновником Гавриилом Поповым (см. *Корф 1857: 105/121*). Манифест подписывается Николаем 13-го утром, но помечается 12-м числом. На 14-е декабря назначается новая присяга.

«Никакой другой случай не мог быть благоприятнее для приведения в исполнение намерения Тайного Общества», — указывает декабрист С. П. Трубецкой<sup>7</sup>. И он же: «План действия был основан на упорстве солдат остаться верными императору, которому присягнули, в чем общество и не ошиблось» (*Трубецкой 1875: 114; 1906: 86*). «Действительно, когда по утру 14 декабря выведены были в полках люди для присяги, то вообще они оказали недоумение и нерешительность, которая при первых словах офицеров, изъявивших сомнения относительно законности требуемой присяги, обратилась в явное упорство» (*Трубецкой 1875: 18; 1906: 37*)<sup>8</sup>.

Присяга для того и дается, чтобы в случае смертельной опасности выступить на защиту законного царя (Константина) от узурпатора (Николая). Происходят известные события на Сенатской площади. Об их влиянии на судьбы России уже говорилось.

Мы видим, что главной пружиной всего хода событий было упорное (и в значительной степени осуществленное) стремление Александра сохранить в глубочайшей тайне установленный им порядок престолонаследия. Любопытность побуждает исследовать эту пружину. Во-первых, надлежит убедиться, что указанное стремление действительно имело место. Во-вторых, понять его причину. Раскрытие тайны желания Александра окутать тайной вопрос о престолонаследии и составляет упомянутое «второе наблюдение», должное в свое время Ю. М. Лотману и представляемое здесь на суд читателя.

Сперва о доказательствах стремления к тайне. Судьба престола определялась тремя документами: упомянутым письмом Константина от 14 января 1822 г. (кстати, отредактированного адресатом), ответным письмом Александра Константину от 2 февраля 1822 г.<sup>9</sup> и упомянутым манифестом Александра от 16 августа 1823 г. Будем именовать их *Отречение*, *Рескрипт* и *Манифест*. Примечательно, что в первых двух имя Николая не упоминается вовсе; «вся официальная фразеология писем витает в области тщательно оберегаемого инкогнито» (*Шильдер 1903: 149*). Об *Отречении*, помимо двух корреспондентов, знали их мать, их сестра Мария, их брат Михаил и, в намеках, их брат Николай (см. *Корф 1857: 19/21, 51/58—59; Шильдер 1903: 123, 137*); Михаил в 1847 г. вспоминал: «И тогда, и после, при дворе соблюдалось мертвое молчание насчет случившегося, и никто не показывал вида, чтобы что-нибудь знал» (см. *Шильдер 1903: 149*). О *Рескрипте*, скорее всего, не знал никто, кроме Александра и Константина; Константин по меньшей мере дважды<sup>10</sup> письменно удостоверяет, что *Рескрипт* ему было повелено хранить в тайне до кончины Александра.

*Рескрипт*, хотя и признавал отречение Константина, но был составлен в выражениях осторожных и обтекаемых. На словах Константину было обещано утвердить его отречение государственным актом. «<...> Акт, которого составление Александр обещал Цесаревичу на словах, но о котором не упомянул в своем письме, <...> был составлен уже гораздо позже, в непроницаемой тайне» (*Корф 1857: 20/22*). Этим актом и был *Манифест*. О том, что он написан и подписан, Константин извещен не был. Не был извещен и Николай.

О самом факте существования *Манифеста* в России знали четверо: сам Александр, составивший его московский архиепископ, впоследствии митрополит, Филарет (Дроздов) и два личных и доверенных друга Александра: своею рукою делавший копии с *Отречения* и с *Манифеста* князь А. Н. Голицын и граф А. А. Аракчеев. [Правда, уже после того, как все открылось, в частном письме от 3 января 1826 г. Карамзин писал: «Сам покойный государь еще осенью 1823 года сказывал мне и Катерине Андреевне об этом распоряжении наследства» (см. *Шильдер 1905: 486, примеч. 435*). Не знаю, можно ли полностью верить свидетельству Карамзина, обиженного, надо полагать, тем, что 12 декабря проект манифеста Николая о воцарении, который последний поручил ему составить, не удостоился одобрения Николая, и само почетное поручение было у него отобрано и передано Сперанскому (см. *Корф 1857: 94—95/108—109; Шильдер 1903: 205, 254—255 и 507, примеч. 286*).]

Ни один из посвященных в тайну не проговорился. Характерно, например, поведение Филарета. Он был убежден (как потом выяснилось, ошибочно), что московский генерал-губернатор осведомлен по меньшей мере о самом факте наличия конверта в Успенском соборе: ведь именно ему, генерал-губернатору, вместе с московским епархиальным архиереем

препоручал Александр собственноручной на конверте надписью вскрыть конверт в случае своей кончины. Тем не менее, в своих беседах с генерал-губернатором Филарет о конверте ни разу не упомянул. Рассказ М. А. Корфа (см.: 1857: 27/30) о том, с какими, по требованию Александра, предосторожностями Филарет 29 августа 1823 г. внес конверт в алтарь Успенского собора и положил на престол в запечатанный ковчег, читается как глава детективного романа. Сходные чувства возникают и при чтении описания того, как конверт хранился в Государственном совете, сделанного Константином в его Торжественном объявлении: «<...> Я усмотрел из присланной мне копии журнала Государственного Совета: что в Архиве Государственной Канцелярии (о чем Мне самому, как то Я выше упомянул, вовсе не было известно) хранится, за замками и за печатью Председателя, пакет, присланный от покойного Государя Императора 16-го Августа 1823 года, собственноручно Его Величеством подписанный, на имя Статс-Секретаря Оленина; — что в сем пакете был пакет на имя Председателя Государственного Совета Князя Лопухина, а в сем последнем запечатанный пакет с следующей собственноручной Его Величества надписью <...>» (Константин 1857: 18/25). Надпись, в версии Константина, уже приводилась.

Конечно, какие-то неопределенные слухи в обществе ходили. Ведь было официально известно, что Константин вступил в 1820 г. в мorganатический брак, а потому его потомки устранились от престолонаследия. «Помнили, что Константин много раз говорил, что царствовать не хочет и прибавлял: „Меня задушат, как задушили отца“», — пишет в своих записках С. П. Трубецкой (1875: 5). Он же: «Давно носилась молва, что покойный император Александр Павлович готовил наследником престола брата своего Николая Павловича, говорили, что это сделано с согласия прямого наследника Константина Павловича, при женитбе его на польке Грудзинской; говорили, что Александр сделал духовную на этот случай; но никакого положительного сведения по этому предмету не было. <...> Но все это <...> имело только небольшие отголоски в обществе» (Трубецкой 1875: 1).

Но нас здесь интересует не столько то, насколько тайна была сохранена (а она была сохранена в степени, высокой до неправдоподобия), сколько наличие у Александра желания эту тайну сохранить. По-видимому, желание это со временем только укреплялось. 13 июля 1818 г. Александр имел с Николаем первый и последний разговор о престолонаследии. Это случилось в Красном Селе под Петербургом, где была расквартирована та бригада, командиром которой состоял Николай. Александр посетил ее учения. Отобедав в интимном кругу Николая и его жены Александры Федоровны, он объявил им, что намерен отречься от престола, что Константин не хочет ему наследовать и что потому царем суждено быть Николаю. Об этом вспоминает в своих огублнкованных мемуарах Александра Федоровна (1896: 52—53). Об этом же вспоми-

нает и Николай в своих записках о 14 декабря, цитируемых Шильдером (см. 1903: 122). В этих записках, предназначенных для своего семейства, Николай писал: «С тех пор государь в разговорах намекал нам про сей предмет, но не распространяясь более об оном, а мы всячески старались избегать оного» (см. Шильдер 1903: 123). Шильдер отмечает: «Несмотря на этот разговор, служебное положение великого князя Николая Павловича нисколько не изменилось в последующие годы: он продолжал с обычным рвением исполнять свои скромные обязанности бригадного командира и по-прежнему находился в стороне от государственных дел. Он не был даже назначен членом государственного совета» (Шильдер 1903: 123). Сведения, что якобы с 1819 г. Николай начал присутствовать на докладах в кабинете Александра, убедительно опровергаются Шильдером (1905: 478; 1903: 489—490).

Согласно Корфу, 30 августа 1825 г., за два дня до отъезда в Таганрог, Александр имел беседу с Николаем. «Ни одно слово в этой беседе, — пишет Корф, — не коснулось разговора 1819-го года» (Корф 1857: 32/36). С 1822 г. императрица-мать стала касаться этой темы в разговорах с Николаем, «упоминая, — как пишет Николай в своих записках, — о каком-то акте, который будто бы братом Константином Павловичем был учинен для отречения в нашу пользу, и спрашивала, не показывал ли нам оный государь» (см. Шильдер 1903: 149). Не показывал — ни *Отречения*, ни *Рескрипта*, ни *Манифеста*. Вот что пишет Николай в собственноручной заметке, датированной 1848 г. и цитируемой Шильдером: «Мне содержание манифеста было вовсе неизвестно, и я первый раз видел и читал его, когда совет принес его ко мне. <Имеется в виду принесение *Манифеста* Николаю Государственным советом 27 ноября — В. У.> Если бы я манифест и знал, я бы и тогда сделал то же, ибо манифест не был опубликован при жизни государя, а Константин Павлович был в отсутствии» (см. Шильдер 1903: 202).

Но довольно об этом. Факт тайны достаточно выяснен. Пора переходить к причине тайны. Нельзя сказать, чтобы вопрос о причине совсем не занимал историков.

Н. К. Шильдер на ряде страниц выражает недоумение странностью поведения Александра (см. Шильдер 1905: 278, 282; 1903: 344). Он пишет: «Вообще же, во всем этом деле, начиная от его зародыша до окончательной развязки, проглядывает какая-то безцельная страсть к тайне, какое-то тщательное и последовательное уклонение от прямого названия вещей настоящим именем; все сводится к какой-то непостижимой игре в прятки <...>» (Шильдер 1903: 149). «Вот какими странными и непонятными мерами императору Александру благоугодно было обставить столь важный и жизненный для государства вопрос, заранее обрекая избранного им наследника престола на крайне двусмысленное положение <...>» (Шильдер 1903: 144). «Невольно представляется вопрос: почему император Александр решил хранить эти акты в столь глубокой тайне от

назначенного им наследника, а также и от России? Трудно найти для подобного образа действий разумное объяснение, и тайну свою Александр унес с собой в могилу» (*Шильдер 1905: 350*).

М. А. Корф задает вопрос «от чего, когда при перемене в порядке наследия ничто не противустояло немедленному провозглашению акта самодержавной власти, а отсрочка обнародования его до эпохи упразднения Престола могла, напротив, грозить важными замешательствами, предпочтено было облечь все дело тайною?» И сам отвечает: «должно искать ответ в тогдашнем расположении духа и направлении мыслей Государя, <...> отчасти же, может быть, в опасении — плоде предшедших разговоров — чтобы и второй брат не отказался, по примеру старшего, принять бремя правления» (*Корф 1857: 30/33—34*). Ответ этот трудно признать удовлетворительным. Ссылка на возможность отказа со стороны второго брата кажется бессмысленной, потому что отказаться можно в любых условиях. Что же касается «расположения духа и направления мыслей» Александра, то ведь вопрос как раз и состоит в том, чтобы понять, в чем эти расположение и направление заключались.

Держаю предположить, что ответ на вопрос, почему Николай не был открыто объявлен наследником, лежит на поверхности и достаточно прост. Для его большей убедительности предварю его напоминанием еще одного общеизвестного факта. Император Павел был убит заговорщиками. Официально это признано не было, писать об этом не разрешалось<sup>11</sup>, говорить не полагалось, но это знали решительно все. И прежде всего — Александр. «Ранним июньским утром 1872 года я убил своего отца — поступок, который в то время произвел на меня глубокое впечатление»<sup>12</sup>. Александр, конечно, не убивал Павла. Но он был замешан в заговоре и, тем самым, хотя и косвенно, содействовал убийству. Надо думать, этот поступок производил на него глубокое впечатление всю оставшуюся жизнь. Александр помнил и то, что его дед Петр III, отец Павла, был также убит заговорщиками. Убит в результате заговора, в котором участвовала жена Петра Екатерина. Итак, Екатерина II и ее любимый внук Александр I получили свои царствования вследствие того, что их предшественники были убиты людьми, сделавшими ставку на то лицо, которому предстояло унаследовать престол. Здесь разгадка тайны. Александр пребывал в страхе, что судьба ему отомстит и с ним случится то же, что и с Павлом. Поэтому он сделал так, что Константин, которого все считали наследником, на самом деле не был таковым и знал об этом, истинный же наследник, Николай, не знал о своем официальном статусе; а потому ни у Константина, ни у Николая — у первого по знанию, у второго по незнанию — не было оснований желать смерти Александра. И главное для Александра было даже не то, чтобы Николай не знал, что он-то и есть утвержденный наследник. Главное, чтобы не знали те потенциальные заговорщики, которые могли бы сплотиться вокруг Николая с целью убийства Александра. Попытки



же сплотиться вокруг Константина не должны были ни к чему привести пвиду полной незаинтересованности Константина.

По выходе из Лидея Пушкин написал оду «Вольность», которая и послужила главным поводом, если не главной причиной, его ссылки на юг. В ней он описывает убийство Павла (выказывая при том отвращение и к убийцам, и к убитому) и прямо предостерегает Александра:

<...> в лентах и звездах,  
Вином и злобой упоенны,  
Идут убийцы потаенны,  
На лицах дерзость, в сердце страх.

Молчит неверный часовой,  
Опущен молча мост подъемный,  
Врата отверсты в тьме ночной  
Рукой предательства наемной...  
О стыд! о ужас наших дней!  
Как звери, вторглись янычары!..  
Падут бесславные удары...  
Погиб увенчанный злодей.

И днесь учитесь, о цари:  
Ни наказания, ни награды,  
Ни кров темниц, ни алтари  
Не верные для вас ограды.

Действительно, алтари и темницы в России не спасают. Спасает только хитрость. К ней и прибег Александр Первый.

Роль личности в истории нигде так не велика, как в России (особенно это верно для того периода российской истории, когда отрицание этой роли было частью правящей официальной доктрины). А там где личность — там и личные интересы, среди которых не последнее место занимает страх. Судьба завещательного *Манифеста* Александра — не единственный тому пример. Как известно, система российского престолонаследия, просуществовавшая до падения монархии, была сформирована при Павле (а до того правитель назначал преемника, что было узаконено Петром I в 1722 г.; бывало, что правитель умирал, не сделав назначения, и тогда возникали проблемы). Спрашивается, почему именно при Павле. Ответ очевиден. Павел, введя наследование престола старшим сыном, желал избежать участи своего отца Петра III, свергнутого Екатериной с целью сделаться правящей императрицей. Причем Павел позаботился об этом заблаговременно, и до своего вступления на престол в 1796 г. связал свою жену такими обязательствами, которые делали для нее невозможным повторение карьеры Екатерины: «Акт о порядке престолонаследия в России, составленный Павлом Петровичем 4 янв. 1788 г. и опубликованный 5 апр. 1797 г., носит форму у нас совершенно необычную: он писан в форме договора между наследником престола и его супругою <Марией Федоровной>, утвержденного при короновании Павла <...>. <...> он признается в настоящее время государственным законом» (*Лазаревский*

1898: 85). «<...> Павел Петрович нашел необходимым, чтобы великая княгиня Мария Федоровна отстранила от себя всякую мысль о восшествии на престол после его смерти, предоставив престол старшему своему сыну. С согласия великой княгини, они совместно подписали акт, составленный в этом смысле и устанавливавший порядок престолонаследия на самых незыблемых основах. Впоследствии этот акт, подписанный цесаревичем и великой княгиней 4-го января 1788 года, обнародован был в день коронации Павла I и преобразился в основной закон о престолонаследии, по праву первородства в мужской линии царствующего дома: „Дабы государство не было без наследника. Дабы наследник был назначен всегда законом самим. Дабы не было ни малейших сомнений, кому наследовать. Дабы сохранить право родов в наследовании, не нарушая права естественного, и избежать затруднений при переходе из рода в род“» (*Шильдер 1901: 215*).

Когда лет десять — пятнадцать тому назад я рассказывал Ю. М. Лотману свои соображения, связанные с наследованием российского престола в 1825 г., я еще не читал многих источников и потому не знал многих деталей. Большинство источников я прочел недавно, при подготовке этой статьи. И убедился, что чтение исторической литературы — это раздолье для текстолога (каковым себя, разумеется, не считаю). В примечаниях 5 и 6 уже отмечались некоторые текстологические проблемы. Шильдер (1903: 501, примеч. 225; 1905: 487, примеч. 455) упрекает в текстологической небрежности Корфа. Позволительно и нам упрекнуть Шильдера. Приводя на странице 498 в своей книге об Александре (*Шильдер 1905*) рассказ Александры Федоровны о беседе в Красном Селе автор не только не помечает сделанные им купюры, но даже не предупреждает читателя о наличии таковых. Наконец, на страницах 400—405 приводится текст записки от 3 декабря 1825 г., озаглавленной «от брата Николая к брату Константину» и излагающей события с 27 ноября по 3 декабря. Остается неясным, кто писал эту записку: 1) Николай упоминается в ней, всегда с полным титулом, только в третьем лице; 2) в записке (см. *Шильдер 1905: 403*) содержится утверждение, что якобы Николай знал о содержании Манифеста с 13-го июля 1819 г., — утверждение, которое Николай в своих заявлениях и собственноручных текстах отрицал.

Шильдер (см. 1903: 202) упрекает Корфа и в фактической неточности по вопросу о том, подносился ли Николаю на просмотр журнал Государственного Совета за 27 ноября. Отдавая дань научному подвигу Н. К. Шильдера, выразим и ему свое недоумение. Шильдер утверждает, что из распечатанного в собрании Государственного Совета конверта были извлечены не только *Манифест* и *Отречение*, но и *Рескрипт*<sup>13</sup>; однако это не подтверждается другими источниками, в частности запиской Оленина (см. 1877: 506), лично раскрывавшего пакет и достававшего оттуда бумаги, и манифестом Николая от 12 декабря (см. *Корф 1857: 107/123*). Это же необоснованное мнение встречаем в

41-м полутоме Энциклопедического словаря Брокгауза — Ефрона (в статье «Николай I») и в ряде других изданий.

Но гораздо интереснее моих придинок те случаи, где Корф и Шильдер сами отмечают противоречия в свидетельствах. Так, указывая, что журнал Государственного Совета за 27 ноября составлялся в большой спешке, Корф констатирует, что «в образе изложения журнала пострадала истина событий» (Корф 1857: 58/66). Корф совершенно правильно делает, что приводит и версию журнала, и противоречащие ей заявления Николая, хотя с Корфом в этом вопросе не соглашается великий князь Михаил Павлович, критическое замечание которого сочувственно приводит Шильдер (см. 1903: 202). Шильдер обращает также внимание на странное расхождение в изложении последовательности действий Николая сразу по получении известия о смерти Александра: «В изложении события 27-го ноября в сочинении барона Корфа одно обстоятельство вызывает недоумение. Судя по его рассказу, оказывается, что Николай Павлович обратился сперва с речью к дворцовым караулам, а вслед за тем присягнул в большой церкви дворца императору Константину. Между тем в действительности имел место как раз обратный порядок, то есть Николай Павлович сперва присягнул в церкви о д и н , без всяких свидетелей (Жуковский случайно при этом присутствовал и не был замечен). Мы придерживаемся в нашем изложении записки „От брата Николая к брату Константину“» (см. Шильдер 1903: 499, примеч. 212). Точность записки «От брата...» уже была подвергнута некоторому сомнению. Версия Жуковского была изложена им в частном письме от 25 июня 1848 г. Как указывает сам Шильдер (см. 1903: 498, примеч. 211), имеющаяся у него рукописная копия письма расходится с текстом письма, опубликованном во 2-м томе сочинений Жуковского в 1857 г.

Мы легко соглашаемся с тем, что будущее имеет много вариантов. Нам труднее согласиться с многовариантностью прошлого. Возможно, когда-нибудь **многовариантность прошлого** станет такой же общепризнанной истиной, как сегодня теория относительности.

Как известно, материя есть объективная реальность, данная нам в ощущении Господом Богом. То же, надо полагать, справедливо и в отношении исторической материи.

#### IV

Тогда, в Эльве, мы сдружились с Лотманом. Пока была жива Светлана, Юрий Михайлович, приезжая в Москву, непременно посещал нашу с ней квартиру на Красноармейской улице. Весной 1965 г. он встретился там с А. Н. Колмогоровым. Эту встречу помнит присутствовавший на ней Вяч. Вс. Иванов (см. 1994: 486; см. также Успенский 1993: 355—356). Случалось, Лотман у нас останавливался. Как-то раз он приехал к нам с вещами, но без предупреждения, и, никого не застав, оставил на стене лифтовой кабины, под потолком, знак посещения, а именно, свой

автопортрет — примерно такой же, как в книге ЮМЛ на той не имеющей номера странице между страницами 484 и 485, которая помечена словами «Автошарж Ю. М. Лотмана». Портрет этот держался несколько лет, пока в лифте не сделали косметический ремонт. Как поэт Новелла Матвеева,

Мне было довольно того, что след  
Гвоздя был виден вчера.

2 октября 1994 г.

## Примечания

- 1 Встретив неожиданно благосклонное отношение Лотмана к моему хулиганству, я ощутил себя на коне, и на этом коне меня занесло дальше, чем следовало бы. Сразу по окончании Первой школы я составил текст в несколько строк, синтаксически правильный, но — как мне казалось — совершенно бессмысленный. Инвентарь его лексики состоял из слов типа «система» и «структура», «экспликация» и «контаминация», «трансформация» и «манифестация», «глобальный» и «универсальный» и т. п. Текст был замыслен, как пародия на то, что нередко звучало на занятиях школы, и мне казалось, что его пародийный характер будет очевиден всякому. Я ошибся. Я не учел простого обстоятельства: любому синтаксически правильному тексту, составленному из реальных (т. е. не таких, как в *глокой кудре*) лексем, можно придать некий смысл. Именно это и сделал Лотман — из деликатности ко мне. Когда я протянул ему (кажется, еще в автобусе, увозящем участников школы) бумажку с текстом, он воспринял мои формулировки всерьез и даже сказал что-то одобрительное. Разумеется, не потому, что они ему понравились, а не желая меня огорчить. А потом, узнав истину, обиделся.
- 2 Галя (Галина Петровна Коршунова) умерла 17 апреля 1978 г. (родилась 17 марта 1937 г.), а Светлана (Светлана Марковна Успенская) — 15 ноября 1980 г. (родилась 6 октября 1930 г.). Ю. М. Лотман присутствовал на их похоронах в Москве.
- 3 Цитируется по изданию *Сологуб 1931*: 260. К этому месту комментатор издания, С. П. Шестериков, делает следующую сноску: «Вряд ли нужно опровергать это совершенно неверное заключение Сологуба. Впрочем, так действительно думали тогда многие современники декабристского восстания. „Ах, князь! Вы причинили большое зло России, вы ее отодвинули на пятьдесят лет“, — сказала арестованному кн. С. П. Трубецкому генерал-адъютант В. В. Левашев вечером 17-го декабря 1825 г. („Записки князя С. П. Трубецкого“, С.-Пб. 1906, стр. 45)».

От себя прибавим, что в книге *Трубецкой 1906* фраза Левашева приведена по французски, без русского перевода: «Ah! mon Prince, vous avez fait bien du mal a la Russie, vous l'avez reculée de cinquante ans».

- 4 Вот суждение графа Ф. В. Ростопчина: «Ordinairement ce sont les cordonniers qui font les révolutions pour devenir grands seigneurs; mais chez nous ce sont les grands seigneurs qui ont voulu devenir cordonniers» (цит. по: *Шильдер 1905*: 488, примеч. 479).
- 5 В манифесте Николая I от 12 декабря 1825 г., возвещающем о восшествии его на престол, указывается, что пакет поступил в Государственный Совет 15 октября 1823 г. (см. *Корф 1857*: 106/121; здесь и в дальнейшем при ссылаках на книгу Корфа в числителе указываются страницы по 4-му изданию, а в знаменателе — по 5-му). Текст надписи на пакете приводится нами по *Торжественному объявлению* Константина, найденному в бумагах министра двора князя П. М. Волконского после смерти последнего (т. е. более чем через двадцать лет после смерти Константина) и помещенному в книге Корфа в качестве одного из приложений: см. *Константин 1857*. В манифесте Николая от 12 декабря, помещенном в той же книге, дается другая редакция той же надписи: «Хранить в Государственном Совете до Моего востребования, а в случае Моей кончины, раскрыть прежде всякого другого действия в чрезвычайном собрании» (см. *Корф 1857*: 106—107/122). С точностью до орфографии и пунктуации редакцию манифеста воспроизводят С. С. Татищев (см. 1893: 140) и Н. К. Шильдер (см. 1905: 282).
- 6 Лобанов-Ростовский произнес эту историческую фразу по-французски: в варианте «Les morts n'ont pas de volonté» согласно М. М. Сперанскому (см. *Сперанский 1903*); в ва-

рианте «Les morts n'ont point de volonté» согласно М. А. Корфу (см. *Корф 1857: 53/61*) и Н. К. Шильдеру (см. *Шильдер 1903: 499*, примеч. 214; далее в том же примечании Шильдер пишет: «<...> Если выкинуть в подробности хода дела при обращении с последнею волею Александра I, то нечего удивляться исчезновению распоряжения императрицы Екатерины II по престолонаследию; как гласит предание, в сенате и в синоде в 1796 году также хранились какие-то таинственные пакеты»).

<sup>7</sup> Цитата оборвана: в *Трубецкой 1875* (с. 10) она заканчивается словами «если оно было довольно сильно для приведения в действие своих предположений», а в *Трубецкой 1906* (с. 33) только словами «если оно было довольно сильно».

<sup>8</sup> Упорство проявлял не только солдаты. Так, в Лейб-Гвардии Конном полку, командованием А. Ф. Орловым, священник Поляков не решился зачитать солдатам текст присяги, несмотря на прямой приказ командира полка. Об этом эпизоде рассказывает М. А. Корф (1857: 123/151). Надо полагать, что священник, не говоря уже о солдатах, не был знаком с манифестом от 12 декабря, в котором не только провозглашалось вступление Николая на престол, но весьма внятно объяснялось, почему царствовать будет Николай, а не Константин. Тот же Корф указывает: «<...> за обеднею 14-го декабря, на эктениях во всех церквях столицы уже возглашали имя нового императора, а самый манифест, которым возведена эта перемена и объяснялись ее причины, был прочитан после обедни, перед молебствием. С другой стороны, не озаботились выпустить и рассыпать в народе достаточное число печатных экземпляров этого акта, тогда как частные разношники на улицах продавали экземпляры новой присяги, но без манифеста, то есть без ключа к ней. Манифеста в это утро нельзя было и купить <...>» (*Корф 1857: 122/139—140*). Если в «констатирующей» части манифеста разъяснялись причины событий, то в «постановляющей» части содержалось повеление присягать. Начальство и исполняя это повеление, полагая не слишком обязательным объяснять что-либо тем, кого оно заставляло присягать. Это все очень по-русски; как видим, и тогда легче было купить менее нужное, чем более нужное. Недоумение народа продолжалось в Петербурге и на следующий день, о чем свидетельствует А. Х. Бенкендорф: «<...> я подошел к одной толпе и, увидев стоявшего в ней купца, которого знал, как человека скромного и тихого, спросил его, по какому поводу этот народ <...> теперь не хочет меня знать и даже как бы кичится передо мною, купец отвечал с некоторым смущением, что он первый не знает сам, как ему смотреть на меня: «вчера, — продолжал он, — вы дрались, и сегодня, кажется, снова хотите начать бой; вы присягнули Николаю Павловичу и преследовали солдат, оставшихся верными нашему государю; что нам обо всем этом думать, и что с нами будет?» Видя из его слов, что беспокойство народа проистекает из общего неведения о манифесте <...>» (см. *Шильдер 1903: 307*). «Пока все это происходило в столице, на всем пространстве России присягали новому государю, одному вслед за другим. так что во многих местах были споры за церкви. Военные, получившие прежде приказы о присяге Николаю, оспаривали храмы у гражданских, которые в то же время присягали Константину» (*Трубецкой 1875: 20; 1906: 38*).

<sup>9</sup> Его публикует Корф (см. 1857: 19—20/21—22), но без обращения и подписи, а полнотью — Шильдер (см. 1903: 148).

<sup>10</sup> В письме к матери от 26 ноября 1825 г. (см. *Корф 1857: 39/45*) и в своем Торжественном объявлении (см. *Константин 1857: 16/23*).

<sup>11</sup> Например, в полутоме 44 «Энциклопедического словаря» издания Брокгауз — Ефрон, выпущенном в 1897 г., о смерти Павла в одноименной статье говорится на с. 551 лишь то, что в ночь с 11 на 12 марта 1801 г. он «скоропостижно скончался». Аналогичное умолчание («Павел скончался 11 марта 1801 года») — и в гимназическом учебнике 1901 г. (см. *Елпатьевский 1901: 387*). Слова Константина *дадушили отца*, приведенные С. П. Трубецким и дважды встречающиеся на страницах заграничного издания его книги (см. *Трубецкой 1875: 5, 96*), в России могли быть напечатаны только после

событий 1905 г. (см. *Трубецкой 1906: 32*). Мне было любопытно узнать, как разрешит эту проблему Николай Карлович Шильдер — Шильдер, написавший семь увесистых томов, основательных и увлекательных одновременно, о трех последовательных императорах — Шильдер, впервые опубликовавший ряд важных документов (относительно некоторых из них можно только поражаться, как ему удалось до них добраться) — добросовестный Шильдер с его подчеркнутым вниманием к исторической истине. Шильдер извернулся так: он описал ситуацию с точки зрения караула Михайловского замка: «В главном карауле все дремали. Вдруг прибегает лакей с криком: „спасите!“ Поручик Полторацкий обнажил шпагу и, обращаясь к солдатам, воскликнул: „Ребята, за царя!“ Все бросились вслед за Полторацким, перебежали двор и поднялись по парадной лестнице. Но вдруг на верхней площадке появились граф Пален и генерал Беннигсен. Раздалась команда: „Караул, стой!“, а затем они услышали слова: „Государь скончался апоплексическим ударом; у нас теперь новый император, Александр Павлович!“» (*Шильдер 1901: 492*).

<sup>12</sup> Так, в переводе Н. Дарузес, начинается рассказ Амброза Бирса «Несостоявшаяся кремация...», помещенный на с. 32—36 книги *Бирс 1938*.

<sup>13</sup> Вот что сказано по этому поводу на странице 188 книги Шильдера: «Воцарилось молчание, и совет выслушал чтение манифеста императора Александра, заключавшего его последнюю волю, и письмо цесаревича Константина Павловича на имя покойного государя с ответом на него императора Александра» (*Шильдер 1903*).

## Литература

- Александра Федоровна 1896* — Воспоминания императрицы Александры Федоровны с 1817 по 1820 г. // *Русская старина*. 1896. Т. 88, октябрь. С. 13—60.
- Бирс 1938* — Бирс А. Рассказы / Под ред. И. А. Кашкина. М.: Художественная литература, 1938. 152 с.
- Гаспаров 1994* — Гаспаров Б. М. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // *ЮМЛ*. С. 279—294.
- Егоров 1994* — Егоров Б. Ф. Подложны поправки // *ЮМЛ*. С. 304—308.
- Елпатьевский 1901* — Елпатьевский К. Учебник русской истории. СПб., 1901. 486 с.
- Зализняк, Иванов, Топоров 1962* — Зализняк А. А., Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семиотических систем // Структурно-типологические исследования: Сб. статей / Отв. ред. Т. Н. Моложная. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 134—143.
- Иванов 1994* — Иванов Вяч. Вс. Из следующего века // *ЮМЛ*. С. 486—490.
- Константин 1857* — Любезнейшим Своим соотчичам от Его Императорского Высочества Цесаревича, Великого Князя Константина Павловича торжественное объявление // *Корф 1857*: Приложение № 4.
- Корф 1857* — Корф М. А. Восшествие на престол императора Николая I.  
— Изд. 3-е. СПб., 1857. XIV + 236 с.  
— Изд. 4-е. СПб., 1857. XIV + 206 + 31 с.  
— Изд. 5-е, дополненное. СПб., 1857. XIV + 238 + 42 с.

(Примечание. На титуле указано: «Составлено по Высочайшему повелению». В предисловии указаны годы первых двух изданий: 1848 г. для 1-го и 1854 г. для

2-го — и сказано: «описание было дважды напечатано, но оба раза лишь в 25-ти экземплярах, единственно для членов Императорского Дома и немногих приближенных, как семейная тайна». Издания 3-е и 4-е совпадают до с. 206 включительно; далее идут приложения с отдельной в издании 4-м пагинацией.)

- Лазаревский 1898* — **Лазаревский Н.** Престолонаследие // Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз — Ефрон. Т. XXV, полутом 49. СПб., 1898. С. 84—87.
- Лесскис 1994* — **Лесскис Г. А.** О летней школе и семиотиках // ЮМЛ. С. 313—318.
- Лотман 1993* — Более всего опасна победа. Последнее интервью Юрия Лотмана / Интервью взяла Л. Глушкова // Газета «Известия», 1 декабря 1993 г. С. 10
- Лотман 1994a* — **Лотман Ю. М.** Зимние заметки о летних школах // ЮМЛ. С. 295—298.
- Лотман 1994b* — **Лотман Ю. М.** Заметки о тартуских семиотических изданиях // ЮМЛ. С. 497—501.
- Оленин 1877* — Записка государственного секретаря А. Н. Оленина о заседании Государственного Совета, по получении известия о кончине Императора Александра I // Сборник Императорского русского исторического общества. Т. 20. СПб., 1877. С. 499—516.
- Симпозиум 1962* — Симпозиум по структурному изучению знаковых систем: Тезисы докладов. М.: Изд. АН СССР, 1962. 159 с.
- Соллогуб 1931* — **Соллогуб В. А.** Воспоминания / Ред., предисл. и примеч. С. П. Шестерикова. М.; Л.: Academia, 1931. 654 с.
- Сперанский 1905* — Краткая собственноручная записка [М. М.] Сперанского о событиях 27 ноября 1825 года // Шильдер 1905. Приложение XXVIII на с. 616.
- Татищев 1893* — **Татищев С.** Воцарение Императора Николая. По неизвестным источникам Парижского архива Министерства иностранных дел // Русский вестник. 1893. Т. 225, № 3. С. 136—167.
- Трубецкой 1875* — **Трубецкой [С. П.]** Записки (с приложениями). Изд. 2-е. Лейпциг: Э. Л. Каспрович, 1875. 127 с.
- Трубецкой 1906* — **Трубецкой С. П.** Записки. Издание его дочерей. СПб., 1906 (на титуле) / 1907 (на обложке). 210 + VI с.
- Успенский 1982* — **Успенский В. А.** Что такое парадокс? // FDL. С. 159—162.
- Успенский 1992* — **Успенский В. А.** Серебряный век структурной, прикладной и математической лингвистики в СССР и В. Ю. Розенцвейг: Как это начиналось (заметки очевидца) // Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 33. Wien, 1992. S. 119—162.
- Успенский 1994* — **Успенский В. А.** Колмогоров, каким я его помню // Колмогоров в воспоминаниях / Ред.-сост. А. Н. Ширяев. М.: Физматлит, 1993. С. 280—384.
- Филарет 1874* — **Филарет**, митрополит Московский и Коломенский. Слова и речи. Т. 2. М., 1874. 426 + IV с.
- Шильдер 1901* — **Шильдер Н. К.** Император Павел Первый. СПб., 1901. 606 с.
- Шильдер 1903* — **Шильдер Н. К.** Император Николай Первый, его жизнь и царствование. Т. 1. СПб.: Изд. Суворина, 1903. 800 с.
- Шильдер 1905* — **Шильдер Н. К.** Император Александр Первый, его жизнь и царствование. Т. 4. Изд. 2-е. СПб.: Изд. Суворина, 1905. 651 с.
- ЮМЛ* — Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / Сост. А. Д. Кошелев. М.: Гнозис, 1994. 548 с.



*FDL* — *Finitis duodecim lustris*. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана / Сост. С. Исаков. Таллин: Эвсти раамат, 1982. 176 с.

*Wilde 1923* — **Wilde O.** The decay of lying // *The Complete Works of Oscar Wilde*. Garden City, N.Y.: Doubleday, Page & Co., 1923. Vol. 5. Intentions. P. 5—63.

*Исправление опечаток.*

В *Успенский 1992* на с. 143 указано, что Симпозиум по семиотике проходил 19—26 декабря 1961 г. На самом деле он проходил 19—26 декабря 1962 г.

В *ЮМЛ* на с. 465 указано, что Ю. М. Лотман родился 28.11.1922, т. е. 28 ноября. На самом деле он родился 28.II.1922, т. е. 28 февраля.

# Мои воспоминания о брате Юрии Михайловиче Лотмане

## Детские и юношеские годы

*Л. М. Лотман (Санкт-Петербург)*

Юрий Михайлович Лотман — Юрмих, как его прозвали еще в школе и как его затем звали друзья, а впоследствии и ученики-студенты, — был для нас младшим братом, Юрой. Передавая некоторые эпизоды его детства и ранней молодости, я так и буду его называть.

В нашей семье было четверо детей. Между старшей сестрой и младшим братом Юрой было только семь лет разницы. В суровые годы, когда мы росли, при необходимости во многом себе отказывать, Юра как младший пользовался некоторыми небольшими привилегиями, от которых он всегда великодушно отказывался. Так, например, «эксклюзивную» мандаринку, которую он получал, он неизменно делил на всех, строго проверяя, чтобы всем досталось. Когда кому-нибудь случалось провиниться, например, мне — разбить чашку, он предлагал: «Ребяточки! Я скажу, что это сделал я, мне не достанется, я маленький!»

Как и во многих других семьях, в нашей семье было принято ежедневно читать вслух. Присутствовала вся семья: и родители, и дети. Вслух читала старшая сестра. Так Юра уже в детские годы познакомился с Вальтером Скоттом, Жюлем Верном, Чарльзом Диккенсом, Марком Твенем и многими другими писателями.

Произведения русских классиков, преимущественно Пушкина и Чехова, вслух читал отец. Чтения влияли на наши игры, в которых мы воображали себя то стрелками Робин Гуда, то отважными мореплавателями, достигающими северного полюса под руководством капитана Гаттераса. Наш отец — юрист по образованию, юрисконсульт Областного издательства, «Ленинградской правды» и Ленинградского отделения ТАСС, — был человеком широкой эрудиции. В свое время он окончил и архитектурное училище, хорошо знал историю искусства и, гуляя с нами по Ленинграду-Петербургу, посвящал нас в прошлое самых знаменитых зданий города, в стили архитектуры. Сделав обязательным для

детей посещение музеев, он объяснял нам мифологические и библейские сюжеты картин.

Когда Юра в первый раз вместе с сестрами и с отцом пришел в Эрмитаж, ему было три года, и контролер не хотел его пустить, говоря, что он слишком мал. Юра важно достал из кармана своего бархатного костюмчика дедушкины серебряные часы, которые, конечно, не шли. Это тронуло старого контролера, и он сказал, что не пропустить такого посетителя невозможно. Впоследствии Юра проводил долгие часы в Эрмитаже. Однажды, когда ему было 12 лет, его в Эрмитаже задержал «бдительный» дежурный. Он обратил внимание на мальчика, стоявшего полчаса перед «Кающейся Магдалиной» Тициана. Юре пришлось давать объяснения эрмитажным стражам, почему он так долго смотрел картину. Отец часто водил нас и в Русский музей, который называл по привычке «музеем Александра III». Большое впечатление производили на нас полотна Иванова «Явление Христа народу», эффектные картины Куинджи, «Запорожцы» Репина, но больше всего действовали на воображение яркие, драматичные и театральные картины классицистов. Картина «Последний день Помпеи» Брюллова настолько завладела нами, что явилась идея «разыграть» ее дома. В нашей детской было четыре кровати. Мы сдвинули кровати, из подушек и одеял построили гору. В нее посадили трехлетнего Юру, которому поручили выбрасывать вверх кубики, полотенца и кружевные накидки с подушек. Юра с полной ответственностью выполнял это задание: предметы летали по комнате, а мы бегали, принимая позы, воссоздающие группы и фигуры картины Брюллова. Мама и папа, вернувшись домой, остолбенели в дверях детской, но мама мгновенно осознав происходящее и с криком «Они мне задушат ребенка!» кинулась к кровати, раскидала подушки и одеяла и вытащила потного добросовестного малыша.

В статье «Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи» Ю. М. Лотман в 1986 году пишет о том, как Пушкин интерпретировал картину Брюллова. «Бывают странные сближения» — слова Пушкина, которые Юра любил цитировать... Можно ли провести прямую нить от детских эстетических впечатлений до зрелой статьи ученого? Почему бы нет? Ведь человек один, и детство — серьезный период жизни. Более того, можно сказать, обобщая факты из жизни многих деятелей, что история творится в детской.

Наши родители иногда могли себе позволить взять ложу в театре. Это был большой праздник. Ложа заполнялась детьми нашей семьи, родственниками и знакомых. Так мы смотрели «Горе от ума» в Александринке, «Лебединое озеро» и «Евгения Онегина» Чайковского в Мариинском театре. Во время сцены дуэли Онегина и Ленского некоторые дети со страха залезли под стулья (что ни говорите, это выражение силы впечатления), но мужественный маленький Юра вни-



1936 г. Ленинград

Слева направо: Михаил Львович Лотман (отец), Виктория (Ляля), Юра, Инна (стоит), Александра Самойловна (мама), Лидия (сидит).

мательно смотрел эту сцену (он стоял впереди первого ряда сидевших на стульях и никому не загоразивал — был слишком мал). Дома он после неоднократно изображал эту дуэль, то выступая как Ленский и падая во весь рост, то являясь Онегиным и хватаясь за голову. Конечно, ему нужен был для этих представлений партнер, и он упрасивал меня и младшую сестру Викторию (Лялю) участвовать в трагической сцене. Врожденные особенности характера Юры — его «рыцарские» черты, вежливость, особенно изысканная по отношению к женщинам (что было смешно в маленьком мальчике), его стойкость, мужество и задор, которые сказались сразу по поступлении его в школу при первых же стычках с другими мальчиками, — все это «затрепетало» при виде дуэли ради чести и женщины. Это была первая ласковая улыбка судьбы: впоследствии Юра много занимался дуэлью XIX века, проблемами ее техники, исторических и социальных корней и психо-этического значения, размышлял над причинами и смыслом распространения дуэлей, в частности, в среде декабристов, над вопросом об истории дуэли Пушкина.

Музыка входила в быт нашей семьи. Все мы учились игре на пианино, но успехи мои и сестры Ляли были весьма скромны. Очень способной и даже талантливой в этой области оказалась старшая сестра Инна. Она рано, 16-ти лет, поступила в консерваторию, и история, теория музыки и композиция стали делом всей ее жизни. Она очень неплохо играла с листа, и с нею мы прослушали и, в меру своих возможностей, «пропели» оперы Моцарта (в том числе «Дон Жуана», который в то время нигде не шел), Глинки, Римского-Корсакова и некоторых других композиторов, проиграли и пропели собрания романсов Глинки, Чайковского, Шуберта, Шумана (последних по-немецки — в это время мы уже учились в немецкой *Peterschule*). Юра тоже оказался весьма способным к музыке. С шести до двенадцати лет он мило играл и в очень юном, детском возрасте занял одно из первых мест на общегородском смотре художественной самодеятельности. Когда он окончил играть, в зале раздались аплодисменты, но и смех — его не было видно из-за рояля. Ведущий концерта поднял его и поставил на крышку рояля, где он церемонно поклонился публике. Старая учительница музыки, большая чудачка Клара Людвиговна говорила, что он берет аккорды не рукою, а душою. Однако, в 12 лет Юра категорически отказался от занятий музыкой и больше к роялю не подходил. В это время он уже был сильно увлечен чтением. Инна, какое-то время покушавшаяся руководить его чтением, очень скоро отказалась от подобных попыток, тем более, что не встретила поддержки со стороны отца. Отец никогда никому из нас не делал замечаний и не давал даже советов. Помню, как я однажды попробовала поделиться с ним своими впечатлениями и сказала ему: «Папа, мне очень нравятся книги Чарской». Папа ответил мне грустно: «Лидя, ты такая уже большая девочка...» Я беспечно думала, почему он так мне ответил, что имел в виду. Семья сомнения было брошено в мою душу. Когда Инна пожаловалась отцу, что Юра, которому было двенадцать лет, читает Анатоля Франса, что это ему не по возрасту, отец сказал лаконично: «Пусть читает». «Но, — возразила Инна, — это — „Эпикуров сад“, он не поймет, да ему и рано понимать!» «Если не поймет, значит, вреда в этом нет, да он и читать не станет. А если поймет, значит не рано», — ответил отец. К этому времени началось увлечение Юры античной литературой и историей. Я получила в качестве премии за чтение стихов на школьном конкурсе толстую, прекрасно иллюстрированную книгу «Эллада», изданную до революции. Все мы ее рассматривали и почитывали, но младший среди нас Юра ее тщательно проштудировал. На этом он не остановился, и вскоре «Илиада» Гомера стала его настольной книгой. На даче он рассказывал мне и сестре Ляле эпизоды «Илиады» с таким воодушевлением, как будто события, в ней описанные, совершались на его глазах. Увлекся он и античными историками, особенно зачитывался Геродотом, Плутархом, Полибием,

Тацитом — конечно, в дореволюционных изданиях. У отца было много книг историков, но книги Юра добывал и в богатой школьной библиотеке. Когда Юре было четырнадцать лет, его заставили жить на даче в Красном валу за Лугой, где никто не мог с ним находиться — я уехала в туристический поход, а Ляля поступала в институт. Юра, питаюсь только молоком и простоквашей, ходил по поселку с большой книгой «Метаморфоз», на переплете которой было выведено крупными буквами «Овидий». Местные мальчишки его прозвали Овидием, не подозревая, что в этом прозвище был своего рода смысл: действительно, Юра был вынужден жить в отрыве от близких и в уединении влачить свои дни на лоне природы, как Овидий в ссылке. Через год, еще школьником, он стал ходить на филфак университета слушать лекции Л. Л. Ракова по античной истории, удивляя студентов — моих друзей — своей эрудицией.

Еще до этого у него сформировалось другое, не менее сильное увлечение — он занялся зоологией, причем, особенный интерес у него вызывала систематизация разных видов животных, принципы сведения многообразия в систему. Вместе с тем, его интерес к природе носил характер своего рода «заступничества». Он, как сказал Мандельштам о Ламарке, был «за честь природы фехтовальщик». 10—11-ти лет он в пионерском лагере горячо доказывал ребятам, что в природе все гармонично, что противного и низкого в ней нет. В доказательство этого утверждения он брал лягушку в рот. Сестра Ляля, которая пестовала в том же лагере малышей, с ужасом каждый раз наблюдала, как мальчишки несут куда-то змею на палочке. На вопрос «Куда?» неизменно следовал ответ: «К Лотману». Змею несли к нему на экспертизу: что это за змея, опасна ли она для человека или ее надо отпустить. Особенную симпатию испытывал Юра к насекомым, малым мира сего — мира животных. Относительно недавно, уже в пожилом возрасте, он говорил мне о насекомых как об огромном, ни с чем не сравнимом мире разнообразия и красоты. Наш отец в письме ко мне в Нижний Новгород в 1935 году, во время моей поездки в фольклорную экспедицию, писал, с присущим ему юмором: «Дети в пионерлагере. Был у них; там хорошо, так что даже Юрик желает остаться еще на месяц. Ляля возмужала и похорошела. Юрик юннатствует по жукам: клопы и блохи не входят в его коллекцию».

У меня и моего главного друга Ляли, которая была на год младше меня, было много подруг, которые постоянно бывали в нашем доме. В детской стоял большой, грубо сколоченный из досок стол, покрытый клеенкой. Когда мы были младше, играя в путешествие капитана Гаттераса, мы переворачивали этот стол ножками вверх, превращая его в корабль. В старших классах мы занимались за этим столом в обществе своих подруг. Юра присаживался с краю стола и наскоро валял свои уроки. Никто не знал, когда он пишет школьные сочинения. С моими

подругами он обращался с рыцарской вежливостью, называл их «на Вы» и из любезности оказывал им мелкие услуги: покупал конфеты и лимонад «на уголке» у «Фауста», как мы называли продавца магазинчика, смешивавшего фруктовые и минеральные воды.

За несколько месяцев до окончания школы Юра принял решение получить диплом с отличием, так как ему не хотелось сдавать экзамены в университет, в их исходе он не был уверен. Для осуществления этой идеи он взял себе в бесплатные ученики школьного товарища, запустившего все предметы. Он занимался с ним ежедневно и чрезвычайно серьезно, уединяясь для этой цели в маленькой комнате около кухни, окна которой выходили во двор. (Эта комната во время блокады служила прибежищем для всей нашей семьи, так как ее легче было натопить.) В результате своих репетиторских усилий Юра сдал все школьные экзамены на «отлично», а ученика своего довел до приличной кондиции и избавил его родителей от волнений.

Я поступила в университет довольно рано, мне не было и семнадцати лет, и Юра был школьником старших классов, когда в нашем доме появились мои товарищи по университету, студенты. Некоторые из них были людьми выдающихся дарований и внесли впоследствии ощутимый вклад в науку. К сожалению, талантливейший член нашей компании Анатолий Михайлович Кукулевич погиб на войне, не дожив до 1942 года. Студенты сразу приняли Юру в свою среду. Юра был по развитию на одном с ними уровне, но по характеру совершенное дитя, с отроческими перепадами настроений и озорством. Когда мой товарищ по университету, очень эрудированный молодой человек, Илья Серман — впоследствии известный ученый-литературовед — с чувством своего возрастного превосходства (ему было 21 или 22 года) протянул Юре руку и представился: «Серман», Юра молниеносно залез под кровать, вытащил из-под нее черного кота и сказал: «А вот Кацман!» Такова действительно была кличка кота. В праздники, когда в нашей большой квартире собиралась шумная студенческая компания, парни уединялись на какое-то время в комнате без девушек, Юра оказывался в центре и, сидя на столе, импровизировал на тему «О чем говорят в школе». Это был большой монолог, заключающий в себе рассказ о школьных проделках, комических эпизодах школьного быта, анекдоты, подчас весьма вольные, и шутки. Никому в голову не приходило, что перед ними выступает будущий прекрасный лектор.

В нашей среде были такие интересные и яркие личности, как И. З. Серман, Г. П. Макогоненко, Е. И. Наумов — художественно одаренный чтец стихотворений, а впоследствии и лектор. Но совершенно особенное значение для Юры имела встреча с А. М. Кукулевым и его другом, введенным им в наш дом, Александром Сергеевичем Данилевским.

Саша Данилевский, аспирант — биолог Ленинградского университета, был близок Юре своими интересами и способностями. Он прекрасно рисовал и был энтомологом. Интеллигент, человек тонкой души, он подвергся репрессиям как дворянин и был выслан в Казахстан, однако вскоре его вернули, так как близился столетний юбилей со дня гибели Пушкина: Саша Данилевский — праправнук Пушкина и внучатый племянник Гоголя — был реабилитирован. Впоследствии А. С. Данилевский заведовал кафедрой энтомологии Ленинградского университета и был деканом биолого-почвенного факультета ЛГУ. Его работы переводились на иностранные языки. Как и Ю. М. Лотман, он стал участником Великой Отечественной войны, начав ее в качестве солдата. Внешне Саша Данилевский походил на Гоголя, каким его в своих рисунках изображал Пушкин, и на Пушкина — в рисунках Гоголя. Однако, «гоголевский» нос, пришедший к Саше через три поколения, делал его сходство с Гоголем более заметным. Юра и Саша нередко вели серьезные разговоры — Юра интересовался научными занятиями Данилевского.

С Толей Кукулевичем Юра сдружился и по общительному, живому характеру Толи, для которого не существовало возрастных различий, и потому, что Толя, учившийся со мной на одном курсе студент-филолог, был настоящим энтузиастом филологической науки. Он наслаждался общением с замечательными учеными, созвездие которых было в то время сосредоточено на филологическом факультете, увлекался идеями Г. А. Гуковского, М. К. Азадовского, О. М. Фрейденберг и И. И. Толстого. С последним из этих ученых Толя был особенно близок. Античность, греческая литература, наряду с русской, были предметом его неутомимых занятий. Он изучал греческий язык, занимался проблемой поэтики эпоса, и в русской литературе его привлекала фигура Н. И. Гнедича, первого переводчика полного текста «Илиады», которому Пушкин посвятил свое известное стихотворение «С Гомером долго ты беседовал один». А. М. Кукулевичу принадлежат содержательные статьи о Гнедиче. Под влиянием Толи Юра стал изучать греческий язык.

Сестра Ляля, которая пошла по стопам мамы, поступила учиться на врача в 1-й медицинский институт, пробовала, зная увлечение Юры естественными науками, агитировать его посетить медицинский институт прежде, чем он решит проблему своего будущего. Ляля была такая же энтузиастка медицины, как мы — филологии.

Медицинские занятия Ляли встречали сочувствие и вызывали интерес в семье и в моем студенческом окружении. Ляля получила прозвище «докторчик», и, отмечая ее 19-летие, все мы подчеркивали ее принадлежность к уважаемому цеху врачей. Юра по этому поводу сочинил два стихотворения. Первое из них не требует комментариев. Эпиграф:



Нет, нет — вы мне совсем не брат.

Вы дядя мне и на Парнасе

*Пушкин А. С. «Дяде, назвавшему сочинителя братом»*

Даю совет тебе простой:  
Стать лучшим доктором стремися,  
Но все ж, увы, как ни учися,  
Ты будешь для меня сестрой.

Второе стихотворение, пародирующее уже Маяковского, требует некоторых пояснений: Толя Кукулевич, постоянно бывавший в нашем доме, пожелал участвовать в подарке Ляле. Мы с ним пошли в магазин «Русские самоцветы». Однако, все предметы, которые нам нравились, оказывались неизменно нам не по карману. Обескураженный Толя обратил свой взор на совершенно бесполезный предмет — маленького зеленого зайчика — и спросил: «А сколько стоит этот зайчик?» «Этот нефритовый зайчик, — важно ответил продавец, — стоит двести рублей». После этого мы срочно покинули магазин и, посоветовавшись, все вместе сложились и купили общий подарок — часы. Этому событию и посвящено стихотворение Юры:

Часы для доктора  
Важнее нефрита.  
Возьму все нефриты  
И отброшу разом.  
А с часами карта болезни бита:  
За горло заразу,  
Лечу сразу.

Поступив на филологический факультет Ленинградского университета, Юра стал заниматься сознательно и упорно. Школьное легкомыслие соскочило с него. Он был посвящен в интересы филологических студентов и сразу оценил высокие достоинства преподавателей, которые читали лекции и вели семинары уже на первых курсах: М. К. Азадовского (курс фольклора), В. Я. Проппа (семинар по русскому фольклору, спецкурс по волшебной сказке), Г. А. Гуковского (курс «Введение в литературоведение»). Тогда уже некоторые преподаватели университета заметили этого студента. Гуковский, со свойственной ему горячностью заявивший как-то, что нет у нас ученого, который смог бы достаточно глубоко проанализировать творчество Баратынского, задумчиво добавил: «Впрочем, на экзамене мне отвечал мальчик — разбирал „Осень“ Баратынского — он, пожалуй, сможет». Речь шла о восемнадцатилетнем Юре. Пропп, встретив Юру в университете после войны, обратился к нему в коридоре: «Постойте, Вы брат Лиды Лотман... Нет, Вы сами Лотман!» Этот оригинальный комплимент Юрий Михайлович запомнил на всю жизнь, он составлял предмет его гордости. В семинаре Проппа на первом курсе Юра сделал свой первый доклад.

В университете Юра познакомился с доцентом Николаем Ивановичем Мордовченко, исследователем творчества Белинского, журналистики и литературы первой половины XIX века. Н. И. Мордовченко, человек исключительного обаяния, чем-то напомилавший друга Пушкина А. А. Дельвига, был для Юры образцом ученого — безукоризненно порядочного, предельно строгого к себе. К сожалению, Николай Иванович умер 47-ми лет, не успев осуществить многих своих замыслов.

По собственному позднему признанию, Юра был в начале своей университетской жизни счастлив. Его увлекали занятия, он любил своих товарищей, ему нравились девушки его группы, многие из которых были талантливы и остроумны. Это счастливое время Юры — 1 год и 2 месяца, которые он пробыл в университете до призыва в армию, — своим фоном имели грозные и тягостные события. Еще школьником он был потрясен убийством Кирова. Я помню, как я, студентка 1-го курса, которой только что исполнилось 17 лет, стояла в зале филфака во время митинга, посвященного смерти Кирова. Был страшный мороз, в университете было очень холодно, а от президиума в ряды студентов, слушавших стоя, неслись слова о мести, о том, что на террористический акт будет отвечено жестоким террором. Я испытывала чувство ужаса, мне казалось, что я превращаюсь в ледяной столб. Вторая половина 30-х годов ознаменовалась массовыми арестами, почти в каждой семье были потери, все их видели, ужасались им, будучи не в силах поверить в виновность друзей и знакомых. К тому же радость молодости омрачалась и другими политическими событиями: гражданской войной в Испании, укреплением и экспансией немецкого национал-социализма и угрозой войны. Когда появился «ворошиловский указ», по которому призыву подлежали те, кому исполнилось 18 лет и несколько месяцев, а студенты лишались отсрочки, ни для кого не было сомнения, что война стоит на пороге. Один школьный товарищ Юры, когда Юре было назначено уже явиться для отправки в армию, сказал ему: «Вот теперь тебя возьмут в армию, начнется война, и тебя убьют». Такие мысли возникали у всех, а мальчик, который произнес их вслух, грустно и сочувственно, умер во время блокады.

Последний вечер перед отправкой Юры в армию мы провели тихо. Обритый, Юра был такой маленький, худенький, похожий на ученика ремесленного училища, а не на вояку. Глядя на него, я невольно вспоминала, как я учила его писать, водя его маленькую ручку своей рукой. Родители, грустные, пошли раньше спать, а мы, дети, долго сидели, пили чай. Юра прочел нам в утешение стихотворение Баратынского:

Не ропщите: все проходит,  
И ко счастью иногда  
Неожиданно приводит  
Нас суровая беда...

Мне хотелось внять этому утешению, но опасения, страх перед будущим не отступали.

Юра рос в обстановке постоянного недоедания и очень часто болел плевритом. Он сам нарисовал на себя карикатуру — тощий мальчик распростерт на кровати, и на спине его стоят стаканы, чашки, стопки, рюмки, а в довершение всего воткнуты вилка и нож. Карикатура была основана на том, что мама ставила Юре, борясь с его плевритами, банки, но банок не было, купить их было невозможно, и вместо банок использовались стаканы и стопки. Я понимала, что, кроме опасности для жизни, Юре предстоит испытание непосильными физическими нагрузками. Так оно и было: всю войну он прошел и проползал с тяжелой катушкой кабеля на спине, служа в связи артиллерии. Беспокоило и то, что Юра с шести лет заикался. Однако, он уже на первых курсах университета стал преодолевать заикание. Во время войны, исполняя обязанности наблюдателя, сообщая ориентиры и корректируя стрельбу, он совершенно подавил тенденцию заикания. Усилием воли он сумел также заставить себя справляться с такими физическими нагрузками, которые были, казалось бы, для человека его возраста и комплекции совершенно неодолимыми.

На следующее утро я поехала провожать Юру в армию, на вокзал. Я купила ему конфет и, кажется, булочек. Получилось так, что из близких людей я одна его провожала. На площади командование проводило для призывников митинг. Говорились официальные речи, а напоследок командующий, отправлявший эшелон, предоставил слово старому производственнику, который, как он выразился, «скажет молодым солдатам напутственное слово». Старый производственник был «под шофе». Он сказал лирически: «Погляжу я на вас и жаль мне вас, а подумаю о вас, ну и хрен с вами!» Конечно, выразился он более резко. Молодежь обрадовалась этому неожиданному дивертисменту, оборвавшему чинный официозный ритуал проводов. Вся площадь расхохоталась. Полковник нахмурился и приказал строиться, военный оркестр заиграл, колонны пошли на вокзал. С такими «напутственными словами» и смехом все эти мальчики пошли навстречу новой суровой солдатской жизни и войне, самой жестокой в истории человечества. Я шла с этих проводов и плакала. Пожилой майор, дирижировавший духовым оркестром, обратился ко мне: «Девушка, чего Вы плачете?» — «Брата жалко, он еще совсем маленький». — «Ничего», — сказал майор и, указывая на своих бравых музыкантов, обосновал свой оптимизм: «Разве им плохо?» — «Если бы он был в вашей команде, я бы не плакала», — резонно возразила я.

Начало войны Юра встретил вблизи границы. За год он успел побывать и на Кавказе, где попробовал изучать грузинский язык, и на Украине, где он записывал украинские песни, которые потом, после войны, охотно напевал. Незадолго до начала войны их часть перевели к самой границе. Они вели обычную «лагерную» военно-учебную жизнь. Вдруг, при возвращении со стрельбища, им скомандовали: «Идти тихо, не курить, не разговаривать. За громкие разговоры и удаление от колонны — расстрел». Никого не расстреляли, но все поняли — «Началось!» Это предчувствие стало уверенностью, как только они вернулись в лагерь: на дорожке, по которой ходили только большие начальники, дорожке, на которую под строжайшим запретом нельзя было ступить, стоял тягач.

В эти тяжелые недели отступления у Юры сделался страшный фурункулез — одновременно на нем было по восемнадцать-двадцать фурункулов, поднялась температура. Товарищи, из сочувствия и желания облегчить его положение, уговорили танкистов взять его стрелком в танк, чтобы ему не нужно было идти пешком. Танк непрерывно вел бои с наступающим противником, отбивая рвущиеся вперед немецкие танки, в конце концов он был подбит и загорелся. Танкисты быстро выскочили, и крышка люка захлопнулась. Занятый стрельбой, Юра не успел выскочить. Как открывается крышка, он не знал, на секунду запаниковал, но взял себя в руки, разобрался, открыл и вылез.

Ничего этого мы не знали — мы оказались в блокаде, а Юра не мог писать нам. Первой весточкой от него оказалась открытка, пришедшая в последний день 1941 г. Отец наш, в то время уже больной, дрожащим голосом воскликнул: «Мальчик жив!» Через два месяца отец умер от воспаления легких. Лекарств не было. Мы меняли хлеб на стрептоцид, который в то время слыл панацеей от всех болезней. Перед смертью отец приказал нам поклясться, что Юра, вернувшись, закончит свое образование. Таким образом, несмотря на тяжелое положение, он все же верил в победу и в возвращение Юры.

В блокаду я работала сначала в госпитале, а потом воспитательницей в детском доме, организованном для блокадных сирот. В начале лета 1942 г., когда на Ладожском озере открылась навигация, я участвовала в эвакуации детей этого дома через озеро, на виду у немецких батарей. Затем оказалась с ними в эвакуации. Сестра-врач, старшая сестра и мама остались в Ленинграде, а Ляля вскоре была мобилизована на Ленинградский фронт. Изредка мы стали получать от Юры треугольнички писем. Мы отвечали, и часть наших писем доходила. Впоследствии он из Германии прислал мне открытку — репродукцию с картины Рубенса — с надписью: «Помнишь, как ты мне присылала открытки на фронт?» Зная его пристрастие к классической живописи, я старалась посылать ему репродукции.

Юра служил в связи артиллерии Резерва главного командования, его часть перебрасывали с одного фронта на другой. Он участвовал во многих кровопролитных и страшных сражениях и почти все время был на передовой. Уже сравнительно недавно, в конце 1980-х годов, он, в порядке светской беседы, рассказал мне в столовой Ленинградского университета такой эпизод из своей военной жизни: «Дело было зимой, на Украине. Мороз страшный, градусов 30, ветер, поземка, и все время от пулеметных очередей рвется связь. Я ползаю по полю, уши завязаны ушанкой. Чтобы соединить порванные пулеметными очередями провода, приходится работать без перчаток. Руки деревенеют, и только починишь в одном месте, перебивают провод в другом. Вдруг я что-то почувствовал. Оглянулся — надо мной стоит мой командир с револьвером и целится мне в затылок. Раз стрельнул — осечка, второй раз стрельнул — осечка. Он, представляешь, заплакал, и мне стал жаловаться: „Сволочи! Не могут командиру оружие почистить!“» Я всплеснула — эпический тон рассказа меня возмутил — и выкрикнула: «Его самого надо было расстрелять, гада!» — «Что ты, что ты, — возразил Юра, — а мне, представь, его жалко стало: только я налажу связь, ему звонят из штаба и матерят, что связи нет, и тут же связь обрывается. И вообще, я его понимал — он детдомовец, в детстве его били, недоедал, учиться было трудно — учился плохо, много в жизни было плохого, мало хорошего. У солдат нет авторитета».

Может быть, в этом эпизоде судьба снова показала Юре свое, уже отнюдь не ласковое, а грозное лицо, напомнив ему о значении и коварстве случайности? Здесь, как мне кажется, нашла свое выражение характерная черта личности Юры: он был наделен способностью понимать другого человека, мгновенно проникнуть в его душу и посочувствовать ему. Эта его особенность — богатство сердечного воображения — объясняет письма, которые мы от него получали. В своем большинстве они были так оптимистичны, так проникнуты чувством полноты жизни, что трудно поверить, что они были написаны в обстановке боев, потерь, физического и нравственного перенапряжения. Очевидно, уже тогда он понимал истину, сформулированную в старом, мудром возрасте: «Главное для того, чтобы избавиться от страха, — идти ему навстречу. Мы очень часто переживаем страх заранее, видим его в гораздо худших формах, чем он есть на самом деле, — и падаем духом. Стоит посмотреть страху в лицо, и выясняется, что он не так страшен». В этом ключе он оценивал наше, то есть тыловых, а тем более, блокадных людей, восприятие фронта.

Приведу образцы его писем военного времени:

31. XII 42 г.

Здравствуй, Лида!

Итак, поздравляю тебя с новым военным годом <...>

Этот новый год я встречаю в исключительно приподнятом настроении. Мы наступаем! Не думай, что я пишу неискренне. Для человека, прошедшего пешком от Днестра до Кавказа, наступление необходимо как воздух. Не знаю, ошибаюсь я или нет, но мне кажется, что песенка немцев спета и, хотя военное счастье еще может колебаться много раз, это уже агония — «Он бездну видит пред собою. И гибнет, гибнет наконец». Осматривая себя в этой войне, я могу упрекнуть себя очень во многом. Я растерял все знания, полученные до войны, и живу, переживая крохи прошлого. Я очень черств на восприятие — могу смотреть на самые душераздирающие сцены, и они не задевают меня (извиняюсь, если выражаюсь темно и коряво — отвык; постарайся понять). Кроме того, я иногда (и довольно часто) <...> мне трудно выразиться — лгал даже перед самим собой. Иногда проявлял трусость, но иногда был и очень храбр. Храбрость у меня чаще всего базировалась на неверии в то, что меня в самом деле (так же, как и других) могут убить или ранить, иногда на стремлении сделать так, чтобы вышло «красиво» (я никогда этого не думал, а здесь я просто пытаюсь словами выразить мгновение и подсознательные чувства). Весь наигранный скепсис, который я прежде считал первым признаком интеллигентности, с меня слетел, и я с удивлением обнаружил, что отношусь ко всему и сейчас тоже не только не скептически, а, напротив, очень доверчиво и даже наивно. Цинизм считаю безнравственностью.

Теперь, подводя некоторый итог, я могу гордиться только одним: я никогда не сомневался в победе: ни когда я лежал в польни под перекрестным пулеметным обстрелом, ни выбираясь один, ночами, из окружения — никогда я не сомневался в окончательной победе (так же как человек никогда не может поверить, что его всерьез могут убить). У меня большой грех, я его изживаю — практическая никчемность — с этим я уже почти справился. Добавлю ко всему этому, что у меня всегда веселое настроение и что я очень хорошо (без хвастовства) умею переносить физические лишения и трудности.

Ну вот я и разразился очень длинным, очень бестолковым письмом — «Хоть поздно, а вступленье есть».

P.S. Твое географическое чутье тебя не обмануло <...> Жду писем. Твой брат Юрий.

P.S.P.S. Перечитал во второй раз свою бестолковую исповедь — Боже, какая чушь! Ну да будет так.

## 1. III 44 з.

Здравствуй, Лида!

Итак, моя хандра окончилась у ворот Гереева ханства. Чувствую себя отлично, настроение бодрое, только от тебя что-то писем давно нет. Во время последнего переезда со мной произошел забавный случай, который тебе от нечего делать — сейчас ночное дежурство — хочу описать: степные хуторки не могли вместить двигающихся войск, и поэтому найти хаты, не забитой «доверху» солдатами, чтобы переночевать, было очень трудно. Мы шатались по селу, и, после долгих напрасных поисков, обнаружили дом с надписью: «Не входить — тиф!» Наведя справки у соседей, мы узнали, что в доме этом никто не болен, а просто хозяйка его, жена бежавшего с немцами полицейского, не хочет пускать бойцов к себе. После короткого совещания мы взяли носилки, я лег на них, приворившись большим, а трое других понесли их. Стучимся в дверь.

— Нельзя, здесь тиф!

— Нам его и нужно. Здесь будет инфекционный изолятор. Вот вам тифозный, а сейчас притащим еще человек пять.

Хозяйка так и охнула: «Ой, божечки, да что ж это!» и т. д.

В результате всего, хозяйка, испугавшись мнимотифозного, убежала ночевать к соседке, а мы преспокойно всем взводом проспали в ее хате. Но я, кажется, заболтался. Дорогая Лида! Надеюсь, что скоро смогу писать тебе на ленинградский адрес.

Все. Жму руку. Твой Юрий.

## 8. II 44 з.

Здравствуй, Лида!

Твое письмо с видом Казанского Кремля я получил, и очень тебе за него благодарен. Если бы ты знала, что для меня значат твои письма, то ты бы меня (это, конечно, не упрек — знаю, как ты занята) чаще ими баловала. Ученик Рембрандта, написавший картину «Христос перед Каиафой» — она и сейчас у меня перед глазами, — звался Хонтхорст. Я недавно прочел книгу Освальда Шпенглера «Закат Европы». Если отбросить «идеалистическую шелуху» и ницшеановские прусские идеи, то там есть кое-что интересное. Можно сделать вывод, что та стадия, которой достигло человеческое мышление в своем развитии, бессознательно для людей проникает во все сферы жизни и что если между, например, Эйнштейном и Эвклидом связь только генетическая, то, скажем, между тем же Эйнштейном, Роденом и Блоком гораздо более глубокая, хотя и бессознательная связь. Однако, у Шпенглера это все так вывернуто назнанку, что честной материалистической душе даже читать странно.

Кроме того, он возмутителен своим вольным обращением с фактами. Хотя он и прикрывает это блестящим изложением, но все же создается впечатление, что он сознательно обманывает читателя, заговаривая ему зубы всяческими парадоксами.

Французские занятия мои продолжают. Я прочел «Le roi s'amuse» и выучил наизусть два трескучих и напыщенных монолога Трибуле. Вообще, мне Гюго (особенно драмы) очень не нравится. То ли дело «Обрыв» Гончарова — вот эту книгу можно действительно прочесть с большим удовольствием. У Гончарова какая-то особенная честность в изложении. Недавно также прочел два романа Келлермана «Туннель» и «Город Анатоль». «Туннель» — дрянь, а «Город Анатоль» — очень приличная книга. Ты советуешь мне прочесть Макаренко, но я читаю вообще все, что попадает мне под руки, только попадает-то маловато. Ну я, кажется, заболтался.

Твой Юрий.

Мой интерес к Макаренко, в числе некоторых других причин, объяснялся тем, что я работала в детском доме для воспитанников школьного возраста, а автор картины «Христос перед Каиафой» назван в ответ на мой вопрос, кто ее написал.

В Прибалтике, где, как позже выяснилось, воинская часть, в которой служил Юра, стояла в окопах, где вода была по колено, и где, очевидно, Юра получил плевроит, от которого впоследствии еле поправился (конечно, запустил его), он познакомился с творчеством Булгакова. Зная до войны только «Дни Турбиных», он обнаружил, в частности, роман «Белая гвардия», который произвел на него сильное впечатление (письмо не сохранилось). Юрий все время сообщает о своих занятиях французским, а затем и немецким языками; в несохранившемся письме он прислал мне свои переводы стихотворений Гейне. Видимо, какие-то книги удавалось вывозить при отступлении из горящих городов — об этом впоследствии рассказывали Юрины товарищи.

Демобилизация Юры состоялась через полтора года после окончания войны; военное командование считало, что бойцы, призванные в 1940 г., недослужили одного года действительной службы, хотя из призыва юношей 1922 г. рождения на 100 человек уцелело 5, и хотя служили они уже 5 лет.

Юра вернулся в конце 1946, перед Новым годом. Сразу же восстановился на второй курс филфака и через две недели сдал экзаменационную сессию на «отлично». Нам он предварительно заявил: «Если мне не дадут стипендию, я уйду из университета». Мы уже понимали, что у него сформировался очень решительный характер, и испугались. Во-первых, мы и сами очень хотели, чтобы он закончил свое образование, а во-вто-



рых, мы торжественно обещали отцу, что обеспечим Юре эту возможность. К счастью, это очень скоро разрешилось: Юра получил стипендию, а вскоре и повышенную. Одновременно он все время подрабатывал, главным образом, своим «художеством»: писал плакаты, объявления и портреты вождей. Он вспоминал, что на этой почве он впервые столкнулся со своей будущей женой Зарой Минц — очень миловидной и активной сероглазой комсомолкой. Она рассердилась на него за то, что он отказался писать объявление о каком-то мероприятии. Разгневанная «комсомольская богиня» обозвала его: «Сволочь усатая!»

Я с Зарой познакомилась в редакции «Вестника университета», где я печатала статью, а Зара-студентка тоже публиковала статью о Багрицком. Потом я сказала Юре: «Вот я сегодня видела девушку — такая девушка мне бы понравилась. Ее зовут Зара Минц». Юра ничего не ответил, с Зарой он был знаком, но мое слово было произнесено в нужный час и на нужном месте. Через несколько лет он женился на Заре. У Зары было некоторое сходство с нашей мамой в молодости: отвага, задор и длинные косы. Свадьба Юры и Зары была веселая и, не в пример свадьбам нового времени, совсем не помпезная. Собрались друзья невесты и жениха, Юра сам трудился на кухне, помогая печь пироги с капустой и картошкой, но невеста была грустная. Она опоздала на собственную свадьбу: ее тетя, потерявшая на фронте сына и надеявшаяся, что племянница, сирота, выросшая в детском доме, будет жить с нею и заменит ей ее собственных детей, была очень огорчена замужеством Зары и не пожелала прийти на свадьбу. Зара долго и безрезультатно уговаривала ее и явилась заплаканная и растрепанная. Сестра Ляля помыла, причесала ее и одела в свое платье, но она легла на кровать, лицом к стене, и рыдала. Юра долго и нежно уговаривал ее. Тем временем гости слонялись по квартире и неорганизованно поедали конфеты и прочее угощение. Создавалось угрожающее положение. Юра, отчаявшись убедить Зару, задал ей сакраментальный вопрос: «В конце концов, кого ты больше любишь, меня или тетю?» Нарушая все традиции, Зара ответила сквозь слезы: «Конечно, тетю!» Тут я вскипела, я была оскорблена за Юру и волновалась, что гости съедят все прежде, чем сядут за стол. Я прошипела: «Пусть она едет к тете!» Юра на это возразил мне, ласково улыбаясь: «Что ты! Это она по глупости!»

Нужно ли говорить, что они всю жизнь были идеальной парой, что Зара очень любила Юру, помогала ему и волновалась за его здоровье, что она родила ему троих сыновей и что ее смерть Юра, фактически, так и не смог пережить...

Зарина тетка так и не примирилась с этим браком. Переехав к ним в Тарту и находясь на их попечении, она все сердилась на Юру и говорила о сыновьях Зары и Юры: «Мишенька — чудный мальчик, весь в Зару, а Гришка — суицид черт, вылитый Юрий Михайлович!»

# ...Отрок Библии Безумный рассточитель



Свое возвращение из армии Юра изобразил в карикатуре: он нарисовал себя в военной форме, коленопреклоненным и, конечно, с преувеличенно большим носом. Карикатуру он сопроводил цитатой из Пушкина: «Так отрок Библии, безумный расточитель, / До капли истощив раскаянья фиал, / Увидел наконец родимую обитель, / Главой поник и зарыдал». Для Юрия «родимую обителью» был не только дом, но и университет. Свои занятия он построил как научное творчество. От учебных предметов он переходил к углубленному изучению какого-либо объекта, а затем к обследованию широкого круга явлений, с этим объектом связанных. Такая научная методика побудила его от изучения творчества Карамзина и Радищева обратиться к исследованию масонских документов и истории масонства как идеологического фона, на котором развивалась самобытная деятельность ряда писателей конца XVIII в. Уже через год после возвращения из армии он сделал значительное научное открытие. Среди масонских бумаг он нашел документ, который искали сначала агенты III Отделения, затем, более ста лет, ученые, — устав первого декабристского общества «Краткие наставления русским рыцарям». Документ был написан по-французски, название его зашифровано. Юрий перевел, расшифровал, откомментировал и опубликовал в 1949 г. в «Вестнике Ленинградского университета» (№ 7). Ознакомившись с этой публикацией молодого студента, ценивший архивные разыскания В. Г. Базанов, исследователь движения декабристов, сказал: «Этот мальчик уже обеспечил себе почетное место в науке». Еще на студенческой скамье Юра пишет большую, основанную на новых материалах статью «Из истории литературно-общественной борьбы 80-х годов XVIII в.: А. Н. Радищев и А. М. Кутузов» (опубликована в сборнике: «А. Н. Радищев: Статьи и материалы». Л., 1950).

По этой статье виден научный почерк молодого ученого: стремление восстановить всю полноту духовной жизни определенной эпохи, проникнуть в тонкие механизмы идейных борений, на почве которых формируются и становятся фактором развития умственных движений концепции и идеологические системы. Сочетание этих общих, широких планов исторического исследования с интересом к личности, индивидуальности каждого из участников литературного процесса, постоянное сознание того, что и литература, и идеология — «земля людей» — проявляется уже в этой работе, но особенно явственно в последующих работах Юрия Михайловича, таких как «Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени» (1958; эта работа посвящена светлой памяти Николая Ивановича Мордовченко); «Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов — поэт, публицист и общественный деятель» (1959) и ряд других трудов, длинный список которых венчают популярные по форме, но глубоко научные по содержанию его книги «Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя» (1981, 2-е изд. — 1983) и «Сотворение Карамзина» (1987).

Нужно ли напоминать, что общественная и политическая обстановка тех лет, когда Ю. М. Лотман начинал свою научную деятельность, не была благоприятна для развития науки?

Когда на позднем этапе своей научной карьеры, признанный против воли своими упрямыми недоброжелателями и искренне любимый своими учениками, сотрудниками и многочисленными читателями и слушателями, Ю. М. Лотман ободрял своих младших современников, убеждая их, что утнетающие нас трудности необходимы нам же, он, конечно, исходил из собственного опыта преодоления трагизма и, главное, «неразумности» действительности. Он говорил: «Не было бы нашего ужасного мира, но это единственный мир, в котором мы можем жить. И он, как ни парадоксально, своей ужасной стороной содержит механизм нашего счастья. Мы нуждаемся в непонимании так же, как в понимании. Мы нуждаемся в другом так же, как в своем. Мы нуждаемся в том, без чего мы не можем так же, как и в том, без чего можем и что может без нас. Мы нуждаемся в постоянном напряжении, в переходе понятного в непонятное, гениального в ничтожное... История вообще не занятие для тех, у кого слабые нервы. Для серьезного историка это исключительно грустная профессия, по крайней мере — напряженная и мучительная. И вместе с тем — в этом залог нашей надежды. Понимаете, где нет опасности, нет и надежды. Где нет трагедии — там нет счастья».

Это — горький оптимизм победителя, знающего, что «более всего опасна победа», заявившего о себе на склоне лет: «Как человек я по природе своей оптимист, но как относительно информированный историк я слишком часто сталкиваюсь с необходимостью ограничивать эту свою склонность».

Приехавший после демобилизации из Потсдама Юрий был совсем не «информирован» не только как философ и историк, но, главным образом,

как человек, которому предстояло жить в послевоенном обществе. Я вынуждена была ввести его в курс дела. Когда я упомянула, что антисемитская кампания набирает силу, он очень удивился: в армии во время войны и после нее он с этим не сталкивался. Юра принял новую реальность как обстановку действия.

Многие эпизоды не могли не производить угнетающего впечатления. Так, в «Ленинградской правде» была напечатана статья о Проппе, где об этом замечательном ученом говорилось в издевательских тонах, слово «профессор» писалось в кавычках; аспиранту университета Ю. Д. Левину, тяжело раненному на войне, «ревизовавший» университет чиновник задавал вопросы: не самострел ли его осколочные ранения; с трибуны Пушкинского Дома старый бюрократ от науки учил патриотизму не только меня, но и моего соавтора по статье, погибшего на войне А. М. Кукулевича, интерпретируя как политическое преступление то, что мы, в числе прочих источников баллады Пушкина, назвали сказку Гриммов. Целый поток обличительных статей был низвергнут на Б. М. Эйхенбаума. Один из отрывков Пушкинского Дома, тоже подвергшийся «избиению», сказал, что молодой московский ученый (ставший впоследствии известным своим остроумием), преследовавший Бориса Михайловича в печати, получит звание члена-корреспондента «За Эйхенбаума». Н. К. П., известный ученый, профессор, давно ненавидевший Г. А. Гуковского, выступивший против него на одном из таких «разносных» заседаний и попутно задевший Мордовченко и В. Н. Орлова (он наивно полагал, что речь идет о резкой, но все же научной полемике, а не о расправе с определенными лицами), осознал, вернувшись с заседания, либо свою ошибку, либо грехопадение. Он нанес Николаю Ивановичу визит, принес с собой бутылку водки, чтобы загладить свой поступок. Николай Иванович выпил с ним и, когда я его за это упрекнула, признался, что ему стало жалко старого упряма, не понимающего смысла происходящего и не способного устоять перед соблазном лишней раз поспорить — особенно свести счеты с давно раздражавшим его «любимцем публики». Я сама была свидетельницей того, как за несколько лет до этого эпизода тот же старый профессор, увидев в гардеробе очередь пришедших на защиту докторской диссертации Гуковского, гневно проворчал: «Как на тенора собрались!» Многих лучших ученых уволили из университета и Пушкинского Дома, в том числе Б. М. Эйхенбаума, Г. А. Гуковского, М. К. Азадовского, И. И. Векслера и др. В Пушкинском Доме был упразднен отдел «Взаимоотношений русской и западных литератур», и таким образом многие ученые оказались вне штата института.

Таков был фон, на котором Юра вел свои научные изыскания, рылся в архивных документах, делал свои первые открытия и сдавал экзамены. В годы студенчества он был просто весел. Не имея пальто или плаща, продолжая ходить в шинели, он покупал книги, собирал профессиональную библиотеку. Фронтовой товарищ Юрия Леша Егоров, квалифицированный рабочий, вернувшийся после демобилизации на производство, говорил, под-



Подготовка к поездке  
 Снимаю новый, черный фрак  
 С блестящею звездою  
 Надеваю дым и мрак  
 С закапанной рукою.

трунивая над нашим братом, а заодно и над собою: «Мы люди простые, работаем руками и ходим в велюровых шляпах, а интеллигенция работает головой и бегаёт в шинельке, подбитой ветерком». Юре перешли папин чёрный кастровый пиджак, и он гордо его носил с орденом Красной Звезды, считая, что это красивое сочетание. Тогда ещё носили ордена, но Юра, конечно, не носил ни своего ордена Отечественной войны, ни многочисленных боевых медалей. Дома он ходил в старом, стёртом и выцветшем пиджачке. Переодевание из «официального» чёрного пиджака в домашний серый он изобразил в карикатуре, выполненной акварелью и снабжённой подписью:

Снимаю новый чёрный фрак  
 С блестящею звездою  
 И надеваю дым и мрак  
 С закапанной рукою —

речь, конечно, здесь идет о рукаве серого пиджака. В обычные дни Юрий довольно долго ходил в университет в солдатской одежде. Одному из университетских чиновников это впоследствии, при окончании Юрой университета, дало повод объяснить причину отказа Юре в аспирантуре, несмотря на ходатайство Мордовченко и других профессоров, странным соображением: «Лотман — грубый солдафон». Любому, кто имел хоть какое-то дело с Юрием, это заявление покажется смешным и чудовищным. В любой среде он обращал на себя внимание своей изысканной вежливостью. Впрочем, правдоподобия от таких заявлений в то время не требовалось. Я не исключаю, что Юра, с его решительностью, смелостью и прямоотой, мог когда-либо сказать этому чиновнику что-нибудь такое, чего люди маленькие и зависимые не позволяли себе говорить.

Обстановку страха и трепета, которая в среде интеллигенции насаждалась начальством всех уровней, Юра легко и органично игнорировал. Он посещал опальных ученых. Наташа Долинина, дочь Г. А. Гуковского, вспоминала, как в дни, когда Григорий Александрович с минуты на минуту ожидал ареста, вдруг раздался звонок в дверь. От визитов в семье стали отвыкать — возник переполох, но вот по квартире пронесся вздох облегчения: «Это Юра Лотман». Юрий два раза приводил к Григорию Александровичу нашу сестру Викторию (Лялю), врача-кардиолога, которая лечила его, т. к. у него начались тяжелые сердечные приступы. От одного из них он впоследствии скончался в тюрьме. Ляля лечила и Б. М. Эйхенбаума; в результате травмы, которой он подвергся, у него возник тяжелейший инфаркт (собственно, три инфаркта подряд). Его считали безнадежным больным — было даже распоряжение хоронить его «по первому разряду», чем Борис Михайлович впоследствии «гордился». Лежал он дома, в квартире, которая помещалась в известной «писательской надстройке» на канале Грибоедова. Ляля посещала его ежедневно в течение двух месяцев и его лечение в домашних условиях описала в своей статье «Тактика врача при инфаркте миокарда». В ней Борис Михайлович фигурировал как «больной Э.». Поправившись, он шутил, что стал героем публикации и проник в печать.

Забавный случай произошел с Юрой позже, когда он посетил опального и готовившегося к вынужденному отъезду Е. Г. Эткинда. Юра был на большом подозрении у соответствующих органов, за Ефимом Григорьевичем тоже была слежка. Вернувшись от Эткинда, Юра принес огромный чемодан. «Что это за чемодан?» — спросили мы у него. — «А это, — отвечал Юра, — я по дороге к Фиме Эткинду купил себе чемодан». — «Но ведь если за ним следят, то будут уверены, что ты у него получил уйму каких-то документов...» Несмотря на тревожность ситуации, мы все, столкнувшись с такой своеобразной конспирацией, дружно смеялись.

Окончив университет с отличием в «знаменитом» 1950 г. и вскоре убедившись, что в любой школе, в любом учреждении, куда он приходил наниматься, после обсуждения пятого пункта анкеты вакансия исчезала,

Юра написал письма в двадцать учреждений, находившихся в других городах. Ответов или не было, или они были неутешительны. Юра на всю жизнь запомнил, как надменно и бессердечно ответила ему служившая на руководящей работе в одном из знаменитых литературных музеев К., женщина талантливая и известная независимостью характера.

Вдруг, как в волшебной сказке, случайно (недаром впоследствии Юра интересовался значением «случайности» в истории) ему сообщили, что в Учительском институте города Тарту есть вакансия преподавателя русской литературы. Соученица, сказавшая ему об этом, дала и телефон директора. Юра сразу позвонил ему, сообщил все свои данные, а ответ на пятый пункт продиктовал по буквам. Неожиданно для себя он услышал: «Приезжайте!» В Тарту он поехал, «схватив кушак и шапку», выражаясь словами Крылова. Там он первое время жил в сан. изоляторе студенческого общежития, ходил под дождем без плаща, боясь только, как бы не испортить костюм. Писал оттуда сестрам в письмах, чтобы ему купили плащ, по возможности приличный, так как «здесь все хорошо одеваются», затем отменил свою просьбу, так как дожди прекратились. Лекции у него сразу пошли успешно, настроение было хорошее. Всего несколько месяцев понадобилось Юре, чтобы сдать кандидатские экзамены и оформить кандидатскую диссертацию «А. Н. Радищев в борьбе с общественно-политическими воззрениями и дворянской эстетикой Карамзина», которую он защитил в Ленинградском университете. Аспирантура, от которой его так решительно отстранили, ему оказалась не нужна... Затем, работая в Тартуском учительском институте, а после — в Тартуском университете, он умудрился по материалам ленинградских, московских и тартуских архивов написать фундаментальную докторскую диссертацию. В диссертации «Пути развития русской предекабристской литературы» проявилась характерная для Лотмана как ученого черта: относясь с высочайшей требовательностью к научной точности и с глубоким уважением к историческим фактам, он одновременно ощущал свою эмоциональную приобщенность к тому, о чем писал. Он черпал материал для обобщений не только из исторических документов и научной литературы, но и из собственного душевного опыта. Так, когда он писал о стоическом отношении Радищева или Пушкина к смерти, то, как мне стало известно через его друзей (нам, сестрам, он ничего подобного не рассказывал), он помнил свою готовность покончить с собой, если бы опасность плена стала неотвратимой. Его докторская диссертация была опытом «воскрешения» целого поколения русских талантливых юношей, убитых, как он выражался, «на Бородинском поле и на других полях Отечественной войны 1812 года». Вместе с тем она была проникнута мыслью о своем поколении, судьба которого была схожа с судьбой «старших братьев» лицейстов и всего поколения Пушкина.

Юра не мог не понимать, что защитой докторской диссертации в 1961 г. он догнал и перегнал своих сверстников, которые не прерывали

занятий для службы в армии, участия в войне и продолжения службы после окончания войны. Исключительно требовательный к себе, он считал дерзостью свое соискательство степени доктора наук. На автореферате, который он мне подарил, он сделал залихватскую надпись: «Дорогой Лидке от ее нахального брата. 22. V 1961».

Успешная и даже блестящая защита этой диссертации в Ленинградском университете поставила точку на ленинградском периоде жизни Юры. Эту точку поставил он сам, а не обстоятельства за него. Тартуский период начался раньше. В жизни нет точных границ и демаркационных линий. Эта «вторая жизнь» принесла Юрию Михайловичу Лотману много новых трудов, большие и малые тревоги, но, конечно, и много больших и малых радостей. Потому что по натуре своей он был счастливый человек.



## Из мемуаров бывшего студента-заочника

С. М. Даниэль (Санкт-Петербург)

... Бых падая аки пчела по различным цветам и оттуду избирая сладость словесную и совокупляя мудрость, яко в мех воду морскую...

Слово Даниила Заточника

Хотя мой опыт мемуариста невелик, жанр этот мне, разумеется, знаком, а также хорошо известна вечная претензия читателя: мол, автор говорит не столько о предмете воспоминаний, сколько о самом себе. Так вот, я совершенно убежден, что без должного внимания автора к себе потенция жанра реализуется в минимальной степени. Воспоминание представляется ценным постольку, поскольку удержан субъективный взгляд на вещи; воспоминание не есть история вообще, но есть история под знаком субъективного переживания. Или, если прибегнуть к аналогии с живописью: портрет есть в известной мере и автопортрет, если только речь не идет о простом копировании.

\* \* \*

При всех различиях религиозного, научного и художественного мировосприятия есть нечто, перед чем различия эти тускнеют, и выражено это может быть одним-единственным словом: *тайна*. Область непостижимого равно притягательна для верующего, познающего и творящего.

Есть люди, обладающие даром воплощать в себе тайну или как бы свидетельствовать от ее невидимого лица. В какой бы сфере деятельности ни обнаружил себя этот дар, его обладателю дано быть предводителем, вождем умов и душ. Влияние таких избранников огромно и очень мало зависит от их сознательного желания.

Таким человеком был Юрий Михайлович Лотман. Таким восприняло его мое поколение. Впрочем, его влияние простиралось гораздо шире. В очередях за его книгами стояли и подростки и старики.

Страстным читателем и почитателем Юрия Михайловича я стал задолго до непосредственного с ним знакомства, и к тому были серьезные

причины. С детства занимаясь живописью, я естественным порядком оказался вовлечен в круг проблем, связанных с формулой «язык искусства». Опыты доморощенного теоретизирования, предпринятые в годы студенчества, носили явно выраженную формалистическую окраску и вызвали соответствующую реакцию училищного начальства. Однако в оппозиции академизму советского образца я был отнюдь не одинок; сложилась целая группа мятежных студентов, по окончании училища продолжившая занятия в Эрмитаже под руководством Григория Яковлевича Длугача<sup>1</sup>. Надо сказать, что сотоварищи по «эрмитажной школе», столь же вдохновленные тайной устройства картины, ее «скрытой геометрией», не разделяли моего увлечения теорией и по-художнически иронизировали над склонностью к системосозиданию. Я же, деля время между аналитической практикой в эрмитажных залах и музейной библиотекой, обнаружил неожиданную связь между предметом наших занятий и структурно-семиотическими штудиями тартуской школы, которая уже тогда именовалась «школой Лотмана».

Непосредственному сближению с учеными этой школы помог случай. Преподавателем литературы в ленинградском художественном училище был в те годы Марк Григорьевич Альтшуллер, замечательный литературовед, человек добрый и светлый, столь же неизменно пользовавшийся любовью студентов, сколь и нерасположением администрации. (Уволенный позднее «по сокращению штатов», он был вынужден искать работу в других Штатах и ныне профессорствует в Pittsburgh University.) Сблизившись с Марком Григорьевичем еще в студенческие годы, я сохранил эти отношения и по окончании ЛХУ. Марк Григорьевич поощрял мои теоретические опыты и однажды заметил: «Вас явно влечет к структурализму». Он же вместе с Борисом Федоровичем Егоровым способствовал встрече с Юрием Михайловичем, который любезно согласился просмотреть мою работу о Петрове-Водкине. Нужно представить, какое множество молодых людей, обращенных в структуралистско-семиотическую веру, осаждали Юрия Михайловича подобными просьбами! При всей своей фантастической энергии и работоспособности он не мог справиться с этими бумажными горами. Я понял это, пережив глубокое чувство стыда, когда некоторое время спустя Юрий Михайлович сказал мне при встрече: «Сергея, ваша статья — первая среди работ второй очереди». Надо признаться, что я несколько смутил тогда Юрия Михайловича, с вдохновенной искренностью попросив его отправить мой опус в сортир. Статью я к тому времени совершенно переработал.

Если обстоятельства моей встречи с Юрием Михайловичем и заслуживают внимания, то лишь потому, что проливают некоторый свет на многообразие путей, какими приходили к нему самые разные люди.

К тому времени я уже был студентом-заочником искусствоведческого факультета института им. И. Е. Репина. Но, по существу, я был студентом Тарту, используя любую возможность (особенно во время сессий)

для поездок туда, где неизменно пользовался гостеприимством Игоря Чернова (экономлю на отчестве, поскольку мы давным-давно стали близкими друзьями). Его роль в приобщении многих к тартуской школе невозможно переоценить; Игорю же я обязан многими встречами с Юрием Михайловичем.

В начале 1974 года я получил приглашение участвовать в работе Все-союзного симпозиума по вторичным моделирующим системам — таково было официальное название пятой и последней из знаменитых тартуских Летних школ. Оттепельные времена ушли в прошлое, и проведение школы пришлось на зиму.

Ничего подобного в моем опыте еще не было. Силу впечатления от тех нескольких дней так же трудно преувеличить, как и степень моей научной незрелости. Пожалуй, ближайшей аналогией была бы Игра в смысле Гессе — искусно организованная и вместе с тем непредсказуемая, исполненная интеллектуального блеска и истинной познавательной страсти, и *Magister Ludi* был, конечно же, Юрий Михайлович<sup>2</sup>. Поражала его способность вникать в проблематику разных дисциплин, не теряя из виду целое, быть дирижером и виртуозным исполнителем одновременно, сочетать безукоризненную корректность и полемическую остроту реакции. Впрочем, увлеченный спором, Юрий Михайлович мог проявить свой мощный темперамент чуть ли не по-юношески. Так произошло со мной: играя на равных и будучи спровоцирован моим упрямством, Юрий Михайлович едва не упустил момент, когда его оппонент оказался близок к обмороку. В этой способности забыть вдруг о неравенстве сил куда больше уважения к позиции другого, чем в самой изысканной вежливости, маскирующей равнодушие. Впрочем, подозреваю тут еще и педагогический умысел. (После заседания, в маленькой комнатке Анн Мальц на кафедре Юрий Михайлович комически сетовал на свою горячность, что не помешало ему, сменив тон, с железной логикой разнести в пух и прах мои, с позволения сказать, тезисы, каковые больше напоминали оглавление, нежели схему развития мысли).

В моем архиве сохранился любопытный текст, свидетельствующий о том, насколько дух этой конференции отличался от множества подобных мероприятий. Это пародия, написанная ночью в гостинице маленьким научным коллективом, в состав которого вошли две восходящие звезды Нина Брагинская и Оля Седакова, а также Алеша Левинсон, Коля Прянишников и автор этих воспоминаний. Работа над текстом сопровождалась вдохновенным винопитием. Привожу текст почти полностью.

**«Еще раз к оппозиции Фомы и Еремы *sub specie semiloticae*»  
Коллективный доклад группы Безъегорова в перволичной форме  
Метатезисы.**

Прежде всего прошу присутствующих внести поправку в «Тезисы» на стр. 253 (в сборнике «Материалов» конференции — 252 страницы — С. Д.): вместо «Фома» читай «Ерема», вместо «Ерема» читай «Петр».

Неоднократно предпринимавшиеся попытки еремизации Фомы наталкивались на существенные трудности в лице Петра. Между тем, свидетельства псевдо-ареопажитиков утверждают, что оппозиция Петра — Еремы составляет лейб-мотив всей русской истории.

Принимая изложенную точку зрения, можно предположить, что данная оппозиция имплицитно структурирует противопоставление «славянофилы — западники», изоморфное оппозициям:

Левое — Правое  
Левн — Стросс  
Сырники — Вареники  
Иванов — Топоров  
Сухое — Крепленое  
Варенье — Несваренье  
Копченое — Полукопченое  
Клиника — Полуклиника  
Толстый — Толстая  
Толстой — Худая  
Живов — Неживов  
Салтыков — Щедрин  
Левинтон — Левинсон  
Минералов — Минералов (в смысле минералов).

В обоюдном докладе С. С. Сырова и В. В. Варенова была сделана попытка этимологизировать кетское «Петр» из хеттского «Фетр» (илирийское — «Замша»), возводя его, в свою очередь, к вост-славянскому обрядовому «Дубленка», что докладчиками некорректно связывалось с ассирийским заклинанием «Дуб — Ленка!» (новому поколению читателей нужно пояснить, вернее, напомнить, что во главе советского государства стоял тогда Л. И. Брежнев — С. Д.).

Предполагается, что концепция мирового древа вечно зеленеет, несмотря на удары Топоровым. Между тем, хорошо известно, что Екатерина II (в теории итр: Е — два, едва) была любовницей Фомы, выступая таким образом как бесконечный автомат, беспрерывно вступающий в обратную связь. <...> Переход Екатерины от Фомы к Петру может быть трактован как своего рода *rite de passage* (в смысле Левинтона). Как видно из ненаписанных мемуаров приматодоктора Гурьевского университета, функция Екатерины как универсального медиатора между шкафом и божественным наблюдателем (в смысле Успенского) воспринималась современниками как своего рода (всуче генерис — лат.) модель «Дуали» между Фомой и так наз. Петром.

Здесь существенно, что латинское «*Petrus*» (хеттское *Chetrus*, мексиканское *Sactus* и тартуское *Lesskis*) в более поздние эпохи осмыслялось как Камень (ср. у О. Манделштама), т. е. Минерал(ов). Тогда придется переосмыслить традиционное русское «под-лежащее „Камень“ вода (лат. *Aquapat*) не течет» как своего рода *predikat*, (=«приди, Катя!»), что возвращает нас к проблеме отношений Екатерины и Петра III, уже охарактеризованных степенью «едва — едва».

В силу своего *usus'a* с Фомой Екатерина не могла являться подлежащим для Петра. Из этого следует, что оппозиция «верх — низ» (в смысле Даниэля) не была актуализирована в этой довольно-таки дуальной ситуации.

Это позволяет ввести особое нейтральное пространство между Фомой и Екатериной, что видно из анализа размера стопы (в смысле М. Лотмана) Екатерины в сравнении с левой — с внутренней точки зрения Успенского — стопой хромого в области Копшика. Это пространство заполнено (как известно из приведенной выше демонологии) беспятыми, потирчатыми и упырями. Попытка отнести сюда канделябры (шандалы) представляется несостоятельной (в смысле Ю. М. Лотмана), как и все остальное (в смысле Жолковского).

Интересные параллели возникают в камлании (как разновидности коммерческой игры у камина), где Фома перевоплощается в Ерему (ср. славянское Ярило), с ритуальным восхвалением Екатерины «Ай! Он!» (ср. др.-греч. Айон в смысле Брагинской).

Позвольте сделать некоторые выводы:

нам представляется небезосновательным в свете вышеизложенного трактовать оппозицию «Фома — Ерема» как своего рода (опять все генерис!?) трагический Кате-клизм российской истории.

Далее, как и полагалось, следовало резюме (на английском, французском, немецком, итальянском и латыни). Можно считать, что публикация этого текста состоялась: Нина Брагинская прочла его в перерыве между заседаниями, вызвав всеобщий восторг. Помню, как смеялась Зара Григорьевна Минц — по-детски, до слез...

Как видно теперь, тартуская школа не была лишена самоиронической рефлексии и в этом смысле опередила ее румяных критиков. И Юрий Михайлович, при всем его просветительском пафосе, всегда был готов включиться в игру. Обаяние его было неотразимым, с чем должны согласиться самые ярые его противники (и они соглашались). Этим — может быть, в первую очередь — мы обязаны его феноменальной памяти и остроумию.

Однажды я обсуждал с Юрием Михайловичем экспериментально-познавательные возможности пародии и, критикуя неизобретательность режиссуры гуманитарных конференций, изложил ему один игровой проект. Хорошо бы, сказал я, взять некий текст (в семиотическом смысле), достаточно простой и достаточно репрезентативный для всего рода подобных текстов, и испытать на нем всевозможные искусствоведческие методологии. Вот, скажем, «Зайчик» Дюрера. Вообразим некую международную лабораторию, где над «Зайчиком» экспериментируют Вельфлин, Опояз, Пановский, марксистско-ленинская эстетика, Гомбрих, Фуко, Лотман, Эко... Фундаментальный семиотический шаг в этом направлении уже сделал мой приятель Саша Степанов (автор книги «Мастер Альбрехт»), предложив различать в рисунке Дюрера «озайчаемое» и «озайчающее». Юрию Михайловичу это понравилось, однако он усомнился в том, что рисунок вполне самодостаточен и что его можно рассматривать как автономный текст. Если не ошибаюсь, сказал Юрий Михайлович, искусно вводя меня в заблуждение, это не самостоятельный рисунок, а лишь подготовительный этюд. К чему же? К неосуществленной карти-

не «Непорочное зайчатие», следовал ответ. Реакция Юрия Михайловича была молниеносной. Я и оглянуться не успел.

К сожалению, замысел обнародования текста о «Зайчике» на очередных «Випперовских чтениях» в ГМИИ им. А. С. Пушкина остался неосуществленным.

Что бы ни делал Юрий Михайлович, в его поведении всегда ощущался некий переизбыток силы, именуемой талантом. Он мог быть очень строгим, но никогда не был черств, а уж если хвалил, то одаривал по-царски. Разумеется, он знал, сколь весомо его слово в судьбе того или иного научного предприятия, будь то защита диссертации или издание книги. В силу специфики советской культурной ситуации его положение было трудным: многие, очень многие питали надежды на его помощь, экономя собственное время и нервы. Будучи неофициально «коронован» советской интеллигенцией, Юрий Михайлович должен был постоянно ощущать на своих плечах груз ответственности верховного интеллектуального арбитра, хранителя заветов научной чести. Но иной раз на том же «высоком доверии» и спекулировали предпочитавшие не обременять себя личной ответственностью.

Редкий гуманитарий не желал бы получить рецензию Юрия Михайловича на свой труд (халтурщики, конечно, не в счет). Но ожидания были очень различными. Одни ждали в высшей степени компетентной научной оценки, другие искали покровительства и защиты. Хорошо, когда одно не противоречило другому, однако это предполагает достоинства, каковыми обладают далеко не все члены научного сообщества. Подчас защиты искали люди вполне добросовестные, но не обремененные умом и талантом. В такой ситуации требовался особый такт, и Юрий Михайлович проявлял его. Благородная щедрость была у него в крови. Человек мощного темперамента, он мог сделать широкий жест в ответ на самую скромную просьбу. Будучи неумолим по отношению к халтуре, он тем выше ценил добросовестность, чем более скромным был ее носитель.

Кроме того, сознавая вес своего авторитета, Юрий Михайлович прекрасно понимал разницу между официальным выражением своего мнения и тем, что он мог сказать автору с глазу на глаз. Я вполне способен оценить это, поскольку Юрий Михайлович не раз выступал рецензентом моих работ, как официально, так и неофициально. Более того, без его научного покровительства первая моя книга вряд ли увидела бы свет<sup>3</sup>. Здесь следует учесть некоторые привходящие обстоятельства — чисто советского свойства. Со времени громкого суда над моим знаменитым однофамильцем (а не родственником) мои шансы на публикацию оказались близкими к нулю. Друзья — то шутивно, то серьезно — советовали взять псевдоним; сама мысль об этом внушала мне отвращение. Роковая ассоциация действовала безотказно, и без тартуских изданий я, наверное, довольствовался бы работой в стол. Первыми своими публикациями — совершенно ученическими — я обязан исключительно «школе Лотмана». (Теперь, более двадцати лет спустя, позвоительно выразить надежду, что я хоть в какой-то мере оправдал доверие тартуских

коллег). Далее, другим обстоятельством, не способствовавшим обнародованию книги, была прочная репутация автора как формалиста образца 1960-х (чем я столько же обязан «эриптажной» школе, сколько и тартуской). Хотя мое непосредственное начальство не имело прямых контактов с издательством, слухи действовали исправно. Согласно Юрия Михайловича выступить в качестве рецензента не могло не польстить дирекции издательства, а если учесть, что вторую рецензию написала Ирина Евгеньевна Данилова, то становится ясно, кем была решена судьба рукописи.

Текст рецензии Юрия Михайловича я бережно храню, однако приводить его здесь было бы бестактно. Прежде всего потому, что адресован он издательству, где право окончательных решений принадлежало, конечно же, не расположенным к автору редакторам, но директору. Уверен, что Юрий Михайлович совершенно сознательно снял львиную долю критики. Зато он всячески превознес отдельные удачи автора, и это произвело соответствующий эффект. Позиция Юрия Михайловича может быть выражена очень просто: *carienti sat*. Если умолчание не воспринято автором, тем хуже для него же.

Между тем, я не был в числе близких учеников Юрия Михайловича. Сколько же книг увидели свет благодаря его помощи?! Сколько раз, десятков раз, сотен раз он жертвовал своим временем — временем творчества, не говоря уже об отдыхе?!

При всей сложности своей природы, а может быть, именно в силу таковой, Юрий Михайлович высоко ценил простоту и естественность. Как-то раз я взял на себя смелость рекомендовать одного своего знакомого для участия в готовящейся конференции и несколько увлекся похвалами в адрес его стиля. «Скажите, — спросил Юрий Михайлович, — он пишет красиво?» «Блестяще!» — воскликнул я. «Видите ли, — сказал Юрий Михайлович, — для меня это слово — *красиво* — носит пейоративный оттенок».

Он был великий оратор. Противиться обаянию его речи было невозможно. Даже речевой порок — сильное заикание вследствие контузии — воспринимался как необходимая черта его неповторимого стиля. Однажды, вслух иронизируя над собой, Юрий Михайлович предложил аудитории *ad hoc* возникшую концепцию ораторского мастерства. Наилучший оратор — это глхой оратор. Говорящий красно и гладко смягчает остроту восприятия, погружает аудиторию в блаженное состояние и даже в сон, а трудность говорения, спютыкающаяся речь, держа слушателей в постоянном напряжении, создает эффект присутствия при самом рождении мысли. Шутливая теория заключала в себе нешуточный смысл. Во всяком случае, хотя Юрию Михайловичу нередко приписывали роль оболъстителя публики, его ораторский стиль был исцело функциональным по отношению к предмету исследования, и неотрашимым своим воздействием стиль этот был обязан несокрытому блеску мысли, а уж никак не риторическим «красотам». Так в совершенной архитектурной конструкции — скажем, в готической — законы физики находят эстетическое выражение: гений зодчего превращает тяжесть в легкость, вес в невесомость, тяготение в полет.

И наконец, еще об одном — об отваге. Юноши, в том числе и хорошего воспитания, нередко испытывают странно смешанные чувства к своему кумиру: восхищение и пиетет вместе с затаенной снисходительностью. Подобно зрителю, надежно укрытому в анонимной темноте кинозала, они созерцают перипетии борьбы героя, сочувствуют ему, восторгаются им и в то же время ощущают себя как бы неуязвимыми перед лицом испытаний, которым подвергается герой. Но судить легче, чем действовать. Даже восхищаясь тем, кто способен встать во весь рост под огнем, кого не сгибает испуг, чья честь неизменно выше страха, — понять его и оценить реально можно лишь тогда, когда сам окажешься в серьезной переделке. И чем серьезнее ты относишься к себе, тем глубже ты оценишь мужество другого.

Не только на войне, но и много позднее Юрию Михайловичу было чем рисковать. Сравнительно узкому кругу людей известно, чего стоили ему руководство всемирно известной теперь кафедрой, организация знаменитых Летних школ, участие в трудных человеческих судьбах.

Вот один случай, один из множества подобных. Мои друзья предприняли попытку эмиграции, оказавшуюся благодаря стараниям компетентных органов безуспешной. За семьей был установлен надзор, друзья лишились работы и средств к существованию. Их сын, несмотря на очевидную одаренность и блестящую успеваемость, по окончании школы вместо положенной медали получил характеристику, исключающую доступ к высшему образованию — во всяком случае, в Ленинграде. Я предложил родителям отправить сына в Тарту, вызвавшись сопровождать его. Так мы и сделали. Все обошлось благополучно. Сын моих друзей стал филологом «лотмановской школы» и успешно работает в одном из крупнейших научных учреждений России. Юрий Михайлович и ближайший его ученик Игорь Чернов совершенно изменили планы компетентных органов. Повторяю, это лишь один из многих случаев такого рода.

Сам Юрий Михайлович превосходно знал, что такое полицейский надзор. Не вдаваясь в подробности, могу свидетельствовать, сколь пристальным был интерес упомянутых органов к Юрию Михайловичу и его окружению. Он был человеком выдающегося мужества.

Собрание текстов Юрия Михайловича показывает, как много ему удалось сделать. В этом — залог существования «школы Лотмана», столь ценимой во всем мире, залог сохранения высокой филологической традиции. И все же нам не дано унаследовать Текст самой личности, разгадать устройство которого означало бы проникнуть в тайну человеческого гения.



## Примечания

- <sup>1</sup> См. об этом в статье: Даниэль С. М. Сети для Протея (Памяти Григория Яковлевича Другача) // Даугава. 1989. № 7. С. 113—121.
- <sup>2</sup> Любопытно, что образ Игры оказался преднайден в моем тартуском опыте: роман Гессе я по-настоящему прочитал (т. е. многократно перечитал) уже после конференции 1974 года и в значительной степени под ее влиянием. С тех пор эта ассоциация приобрела столь устойчивый характер, что не могла быть поколеблена даже суждением самого Юрия Михайловича. Ср. его полемику с Б. М. Гаспаровым: «Роль научной игры явно преувеличена. Семиотика была скачком в научном мышлении, а не „игрой в бисер“ и „забавами взрослых шалунов“» (цит. по: Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 296). Однако «Игру в бисер» можно воспринимать в двух модусах — уничижительном и возвышенном, как бегство от реальности и как углубление в реальность. Ср. также у Ю. И. Левина: «Два символа ассоциировались с клярическими школами — „Телем“ и „Касталия“. Стало быть, Борис Михайлович не совсем неправ, говоря о „семиотической утопии“, но эта утопичность относилась более к образу жизни и духу общения, нежели к построению научного „хрустального дворца“. Гессевская же ассоциация включала, конечно, и „игру в бисер“ (так же как раблезианская — „делай, что хочешь“) — как модус научных занятий, веселый, виртуозный и бескорыстный, бесконечно далекий от обычной утрюмой советской „плановой“ и с „присутственными днями“ академической повседневности» (Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. С. 312).
- <sup>3</sup> Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986. Должен признаться, что не все замечания Юрия Михайловича были учтены мною в полной мере — разумеется, от этого пострадали и книга и читатели.

## О Юрии Михайловиче Лотмане — снизу вверх

*В. А. Каменская (Санкт-Петербург)*

Были ли мы с Юрой Лотманом друзьями в самом сокровенном и глубоком значении этого слова? Полагаю — и да, и нет. Ко мне, как я надеюсь, он всегда относился очень тепло, с большой сердечностью и симпатией, но вряд ли — как к другу, с которым можно поделиться всем: к его научным интересам я не имела отношения. Я же Юрмиха (как стали называть его, кажется, с легкой руки Б. Ф. Егорова тартусяне) очень любила, восхищалась и гордилась им, но всегда смотрела на него как бы снизу вверх. Для меня на первый план выступал не Лотман — ученый и учитель, а Юра — необычайно благородный, мужественный, остроумный человек. Надеюсь, это в известной мере объяснит преимущественно житейский и бытовой характер моих воспоминаний.

«Предстояли госэкзамены, к которым мы трагически не успевали подготовиться, особенно к литературе. Тут-то Зара и привела нам в помощь студента четвертого курса Юру Лотмана... Сложив руки на груди, он спокойно спрашивал: „Достоевский?“ — и начинал говорить, „Лермонтов?“ — и снова говорил...» — так кончаются мои еще не опубликованные воспоминания о студенческих годах Зары Григорьевны Минц. Так началось мое знакомство с Юрием Михайловичем Лотманом.

Зара уже давно, года два была знакома со своим будущим мужем, но ничего ни мне, ни нашей третьей подруге Люде Лакаевой (впоследствии — Дмитриевой) о нем не говорила и была к нему совершенно равнодушна. Сам Юрий Михайлович с удовольствием вспоминал обстоятельства их знакомства: он вернулся из армии, за семь лет военной службы дослужившись до звания сержанта, был нищ и гол, рвался к оставленной перед войной науке и подрабатывал на хлеб рисованием, главным образом — портретов вождей. И вот однажды в полутемном филфаковском коридоре подходит к нему маленькая девочка, четверокурсница, которую он видел на советах СНО (Зара поступила на филфак семнадцати лет). «Я слышала, вы рисуете, а мне надо оформить стенгазету». — «Я рисую только за деньги», — отвечал третьекурсник (так он оберегал свое и тогда уже плотно утрамбованное время). Девочка круто повернулась, но он успел услышать, как, уходя, она пробурчала: «Сволочь усатая». (Этот эпизод рассказан и самим Юрмихом в телевизионной передаче). К концу нашего пятого (а Юриногo четвертого) курса они с Зарой были уже во

вполне дружеских отношениях — и Юра помог нам получить на госэкзаменах искомые пятерки.

А вскоре — примерно в мае следующего года — после посещения вместе с Юрой Эрмитажа Зара пришла влюбленная, о чем сразу же объявила нам с Людой. Тогда-то на наших вечерних застольях с плодоягодным («плодовыгодным») вином и неперменной огромной миской салата с самодельным майонезом и появился Юра. Несмотря на мрачный колорит времени (это были годы борьбы с космополитизмом, жестоко ударившей по нашим университетским учителям), в нас продолжала бурлить жизнерадостная молодость. Там, где появлялся Юра, всегда было весело. За столом он острял. Тогда же мы начали ставить театрализованные шарады (возможно, именно с его легкой руки). Отчетливо помню, как в одной из таких шарад Юра босиком, завернувшись в простыню и поводя плечами, танцевал, изображая «диву».

Воспоминания о тех далеких годах наплывают фрагментами. Помню, как Юра приехал после года работы в Тарту с диссертацией о Радищеве, и я, как опытный корректор (я помогала маме — корректору-надомнику), вычитывала ее перед сдачей к защите. Понимали ли мы тогда масштабы чело́века, которого считали своим приятелем? Думаю, подсознательно понимали. Во всяком случае я никогда не чувствовала себя с Юрой так же «запросто», как с необычайно умной и эрудированной Зарой.

Лето 1950 года было для нас ознаменовано событием, которое мы впоследствии считали нашей общей (Юры с Зарой и нашей с будущим богемистом Олегом Михайловичем Малевичем) свадьбой. Мой и Зарин дни рождения были рядом: Зарин — 24 июля, мой — 13 августа; пока Зара жила у тети, ее день рождения вообще не отмечался; Олег же должен был первого августа уехать на студенческую стройку. И было решено отпраздновать общий день рождения посередине — 29 июля. При самом скромном количестве гостей (вместе с моей мамой нас за столом было семеро) вечер в опустевшей на лето дядиной квартире прошел очень весело. Потом, уже ночью, мы носились по Гаванскому пляжу (теперь там морская пристань). А когда все разбрелись по комнатам, Юра, из деликатности уступавший спальные места и оставшийся без постели, до утра разговаривал на кухне с моей мамой, в молодости близко знавшей Д. И. Хармса и А. И. Введенского, и на утро мама, вероятно, одна из первых, предсказала Юре незаурядное будущее.

Зарина тетя была в это время в санатории где-то за Зеленогорском (потому-то Зара и смогла остаться на ночь), утром Зара собиралась навестить тетю, Юра поехал ее провожать, потом они, опоздав на автобус, шли от Зеленогорска пешком — тут-то Юра и сделал предложение. Вот почему 29 июля стало считаться днем нашей «общей» свадьбы.

Был у нас с Юрой и свой, относящийся к тому лету 1950 года эпизод, который мы при встречах любили вспоминать: «А помнишь, как мы с тобой тонули?»

Кому-то из нас пришла в голову мысль покататься на лодке. Договорились встретиться на Невском, в квартире, где Юра жил с сестрами Инной и Лялей (Викторией), но когда я пришла к Юре, выяснилось, что Зару тетя, даже не подозревавшая об «ужасной» затее с лодкой, из дому не отпустила. И Зара, как всегда, подчинилась ее деспотизму. Юра рассердился и решительно предложил: «Пойдем кататься без нее, пусть позавидует».

Взяли лодку возле моста Строителей, у Петропавловской крепости. Юра сел на весла, я — за руль. Бойко отчалили, течением нас несло к Пушкинскому дому. Как бывалый «морской волк», я сменила Юру на веслах. Но почему-то моего умения грести, некогда приобретенного в пионерском «морском» кружке, стало катастрофически не хватать: уключины выскакивали из отверстий в бортах лодки, и мы, кружась и выписывая кренделя, стремительно неслись вниз по течению. А денег-то у нас всего на один час катанья! Юра не умел плавать (по-моему, это был единственный его недостаток), мы по очереди гребли, выбиваясь из сил, но все, чего нам удалось добиться, — это переправить лодку от Пушкинского дома к противоположному берегу, вдоль которого мы надеялись волоком дотянуть ее до моста Строителей, а там — и к Петропавловской крепости. Довольно близко от крепости вылезли прямо в черную мутную воду — Юра в одних трусах, я — в купальнике — и вдвоем (я впереди, держа лодку за нос, Юра — толкая сзади), потащили ее вдоль берега. Вода порой доходила до горла. Дно там — камень и ил, но мы бодрились и нервно хохотали, чего делать было никак нельзя, ибо, привлеченный нашим хохотом, на берегу появился часовой (в то время на том берегу Малой Невы находился какой-то военный завод).

— А ну живо садитесь в лодку и отчаливайте! — закричал солдат и для вящей убедительности навел на нас ружье. Мы пробовали объяснить ему ситуацию — он оставался непреклонным:

— Отчаливайте или стреляю!

Снова мы сели на весла и с величайшим напряжением — теперь на веслах сидели оба, каждый двумя руками держал одно весло — уже без хохота вывели лодку к середине реки и, то и дело вставляя на место непослушные уключины, стали подбираться к мосту Строителей. Но в этот момент прямо на нас из-под моста двинулся большой белый пароход. С парохода нам что-то кричали, мы что-то кричали в ответ, и только тогда я вдруг заметила в борту у самого носа лодки еще пару отверстий для уключин. Я быстро перебралась туда, взяла у Юры весла, вставила и буквально под носом у парохода выгребла в сторону. Как мы оба не заметили этих отверстий раньше — ума не приложу! А ведь еще минута — и мир остался бы без будущего корифея науки.

Самое смешное было потом, когда мы ехали к Невскому на задней площадке «американского» трамвая и у Юры из-под брюк текла плохо отжата с трусов вода.

Я уже написала, что неумение плавать было единственным недостатком Юрмиха: при небольшом росте и нешироких плечах он был очень ловок и как-то удивительно спортивен. Вот два поразивших меня случая: однажды мы шли втроем (Юра, Зара и я) по тротуару, обходя площадь Льва Толстого (неподалеку от аптеки), Юра торопился на остановку автобуса — и вдруг мы увидели, что переполненный автобус уже отошел от остановки и проезжает мимо нас, а из незакрытой двери свисает грядь пассажиров. Что-то буркнув на прощанье, Юра мгновенно подпрыгнул и повис поверх этой гирлянды тел, держась на одних руках и почти не касаясь подножки. Несколькими годами позже в Эльве, когда мы шли перелеском от нашей дачи к даче Лотманов и перед нами оказался врытый в землю деревянный стол на одной ножке, не сбавляя и не ускоряя темпа ходьбы, Юра спокойно перепрыгнул его, как спортсмены прыгают через «коня» (только этот «конь» был гораздо шире спортивного) и, не прерывая разговора, как ни в чем не бывало, пошел дальше.

Дотартуский период нашего общения завершается в моей памяти осенней, «второй» и на сей раз официальной свадьбой Юры и Зары, даты которой почему-то так никто и не запомнил. Это была свадьба по всем правилам, с предварительной записью в ЗАГСе, с Юриными сестрами и трехлетней племянницей, с друзьями, гусем, фаршированным яблоками, которого приготовили мы с Юрой (я только ассистировала). Невеста, скрывавшая от тети, зачем уходит из дому, явилась на торжество со значительным опозданием и в более чем затрапезном виде, ей что-то срочно подшивали, разглаживали... Вернувшись к гусю с яблоками, замечу, что Юра все делал талантливо, в Тарту в их семье он был главным поваром (Зара, очевидно, из-за своего детдомовского детства, готовить не умела), и, пожалуй, я нигде не ела более вкусной жареной индейки или запеченного в фольге окорока.

Рассказывать становится трудно. То ли моя память острее воспроизводит далекие события, то ли таких запоминающихся событий становилось меньше: начиналась будничная, серьезная жизнь. После двухлетней работы в вечерней школе Волховстроя Зара переезжает в Тарту, где работает в пединституте, а затем вслед за Юрой переходит в университет. Наши встречи по-прежнему регулярны: то Лотманы приезжают в Питер (они никогда и в доперестроечную пору не говорили «Ленинград»), то я — одна, или с сыном, и даже с двумя сыновьями, и мужем — еду в Тарту. Попробую описать их тартуский быт в те годы.

Когда я впервые приехала в Тарту, Лотманы с двумя совсем маленькими мальчиками (Мишей и Гришей) еще жили на улице Лоотусе в полутемной квартире на первом этаже. Гриша тогда был семимесячным, очень слабеньким. Вскоре родители убежали на лекции, и Зара бросила

мне на ходу: «Свари ему манную кашу» — но я не нашла в доме ни манной крупы, ни молока и долго стояла в магазине, не решаясь по-русски спросить манную. Быт у них всегда был нелегким, но в ранние годы тартуской жизни — особенно: перед зарплатой сдавались все бутылки и банки, статьи писались в невероятных условиях — Зара писала, пригостившись на тычке, на краешке стола, часто забывая, что на кухне вот-вот сторит очередная кастрюля. Юра работал по ночам (привычка к ночной работе сохранилась у него на всю жизнь), но это вовсе не означало, что днем у него было время, чтобы отоспаться.

Алеша родился уже в новой квартире, на улице Кастанни, где Лотманы прожили довольно долго. Кажется, эту квартиру дал им университет. Тут были три просторные комнаты: столовая, кабинет, уже тогда сверху донизу обшитый книжными полками, и детская с двухъярусной кроватью для мальчиков.

Чтобы не утратить нить повествования, попробую вести его по периодам, связанным с четырьмя лотмановскими квартирами в Тарту. Итак, долгий период «Кастанни». Старшие мальчики учились в школе, и их, мягко говоря, «не слишком блестящие» успехи служили причиной постоянных Зариных огорчений и Юриных подтруниваний.

В течение пяти лет подряд (1954—1958) мы вместе проводили лето в Эльве, под Тарту. В 1954 году здесь собралась большая компания: кроме нас и Лотманов — семейство Рейфманов, Дмитрий Евгеньевич Максимов с женой, Елизавета Григорьевна Полонская — известная поэтесса и переводчица и ее брат — искусствовед А. Г. Мовшензон. Однако Юра часто уезжал с дачи в Тарту, чтобы там без помех поработать.

Зимой трудный быт с топкой печей, с заботой о дровах и пропитании (по словам Зары, Юра больше всего боялся, чтобы дети не остались голодными, она объясняла это его собственным полуголодным детством) отнимал уйму времени. Юра с увлечением отдавался преподаванию в университете и кафедральным делам, в их доме всегда толкло множество молодежи: молодые преподаватели, аспиранты, студенты, школьные приятели сыновей. И все приглашались к столу, и всем по возможности уделялось внимание хозяев. Посреди застольной беседы Юрих мог неожиданно встать и уйти в кабинет. Никто не обижался: значит, ему необходимо что-то записать. Но главным образом, как я уже говорила, он работал по ночам, когда в квартире совсем тихо. Лишь из его кабинета до 3—4-х часов доносилось легкое стрекотание пишущей машинки.

К этому периоду относится большинство запомнившихся мне веселых песенок, карикатур, шарад (застольные остроты, к сожалению, уже выветрились из моей памяти, да и «звучали» они именно в то время и в той обстановке). В доме Лотманов праздничные вечера всегда были связаны с разгадыванием шарад. Помню некоторые из них: «Кули на Рия» (в Тарту есть улица Рия), «Больше Вики» и «Меньше Вики» (мерой отсчета служила я). Позднее, летом 1969 года, разыгрывалась шарада

«кол-лаборант», где главными исполнителями были мы со старшим сыном Лотманов Мишей и Анн Мальц — в ту пору еще лаборанткой кафедры (дело было на хуторе в Валгаметса, а слово «коллаборант» вместо «коллаборационист» вошло в наш обиход без перевода с чешского языка после оккупации Чехословакии в 1968 году). В том же Валгаметса, но уже несколько лет спустя, зимой, когда мы праздновали Юрино пятидесятилетие, не помню уж в какой ставившейся Юрихом и Борфедом (Борисом Федоровичем Егоровым) шараде Юра в позе Будды сидел на шкафу.

К тому же времени относится и большинство сочиненных Юрой песенок — порой не на слишком веселую тему.

На сосне высокой дятел  
от счастливой жизни спятил —  
отколол веселый номер:  
нарожал детей и помер.

Или еще одна:

Если Заяц шевельнулся,  
не впадайте в умиление,  
вот сейчас он шевельнулся —  
и обратно без движенья.  
Если Лотман умер-шмумер —  
это тоже мало значит:  
вот сейчас он умер-шмумер  
и опять поет и скачет.

(Заяц — домашнее имя Зары, она и на Юриных карикатурах обычно изображена зайцем. Последние строки обеих песенок явно связаны с первыми симптомами сердечной недостаточности, которая вскоре начнет нарастать).

Трудно найти более любящую пару, чем Лотманы, но их семейная жизнь отнюдь не была сплошной идиллией. Юра — очень вспыльчивый, и Зара — страшно обидчивая, нередко ссорились по пустякам. Зара могла расплакаться из-за малозначительного замечания, Юра, вспыхнув, чтобы успокоиться, убегал бродить по улицам (но это картина примерно первой половины их совместной жизни, позже, особенно когда оба начали болеть, Юра научился мягко гасить вспышки Зариной обидчивости шуткой, а, как сам он совсем недавно мне говорил: «Зара была очень смешлива»). По словам Зары, он шутил, что знает всего одного мужа лучше себя — Олега. Однажды, когда мы вместе встречали Новый год с сестрами Юры на Невском (это было году в 70-м), уже около двенадцати он сделал строгое замечание несущему очередную околесицу Грише. Зара расплакалась — ей всегда казалось, что Юра слишком строг к Грише, — и убежала в соседнюю комнату. Юра подмигнул мне — и

стоило мне пойти к Заре и сказать: «Через две минуты Новый год» — как она мгновенно преобразилась, и через две минуты мы уже весело чокались шампанским.

Приезжая к Лотманам во время блоковских конференций, я старалась как можно меньше обременять их, брала на себя хозяйственные заботы, но мало чем могла помочь в делах «конференционных». Зато однажды близко видела, как готовится к докладу Юрмих. Весь вечер накануне он принимал московских и питерских гостей, шутил; наутро как ни в чем не бывало вышел к завтраку и лишь в конце завтрака неожиданно сказал: «Девочки, мне надо сосредоточиться». Вышел в кабинет, и сквозь раскрытую дверь было видно, как, сложив на груди руки, он неподвижно стоит у окна. Через десять минут Юра вернулся к нам: «А теперь пошли!» Нечего и говорить, что доклад, как всегда, был блестящий. Полагаю, все, что он собирался сказать, продумано давно, эти десять минут действительно нужны были лишь для того, чтобы сосредоточиться и продумать композицию.

Я старалась не пропустить ни одной его лекции или доклада ни в Питере (в университете, в Доме ученых, в Союзе писателей и т. п.), ни в Тарту. Одно из самых ярких впечатлений произвел на меня тартуский «симпозиум» о деятельности обоих полушарий человеческого мозга. Из Москвы с сообщением на эту тему приехал Вячеслав Всеволодович Иванов, оппонировали ему Ю. М. Лотман и Б. М. Гаспаров (ныне — профессор одного из американских университетов). Я была единственным восхищенным слушателем этой блестящей дискуссии, хоть и понимала в лучшем случае половину, и когда Юрмих из вежливости спросил меня, не хочу ли я высказаться, решительно замотала головой.

Близко наблюдать Юрмиха за работой мне пришлось и в пору подготовки двухтомника Яна Мукаржовского. Идея издания переводов Мукаржовского принадлежала Юре. Заручившись поддержкой редактора издательства «Искусство», они с Олегом сели за составление, я взялась за перевод. Так к началу 1971 года был подготовлен двухтомник в 55 авторских листов, которые Юре и Олегу предстояло вместе прокомментировать. Для этого Лотманы решили на два-три дня приехать в Питер, но на работу над комментарием смогли урвать лишь последнюю ночь. Это была сумасшедшая, но веселая работа. Мужчины энергично комментировали (чешские имена и реалии Олег подготовил заблаговременно, Юра комментировал теоретическую часть прямо «из головы»). Я варила кофе и судорожно печатала на машинке, Зара нумеровала комментарии и следила за их последовательностью. Так или иначе к утру комментарии к сложнейшим текстам по структуральной теории эстетики, литературоведения, искусствознания были готовы и книга сдана вовремя. Увы, из



Чехословакии поступило указание, что Мукаржовского в данный момент издавать не рекомендуется, и договор с нами был расторгнут.\*

Интересовался ли Юрмих политикой? Времени на чтение газет он не тратил (во всяком случае читающим газеты я его никогда не видела), вечером в определенный час слушал последние известия «из-за бугра», которые в Тарту глушились значительно меньше, чем у нас, споров на политические темы почти не вел, но твердые демократические воззрения укрепились в нем раньше, чем во всех нас. Главным для него была наука, кафедра, преподавание.

Тем не менее КГБ его политическим лицом интересовался весьма пристально и, начав с перехвата письма Мишиной приятельницы, беспрестанно о себе напоминал. На поведении Юрмиха это никак не сказывалось, своим принципам он никогда не изменял. Поводом для новых неприятностей с КГБ послужил приезд в Тарту Наталии Горбаневской и Зарина поездка в Москву. В отношении прямых политических высказываний и действий Зара была активнее Юрмиха. Вскоре после отъезда Н. Горбаневской из Тарту Зара решила отвезти ей в Москву деньги (в Ленинграде не слишком успешно деньги пыталась собрать и я). Человек прямолинейный и бесхитростный, она, полагая, что соблюдает конспирацию, позвонила Горбаневской с вокзала и назначила свидание в каком-то сквере. Тут-то ее и взяли под наблюдение, и когда она на вокзале покупала обратный билет, потребовали предъявить паспорт. Но преследовать в Тарту начали не столько ее, сколько Юру. В первую очередь органы интересовались им. Как раз в пору этого неприкрытого запугивания мы были в Тарту и видели, как по улицам города, куда бы Юра ни шел, за ним медленно ехала голубая машина, а когда он бывал дома, машина неизменно стояла под окнами (на улице Кастании они жили на втором этаже). Любопытно, что в доме к этой машине относились с безбоязненной иронией. Помню, мы с Зарой играли с мальчиками в буриме (заворачивая по две строки и оставляя две строки открытыми для следующего игрока), и мой десятилетний Миша, естественно, ни в чем не разбиравшийся, но слышавший какие-то разговоры, написал:

Машина голубая ждала его внизу.

К чему, кажется, другой Миша — на три года старше — приписал:

Собаки проливали горячую слезу.

\* Книга недавно увидела свет: **Мукаржовский Я.** Исследования по эстетике и теории искусства. Сост. и коммент. Ю. М. Лотмана и О. М. Малевича. Вступ. статья Ю. М. Лотмана. Перевод с чешского В. А. Каменской. М.: Искусство, 1994. — примеч. ред.

(Кстати, о собаках: в доме Лотманов всегда жила какая-нибудь собака — сперва эстонская лайка Керри, потом немецкая овчарка Джерри, обе считали своим настоящим хозяином Юру и ревностно «охраняли» его кабинет).

После отъезда Горбаневской в их квартире был обыск — думаю, об этом подробнее напишут другие тартусяне, — мне о нем примерно через месяц рассказывала Зара, по-моему, даже гордившаяся этим событием, а более всего тем, что предмет поисков — бумаги Горбаневской — лежали в метре от тех полок, с которых брали и перетряхивали каждую книгу (в углублении на верху белой кафельной печи). Произвели обыск и в квартире на улице Хейдемани, на которую обменяли ленинградскую комнату Зариной тети и где жила племянница Юрмиха Наташа, в ту пору студентка Тартуского университета.

Страха перед властями и КГБ Юра не проявлял никогда. Помню, на одной из блоковских конференций (в начале 70-х годов) А. Белинков выступил с острым, откровенно политическим докладом о Ю. Олеше. Юра беспокоился лишь о том, чтобы от этого не пострадала кафедра. Однако, несмотря на большую аудиторию, до начальства ничего не дошло.

Разумеется, в их доме водились запрещенные книги, ряд их учеников (Г. Суперфин, А. Рогинский) стали диссидентами и отбывали сроки в ГУЛАГе, так что тартуская кафедра русской литературы пользовалась у властей самой дурной репутацией. Через несколько лет после обыска (примерно в 1973-м) мы с сыном перед 1 сентября возвращались в Ленинград из Риги. Билетов не было, мы ехали в переполненном общем вагоне. Миша спал на верхней полке, а я всю ночь провела у окна, разговаривая с сидящим визави врачом — прямым потомком знаменитого Багратиона. Тот оказался близок к таллинским партийным кругам и с пеной у рта уверял, что Лотман — известный сионист, — таково, по всей вероятности, было мнение эстонского ЦК. Между тем, смею утверждать, вопросы еврейства никогда не занимали в разговорах Юры важного места.

Первый раз Лотманам разрешили выехать за границу незадолго до 1968 года. Они были приглашены в Чехословакию на конференцию по литературному авангарду, оба блестяще выступали и в Праге, и в Братиславе (о чем мы с мужем знаем по отзывам очевидцев). Естественно, они выступали так, как привыкли выступать на конференциях в Тарту: честно и без оглядок на политические запреты. В Праге их долго вспоминали и любили. Особенно близко сошлись они с покойным Мирославом Дроздой — русистом, заведующим кафедрой русской литературы в Карловом университете, после 1968-го лишенным права преподавать и печататься.

Судьба Чехословакии воспринималась в доме Лотманов с особой остротой. Как и для нас, это была не только боль за подвергшийся оккупации народ, но и за судьбы близких друзей. Поэтому, когда в 1969

году в Тарту из Праги приехала наша общая приятельница Наташа Орлова (вместе с ней мы несколько дней гостили у Лотманов на хуторе близ Валгаметса), только и говорилось, что о чехах. Наташа, которая и сама была «вычеркнута» из партии, рассказывала о наших общих друзьях и знакомых, об обстановке в стране. Это, правда, не означало, что на хуторе воцарилось уныние (именно к этому времени относится и уже упомянутая шарада «кол-лаборант»). Когда мы с мужем ездили в Чехословакию, то почти всякий раз имели поручение к Дрозде, передавали ему не только приветы и подарки, но и рукописи. В конце 80-х годов М. Дрозда по приглашению В. И. Беззубова приехал в Тарту, а книга Дрозды «Повествовательные маски русской прозы. От Пушкина до Белого» после «бархатной революции» вышла с предисловием Юрмиха [Miroslav Drozda. Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému. (Kapitoly z historické poetiky). Praha, Univerzita Karlova, 1990].

Что еще вспоминается мне в связи с периодом «на Кастани»? В 1965 году в Советском Союзе впервые появился маленький однотомничек Цветаевой. В это время я была в Тарту. Юра вышел к нам с Зарой вечером (в свое рабочее время) с серенькой книжкой в руке и весь вечер читал нам стихи, иногда — особенно взволновавшие его — по два раза. Вообще же к стихам он был строг. Так, ему не понравилась одна из ранних книг Льва Друскина, которую я привезла в Тарту. Лева очень хотел получить от него письмо, но фальшивить и лгать Юрмих не умел, а обидеть большого поэта не мог. Еще в период жизни на Кастани Юра начал болеть. В ту пору, не помню точно в каком году, я навещала его в ленинградской больнице Академии наук, где кардиологическим отделением заведовала его сестра Виктория Михайловна. Юра и там шутил и не хотел говорить о болезни. Позже, уже в 1976-м году, когда мы с мужем приезжали в Тарту на день рождения Ларисы Вольперт и веселились у нее в гостях, мы с Юрой «втанцевали» в соседнюю с застольем комнату и сели на диван. Я заметила, что он выглядит усталым и тяжело дышит. Но в ответ на мое беспокойство Юра решительно сказал, что не намерен щадить и жалеть себя: лучше прожить меньше, но прожить в полную силу, без оглядок на здоровье.

По-моему, другие вспоминаемые мною моменты относятся уже к периоду, когда Лотманы жили на улице Бурденко (ныне улица Веске). На этот раз квартира была чуть больше — ее тоже помог получить университет — у Зары появился свой кабинет (!), Гриша получил и немедленно завалил пластинками, книгами и рисунками крошечную пятиметровую комнатенку; Миша с семьей поначалу жил в родительской квартире, а когда переехал в Таллин, женился Алеша, и у него тоже появились первые дети. Юра любил возиться с младенцами, подставлял ладонь, в которую они упирались пяточками и чуть продвигались головой вперед (в семье Лотманов считалось, что это полезно для развития). Кабинет Юры был теперь просторнее, но все равно книгам здесь всегда было тесно, и

то, что требовалось для очередной работы, штабелями лежало на низком столике — большой письменный стол с портретом своего ленинградского научного руководителя Николая Ивановича Мордовченко Юра старался не загромождать. Когда переехали на Бурденко, немало шуток было по поводу венерического диспансера, находившегося этажом ниже, под квартирой Лотманов.

Когда кто-нибудь из Лотманов приезжал в Питер, мы с мужем старались не отнимать у них время: за эти несколько дней нужно было поработать в Публичной библиотеке, в Пушкинском доме, в архивах, прочесть лекцию — ведь для того и приезжали! Обычно Зара проводила у меня одну из ночей, Юра даже не всегда объявлял о своем приезде — кроме сестер он еще непременно встречался с Борисом Федоровичем Егоровым. Поэтому у нас сложилась традиция «провождения»: мы каждый раз провожали Зару, или их обоих, или, бывало, и одного Юрмиха на Варшавский или автовокзал. Запомнилось одно из таких провождений, когда мы, не дозвонившись до такси, в лютой мороз выскочили на угол улицы Рубинштейна и Невского в надежде сразу же взять машину на стоянке и проторчали там около часа. Мы с Олегом нервничали, чувствуя, что Юра опаздывает к поезду, а сам он был абсолютно спокоен и согревал нас остротами; машина пришла минут за 20—25 до отхода поезда.

Целую неделю провели мы с Юрой и Зарой летом 1975 года в Кяэрику, близ Отепя, где обычно проходили симпозиумы структуралистов. Это была спортивная база Тартуского университета (тренировалась тут и сборная СССР). Совместным пребыванием в Кяэрику мы отметили нашу общую серебряную свадьбу. Поскольку официальные свадьбы и нам, и Лотманам запомнились слабо, мы считали таковой 29 июля. Во время прогулок Юра пересказывал разные исторические и историко-литературные сюжеты, был в ударе, много острил. Решив, что привезенной из Тарту выпивки недостаточно, затеял экскурсию в Отепя за коньяком. За неимением в магазине приличного подарка купил мне красивую колоду карт (они и сейчас у меня сохранились), а потом в парке демонстрировал нам карточные игры, которые знал в совершенстве как реалии русской жизни XVIII—XIX веков.

В последний раз я была у Лотманов на даче, когда они купили для Алеши и его девочек дом с участком в Колькья, неподалеку от Чудского озера. Это было 24 июля, в Зарин день рождения. Я приехала туда с Ларисой Вольперт. В доме было тесновато: кроме постоянных его обитателей (шесть человек, не считая собаки), собралось множество гостей из Таллина (Миша с женой и двумя девочками), из Тарту (молодые друзья по кафедре), из Питера. Вечером, когда гости, кроме нас с Ларисой, разъезжались, Юрмих попросил одного питерского диссидента из научного мира довести на своей машине до Тарту двух женщин и долго беспокоился, как они доберутся до дому в уже совсем темном городе. Но

оказалось, молодой ученый высадил их на полпути к Тарту, ибо решил, что ему удобнее, не заезжая в город, направиться прямо через Нарву в Питер. Женщины очутились в деревне одни и с трудом добрались до дома на попутной машине. Юра не промолчал, сказал этому псевдоинтеллекту, что думает о его поступке, и отказал ему от дома.

Последним тартуским прибежищем Лотманов была квартира на улице Лаулупео (прежде Кингисеппа), где они жили на одной лестнице с Павлом Рейфманом и Ларисой Вольперт. Наконец-то у обоих были нормальные условия для жизни и работы. Появилась и приходящая раз в неделю домработница. Юрмих впервые почти полностью был освобожден от топки печей. Здесь они расположились одни (Миша с семьей жил в Таллине, Грише купили квартиру на другом конце Тарту, Алеша с семьей остался в старой квартире). У Юрмиха теперь в сущности было два кабинета: один небольшой и другой (общий с Зарой), просторный, обшитый стеллажами, посредине там стояли два низких стола, всегда заваленных книгами: на одном — книги XVIII—начала XIX века, на другом, стоящем вплоты, параллельно ему — начала XX века.

Подошли годы перестройки, и Лотманы вдруг стали выездными, особенно часто стал выезжать за рубеж Юрмих. По нескольку раз ездил в Италию, в Германию, в Норвегию, в Англию, даже в Южную Америку... В Италии, как он рассказывал, его обокрали, полученную премию он не успел донести до гостиницы, но воспринял происшедшее с юмором и был доволен, что у него не украли заграничный паспорт. Еще раз он съездил в Италию с Зарой, чтобы показать ей Венецию (тогда же они удостоились приема у папы римского). И везде Юрмих выступал с докладами.

В 1988 году он получил научную командировку в Германию и на несколько месяцев был приглашен в Мюнхен для чтения лекций и научных занятий. Ему представилась возможность взять с собой и Зару, которая, помимо всего, нуждалась в серьезном медицинском обследовании. Однако слег в больницу Юра. Здоровье его к этому времени резко ухудшилось, случались небольшие приступы с потерей сознания. Очередной приступ пришелся на пребывание в Германии. Немецкие врачи не успокоились, пока не нашли причину — в конце концов удалили пораженную раком почку. Очень помогли тогда живущие в Мюнхене друзья — В. и Э. Штемпель, И. П. Смирнов, И. Р. Дёринг-Смирнова и другие. Каждый раз за границу с Юрмихом ездил кто-нибудь из членов семьи: дети, старшие внуки, невестка (Алешина жена Кая), племянница Наташа. Это делалось не столько ради помощи уже не очень здоровому Юрмиху, сколько из его стремления доставлять радость близким.

Заехав в Тарту по пути из Дубулаты в Питер летом 1989 года, мы застали Юру очень ослабевшим. Зара боялась отпускать его одного даже на самую короткую прогулку по парку, который был рядом с их домом. Но Юра, как всегда, продолжал отшучиваться и скрывал свои недомога-

ния. По утрам у него случались сильные головокружения, он стал плохо видеть (было потеряно боковое зрение). Ни читать, ни писать он не мог и очень от этого страдал. Почти ежедневно к нему приходили помогать в работе девочки с кафедры — но более трех часов подряд он не выдерживал. Однажды несколько часов работала с ним и я. Меня поразило умение Юры держать в памяти и общий ход мысли, и только что продиктованную фразу. Закончив ее, он просил перечитать и после небольшой паузы диктовал следующую, причем очень редко фразы стилистически не совсем стыковывались. Когда нужна была какая-нибудь цитата, Юра просил меня взять с такой-то полки такую-то книгу и раскрыть ее на такой-то странице...

Зара в этот наш приезд с трудом поднималась со стула, хотя, поднявшись, ходила довольно прилично. Как раз в эти дни пришли деньги из какого-то фонда, и Юра стал уговаривать Зару сделать операцию. Надо было заменить бедренные суставы искусственными. Казалось, операция не представляет большой опасности. Зара категорически отказывалась, но как обычно Юра попросил меня ее уговорить: «Тебя она послушает». Так и вышло: я убедила Зару, что для больного мужа жена в инвалидном кресле не слишком большая помощь. Это был единственный аргумент, который действовал безошибочно. Теперь я казню себя: зачем? — Но кто мог предположить?..

Сначала собирались делать операцию в Мюнхене. Однако Зара не хотела еще раз обременять Эллочку Штемпель, и выбор пал на Бергамо (с Бергамским университетом у тартуской кафедры русской литературы установились постоянные связи). В октябре 1990 года перед отъездом в Коктебель я разговаривала с Зарой и Юрой по телефону (в бергамской больнице телефонный аппарат был установлен в их палате). Операция прошла благополучно, оба шутили, все было в порядке. А когда из Коктебеля я позвонила Юриным сестрам, чтобы узнать последние новости о Зарином здоровье, Наташа попросила меня передать трубку Олегу и сообщила ему о неожиданной смерти Зары (от тромба).

К похоронам мы успели добраться до Тарту. До сих пор писать об этом трудно. Незадолго до операции Зара крестилась, поэтому похороны совершались по христианскому обряду с отпеванием в церкви и только потом была гражданская панихида, все очень красиво и торжественно, с шеренгами держащих свечи студентов вдоль университетской лестницы и от ворот кладбища до могилы. Юра был очень подтянут, в университетском зале посадил меня возле себя и даже пытался подбодрить. А на следующий день говорил мне, что завидует Зариной вере — и он хотел бы верить и в Бога, и в загробную жизнь, но не может, не умеет. С надеждой на встречу было бы легче.

Потом мы еще дважды приезжали в Тарту — на Зарин день рождения и на посвященную ее памяти блоковскую конференцию. Каждый раз вспоминали с Юрой Зару, ее молодые годы. Он чувствовал себя все ху-

же и хуже, слабел, думал о смерти, тревожился, как без него будет жить Гриша (за остальных детей и внуков он был спокоен). Подлинного интереса к жизни Юра больше не ощущал.

В один из этих приездов нам пришлось обременить его работой над вступительной статьей к сборнику трудов Мукаржовского (через двадцать с лишним лет удалось вернуться к этому замыслу). Юрмих сам хотел пересмотреть несколько устаревшее предисловие. Мы работали в кабинете: Юра лежал на диване, Олег медленно читал текст. Юра прерывал чтение, делая купюры, довольно большие вставки, я все это фиксировала. Мы проработали часа три, и он не позволил сделать ни одного перерыва. Мы знали, что Юра спешит по возможности завершить работу над еще не осуществленными книгами. Запомнилось одно из брошенных тогда вскользь замечаний. Смысл его примерно таков: «То, что могут В. В. Иванов или Б. А. Успенский, — могу и я, мы и сами с усами. Но вот то, что способны сделать в науке В. Н. Топоров и М. Л. Гаспаров, — могут только они». К трудам этих двух ученых он относился с особым интересом.

Во второй Зарин день рождения после ее смерти мы уже не смогли поехать в Тарту — теперь это была заграница. Я написала Юре письмо и получила от него ответ с трагически простыми словами: «В день Зариной кончины долго сидел на ее могиле, там хорошо — поют соловьи». (Юра ошибается — речь идет о Зарином дне рождения, а не о дне кончины, умерла она глубокой осенью, когда соловьев нет). В этом же письме он сообщал об очередном микроинсульте, результатом этих микроинсультов стало и значительное ухудшение памяти.

Но и в таком состоянии Юра не смог отказать, когда ранней весной 1992 года его пригласили с лекциями в Прагу — слишком любил он этот город. Позднее Наташа Орлова мне рассказывала: в практической жизни он был совершенно беспомощен, забывал, когда и где у него лекция (за этим следила Наташа), забывал, что за ним должна приехать машина, и отправлялся в университет пешком или в трамвае, но стоило ему выйти перед аудиторией на кафедру, как спокойно и сосредоточенно он начинал говорить. Сам он в шутку сравнивал себя с лошадкой, которая бойко бежит, почувствовав привычную упряжку. Однако память на имена в последние годы подчас изменяла ему; хорошо было раньше, когда всегда неподалеку была Зара, которая в любой момент могла подсказать нужное имя. Ведь даже подготовить для себя записку с именами Юра не мог: не позволяло зрение. Поэтому публичных выступлений в больших аудиториях он старался избегать.

После смерти Зары даже в кругу своих близких Юра был одинок. Казалось, он утратил желание жить. Если он был в доме один, к нему, оставляя на старших девочек двух малышек, прибегала тартуская невестка Кая, удивительно самоотверженный и добрый человек, старалась что-нибудь ему приготовить, постирать... До конца своих дней он был пре-

красным семьянином, очень любил угощать внуков и внучек конфетами, умиляясь малышам и любясь подрастающими девочками.

На его похороны мы ехали из Санкт-Петербурга. В эстонском представительстве на Большой Монетной специально открыли прием в выходной день для выдачи нам виз. Оказалось, что одних только питерцев собралось великое множество, а четверо молодых москвичей, оформивших только въезд в Эстонию, но не успевших оформить выезд из России пробирались «на ту сторону» лесом.

Не хочется кончать рассказом о похоронах. Передо мной лежит открытка — поздравление с 8-м марта 1979 года:

**Вике**

Рифмы к дню 8 марта:

кварта

карта

и плацкарта

А теперь — какого черта! —

Будет рифмой и когорта.

Значит, надо выпить кварту,

И купить себе плацкарту,

И, взглянув хоть раз на карту,

Приезжать скорее в Тарту.

А уж тут — какого черта!

Встретит наша вся когорта.

И подпись — его характерное «Ю.»

Этим и заключу свои воспоминания.



## «Во всю штудирую Лотмана...»

(Из писем и работ Я. И. Гина)

Публикация С. М. Лойтер

Идеи, книги, сама личность Юрия Михайловича Лотмана оказали большое влияние на Я. И. Гина, ученого-лингвиста из Петрозаводска (1958—1991). И хотя он формально, непосредственно не был его учеником, учительство Лотмана безусловно. Он играл немалую роль в формировании его как филолога, а затем во всей его научной жизни, во всех его работах — от первой до последних.

Влияние Ю. М. Лотмана было подготовлено и предопределено в значительной степени дружбой и общением Я. Гина с П. А. Рудневым, приехавшим в 1973 году в Петрозаводск на работу доцентом кафедры литературы Карельского пединститута и страстно пропагандировавшим идеи тартуской школы и труды по семиотике.

В 1975 году Я. Гин поступил на филологический факультет Петрозаводского университета. И, как водится, новоиспеченный студент в сентябре был отправлен «на картошку». С собой он взял книгу Ю. М. Лотмана «Анализ поэтического текста. Структура стиха». Цитирую письма, которые он писал нам, родителям, из поселка Толвуя Медвежьегорского района Карелии.

11 сентября 1975 года: «<...> я штудирую „Анализ поэтического текста“ Ю. Лотмана. Есть, конечно, трудности в чтении (особенно не хватает „Словаря лингвистических терминов“ О. Ахмановой), но читаю с огромным удовольствием. Написана книга живо и с большим полемическим задором <...>»

12 сентября 1975 года: «Во всю штудирую Лотмана и получаю от этого огромное удовольствие. Кое о чем я сам уже допетрил раньше, что-то я прочел у Тынянова, но в книге много нового, и материал расположен удивительно логично. У Лотмана — я сейчас это понял — исключительно развито чувство диалектики. Он постоянно говорит, что отсутствие приема подразумевает наличие его и наоборот; что в структуре действует механизм автоматизации и деавтоматизации и т. д. Пишет он блестяще. Лотман сравнивает исследователя литературы, вмещающего идею произведения в одну цитату или одну мысль-предложение, с человеком, который, когда узнал, что у дома есть план, стал ломать стены и искать, где же замурован этот план. А ведь план реализован в пропорци-

ях здания. Не правда ли, мощное и злое сравнение?! Идея неотделима от модели мира художника; мы вправе не разделять эти два слова, а говорить: *идея — модель*».

13 сентября 1975 года: «Читаю немного, но хорошо, „качественно“ <sic>. Все штудирую Лотмана — и, чем дальше, тем больше изумляюсь, какой это все-таки мыслитель, диалектик, а не просто исследователь литературы. Его Руднев недаром зовет А. Эйнштейном <...> Как только приеду, прочту выигранные мной в споре у Вадика <Вадим Руднев тогда только что поступил на филологическое отделение Тартуского университета, приезжал к отцу перед началом учебного года — С. Л.> „Статьи по типологии культуры“ Лотмана. <...> Вадик не забыл наше с ним пари и привез эту ценнейшую книгу — так что теперь она наша, на моей „теоретической полке“. Я уже закончил первую, общую часть „Анализа...“ и приступаю сегодня ко второй — к самим разборам стихотворений. Вчера, в 9 часов вечера, меня просто потрясла главка „Текст и система“ (всего 3 странички), и я несколько раз ее перечитал — и еще раз буду перечитывать всю книгу <...>». 20 сентября 1975 года: «Скоро кончу Ю. Лотмана, разборы стихотворений нравятся меньше теоретической части <...>».

На 1 курсе, увлекшись работами и идеями А. А. Потебни, Я. Гин начал заниматься в лингвистическом научном кружке профессора Э. К. Тарланова. В октябре-ноябре 1975 года в ответ на предложение руководителя кружка он написал тезисы «О теории поэтического языка А. А. Потебни» для предполагаемого сборника студенческих научных работ (сборник так и не вышел). В них — первые ссылки на Ю. М. Лотмана. Тезис 3: «Как и в слове, в поэтическом произведении Потебня выделял внешнюю форму, значение и внутреннюю форму. Но в поэтическом языке внешняя форма проникнута мыслью. В связи с этим Потебня указывал на условность традиционной дихотомии формы и содержания: В, бывшее содержанием для А, может быть формой для нового содержания С (ср. тезис Ю. Лотмана о том, что в истории культуры текст и язык часто меняются местами)».

Тезис 5: «Потебня определяет два основных свойства образа: а) индикаторность, включающая в себя и соединение противоположностей (Ю. М. Лотман считает это диалектическим законом поэзии), и ассоциативную энергию образа <...>».

В 1978 году в сентябре, отработав свою «картошку» в летнем стройотряде, Я. Гин поехал в Тарту, чтобы подышать воздухом этого научного центра, послушать лекции Ю. М. Лотмана. 14 сентября он писал нам из Тарту: «<...> завтра и в понедельник пойду на Лотмана». Приехал он из Тарту как-то по-особенному активный и переполненный впечатлениями и замыслами.

А в апреле 1979 года Я. Гин впервые был участником студенческой научной конференции Тартуского университета (XXXIV), откуда привез

грамоту Правления СНО русского языка за лучший доклад. Но главное, что он привез, это дух подлинного научного общения и научной бескомпромиссности, культ подлинного научного исследования, определяемые примером и авторитетом Ю. М. Лотмана.

На XXXV научной студенческой конференции 1980 года Я. Гин выступил с докладом «Категория одушевленности-неодушевленности и олицетворение в русском языке». Почетную медаль СНО Тартуского университета по русской филологии ему вручил Ю. М. Лотман.

В 1982 году в Таллинском пединституте состоялась межвузовская научная конференция. Приведу выдержки из писем Я. Гина (он тогда жил в Калининe) другу, филологу и этнографу, А. Л. Топоркову от 10 октября 1982 г.: «Конференция в Таллине будет 12—14 ноября. Только что я получил программу; будет много интересного, но мой доклад поставлен сразу после Лотмана — и говорить поэтому будет очень нелегко». От 20 ноября 1982 г.: «Юрмих, как всегда, блистал: он доказывал связь „Оды, выбранной из Иова“ Ломоносова с культурной и общественной ситуацией в Европе XVIII в. <...>». Об этой же конференции родителям в Петрозаводск 21 ноября 1982 г.: «Интересного много. Ю. Лотман, подводя итоги заседанию, посвященному взаимосвязям литературы и других искусств, сказал, что разные виды искусства влияют друг на друга не в те эпохи, когда они сближаются (тогда они стремятся, наоборот, к отъединению), а когда они далеки друг от друга. Мысль любопытная и по-лотмановски диалектичная».

В это время (1982—1985 гг.) Я. Гин работал над кандидатской диссертацией «Грамматический род как категория поэтического языка», в которой, наряду с многими ссылками на разные работы Ю. М. Лотмана, есть и полемика с его статьей о роде «моря» у Пушкина (см. книгу Я. И. Гина «Поэтика грамматического рода». Петрозаводск, 1992. С. 109—110).

В 1986 году Я. Гин участвует в организованной Ю. М. Лотманом в Тарту научной конференции, посвященной 275-летию со дня рождения М. В. Ломоносова. В докладе «О поэтике грамматических категорий» он впервые заговорил о категории лица, формирующей коммуникативный план поэтического текста. Позднее в незавершенной статье «Поэтика грамматической категории лица в русской лирике» Я. Гин писал: «Проблему поэтики категории лица в поэтической (в первую очередь — лирической) речи можно рассматривать в аспекте внутренней коммуникативной структуры текста (Я, ТЫ, ОН, ОНА — персонажи текста) и в аспекте соотношения внутренней и внешней (Я и ТЫ — автор и читатель) коммуникативных структур. При разработке первого аспекта важно учитывать мысль Ю. М. Лотмана, как бы сближающего функцию лица в лирике с амплуа в старом театре: „В лирике 'право быть первым <или вторым, или третьим — Я. Г.> лицом' — совершенно определенная характеристика, которая однозначно предопределяет сущность персонажа и

его поведение" (Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 85)».

Поэтика грамматической категории лица местоимения и глагола в русской лирике XVIII—XX вв. должна была стать предметом специального рассмотрения в задуманном исследовании «Проблемы поэтики грамматических категорий в связи с общими вопросами анализа поэтического языка». Приведу фрагмент из оставшегося развернутого плана этой работы, предполагаемой как докторская диссертация: «Роль данной категории в формировании лирической коммуникации и — шире — смысла лирического текста изучалась уже с позиций поэтики, семиотики, функционального синтаксиса (Ю. М. Лотман, Ю. И. Левин, И. И. Ковтунова). <...> В лирике XVIII—XX веков довольно широко распространен прием переключения лиц в пределах одного и того же текста, причем основным, наиболее частым оказывается грамматический сдвиг типа „3 лицо ↔ 2 лицо“: об одном и том же предмете говорится вначале в третьем лице, а потом к нему обращается повествователь — во втором лице (или — наоборот).

Обследование материала позволяет говорить о таком переключении лиц как о явлении регулярном, т. е. видеть в нем общую лингвопоэтическую норму. В работе данная норма анализируется в теоретическом плане истории русского поэтического языка, сопоставляется с переключением типа „3 лицо ↔ 1 лицо“, представляющим собой общую лингвопоэтическую норму языка фольклорной лирики (грамматический сдвиг этого типа отмечен в ряде фольклористических трудов).

Исследование переключения типа „3 лицо ↔ 2 лицо“ вообще важно для более глубокого понимания проблемы лирического адресата, тогда как проблема лирического адресанта („лирический герой“ — в литературоведении) привлекала к себе гораздо большее внимание и поэтому лучше изучена. <...>

Рассматриваемый грамматический прием интересен и важен прежде всего потому, что при переключении лиц трансформируется семантическая структура грамматической категории, так как разрушается грань между временем и пространством акта речи (2 лицо) и иными временами и пространствами (3 лицо). Собранный нами материал свидетельствует о том, что данный грамматический сдвиг обычно происходит в сфере условных адресатов, что позволяет соотнести этот прием с олицетворением. При этом устанавливается своеобразная динамическая взаимосвязь между категориями рода и лица: если олицетворение начинается в сфере рода (род ассоциируется с полом), то персонафицированный предмет может приобрести дар речи и дар восприятия речи (1 и 2 лица). Если же олицетворение начинается с соотнесения неантропоморфного предмета с 1-м или 2-м лицом, то род личного местоимения автоматически ассоциируется с полом.

Так построение поэтики одной категории приводит к постановке проблемы взаимодействия грамматических категорий в поэтическом тексте. Рассматривается еще один вид этого взаимодействия: неоднозначное соответствие граммем категории лица в лирическом тексте (обычно — 2 или 3 лицо) — граммемам категории падежа в заглавии (именительный или дательный). На фоне описанной лингвопоэтической общей нормы исследуются индивидуальные особенности в использовании этого приема у поэтов XIX—XX вв. — от Пушкина и Тютчева до Ахматовой и Тарковского; при этом анализируются различные мотивировки ввода переключения лица в текст (в этой связи затрагиваются вопросы поэтической композиции, поэтической номинации).

Исследование поэтики лица позволяет говорить о лирике как особом типе речи (проблема была поставлена еще Б. А. Лариним), об особой иерархии грамматических значений и о неопределенности границы между авторской и прямой речью в лирике. Сопоставление же поэтики грамматического лица с поэтикой грамматического рода свидетельствует о том, сколь разными путями может достигаться художественная условность грамматических значений: у лица — преобразованием семантической структуры категории, у рода — представлением категории в виде свернутого текста».

Задуманную работу Я. Гин осуществил лишь частично. В 1988 году он написал статью «К вопросу о построении поэтики грамматических категорий» и послал ее в журнал «Вопросы языкознания». Это теоретическая основа, фундамент всего исследования. В 1991 году, в № 2, (через два месяца после смерти Я. Гина) статья было опубликована. В ней опять как бы продолжается диалог с Ю. М. Лотманом.

Я, не будучи знакомой с Юрием Михайловичем, послала ему эту статью вместе с сообщением о смерти сына. Очень скоро из Тарту пришло письмо от Ю. М. Лотмана. Как оно помогает мне жить! Какой человеческий талант у его автора! Приведу первую его часть: «С большой благодарностью и болью получил я статью Яши „К вопросу о построении поэтики грамматических категорий“. Статья очень талантливая и содержит много интересных идей. Очень важно собрать все написанные работы (в том числе и незавершенные, если они имеются) и издать их вместе одной книгой. Это позволит оценить масштаб интересных и, с болью приходится говорить, незавершенных замыслов автора. Это — Ваша работа. Она наполнит Вашу жизнь. Ведь когда мы создаем научные статьи, открываем новые дороги мысли, мы приобретаем к чему-то более долговечному, чем наше физическое бытие. Пока нас помнят, мы еще не ушли. И уж так сложилось, что наши труды переживают нас...

# ИССЛЕДОВАНИЯ И ЭССЕ

## Исследования Ю. М. Лотмана по древнерусской литературе и XVIII веку \*

М. Б. Плюханова (Тарту/Рим)

Вклад Ю. М. Лотмана в науку можно будет описать лишь тогда, когда получит определение та область умственной деятельности, в которой он работал и которую он в значительной мере создал. Термины «структурализм» и «семиотика», часто прилагаемые к ней, недостаточны и, возможно, просто не нужны. Лотман давал себе свободу мыслить не-систематически и парадоксально, вопросы методологии были ему достаточно безразличны, он не стремился размещать свои идеи в хорошо организованных контекстах европейских интеллектуальных течений. И не его заботами слава структуралиста и семиотика нашла его.

Наиболее очевидная функция трудов и усилий Лотмана — интеллектуальное и моральное питание. Он умственно кормил необозримое количество людей. Он насыщал не столько информацией, сколько силой умственной жизнедеятельности, не столько предлагал методы, сколько преобразовывал формы гуманитарного мышления.

Одно из важнейших качеств в ряду тех, которые обеспечили лотмановской научной деятельности чрезвычайное значение, — естественный, органичный ее характер. Жизненные обстоятельства весьма благоприятствовали развитию этих качеств. Важнейшее из них — полудобровольный переезд в Тарту — освободило его от воздействия большинства факторов, оказывающих обычно давление на ученого. Не было особого идеологического контроля и не было проблемы получения грантов, не доносились требования научно-общественной жизни, весьма слаб был диктат издательских заказов, не хватало книг, не доходили модные идеи. Все это обеспечивало свободу выбора тем. «<С>ошлись воедино, — как писал Лотман о пушкинской ссылке, — внешние и вынужденные обстоятельства биографии с внутренними и органическими потребностями творчества <...>» (Лотман 1981а: 112).

---

\* Доклад на заседании памяти Ю. М. Лотмана (Лотмановских чтениях) в РГГУ в декабре 1993 г.

Научное исследование и высказывание в тех особых формах, которые они у него приняли, были для Лотмана необходимы и обязательны. По исключительному целомудрию он не допускал самооткровения ни в прямом высказывании, ни в творчестве. Он не открывал свои глубинные страхи и надежды. Едва ли не единственным его идейным врагом был психоанализ, который он изгнал из гуманитарной сферы. Это в громадной степени развитое интеллектуальное целомудрие было то ли запрошено нашим временем, то ли навязано ему воздействием Лотмана. Во всяком случае оно сделалось духом времени, и типичный выкорымыш Лотмана предпочитает заблуждаться в сторону мнения, будто наука есть только накопление фактов, чем культивировать научное высказывание, открывающее душу. Любители научной задушевности упрекают Лотмана за то, что он поверял алгеброй гармонию, любители авторитарного высказывания — за безверие.

Не выражая себя через науку и, вместе с тем, подчиняясь органической потребности, Лотман выбирал материал и ракурсы так, что они служили ему в его внутренней жизни и, соответственно, в силу его влияния, нашей эпохе в ее определении. Он нашел в опыте культуры, осознал и продемонстрировал средства, нужные для устройства личности, защиты ее, организации ее отношений с окружением и с историей. Поэтому научная деятельность Лотмана получила смысл культурного делания.

Ю. М. Лотман любил пользоваться языком отчужденных по видимости терминов, но учитывал обусловленность, изменчивость их значений. Как он писал в статье о символе, «каждая система знает, что такое „ее символ“ <...>» (Лотман 1987б: 11). Сам Лотман не удерживается в одной системе и не старается определить понятие в полноте его смысла, а нащупывает в термине или в понятии смысловое звено, которое ему важно и интересно, оставляя без внимания остальное. Так, в статье о символе он почти сразу отстраняется от символа как «некоторого знакового выражения высшей и абсолютной незнаковой сущности» и посвящает себя анализу элементов символаобразования в текстах далеких от чисто символического типа — у Толстого и Достоевского.

Лотман принципиально не хотел работать с материалом, подразумевающим взаимодействие с «абсолютной незнаковой сущностью», это была не его специальность. Он хотел иметь дело лишь с феноменами культуры, то есть такими, которые целиком находятся в границах человеческой деятельности и человеческой персональной ответственности. В 1991 году иезуиты организовали в Аквиле конференцию «Семиотика мистического текста»; чтобы придать конференции вес, они особенно стремились привлечь к ее работе Лотмана, но это не удалось по причинам технического порядка. Устроители напечатали в брошюре с программой конференции текст краткого интервью, полученного, вероятно, из Тарту по телефону.

Текст им казался необычайно многозначительным и, наверное, мистичным. Лотмана спросили, что такое, по его мнению, знак мистиков, и он ответил: «Смерть» (— *Secondo lei, semiologo di fama mondiale, qual è il segno dei mistici?* — *La morte*).

При такой направленности интересов у Лотмана выработался особый подход к материалу древнерусской литературы: он искал в ней следы близкой ему и подлежащей его анализу работы внутри культуры.

Всю первую половину своей жизни в Тарту Лотман почти постоянно вел курс древнерусской литературы. Курс 1970—1971 академического года, слушанный мною, был, кажется, последним. Курс посвящался в основном поискам случаев феодального семиозиса и проявлений персональности. Работа об оппозиции «честь — слава» составляла основу этого курса, и не потому, что она так уж точно передавала характер реальных словоупотреблений в древнерусских контекстах. Автора, к тому времени подвергнутого критике со стороны историков, не очень волновали эмпирические примеры, ему была важна возможность выделить некое идеальное пространство культуры, где на низшем уровне культурного поведения значение еще связывается с материальной ценностью объекта (эта честь — достояние вассалов), а на высшем совершенно отвлекается от него (слава, принадлежащая князьям) и не во имя «абсолютной знаковой сущности», а ради культурного идеала. Среди прочего Лотман интерпретировал «Слово о полку Игореве» как текст рыцарственно-феодальной ориентации. Поступки князя Игоря рассматривались как рыцарственные, то есть совершенные в отвлечении от здравого смысла и материальных ценностей ради сущностей знакового порядка. Было бы нелепо обсуждать в связи с работами Лотмана о культуре Древней Руси корректность применения терминов «феодализм», «рыцарство» к древнерусскому материалу вообще. Задачей Лотмана при работе над древнерусским материалом было изыскание и отчасти даже формирование пространства культуры как таковой, то есть сферы, где осуществляется чисто знаковая деятельность и господствует персональное начало. Там, где не было такой сферы, он не мог существовать и действовать.

Основные древнерусские штудии Лотмана можно в самых общих чертах охарактеризовать как создание жестких моделей для того, чтобы найти и указать источник сопротивления их жесткости. Ставшая классической статья о понятии географического пространства в русских средневековых текстах выявляет единый принцип моделирования пространства в древнерусских текстах. Однако статья содержит момент катартический — снятия напряжения модели, преодоления ее жесткости вторжением персонального начала. Это Афанасий Никитин с его «Хождением», пространство которого не имеет ничего общего с предложенной моделью. В Афанасии Никитине, в связи с этим, автор готов усмотреть ренессансные



черты. Статья «„Изгой“ и „изгойничество“ как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода» (см. *Лотман, Успенский 1982a*) описывает элементы структуры социально-родственных отношений, чтобы показать то слабое звено, которое в принципе могло способствовать развитию суверенной личности. Среди древнерусских текстов едва ли не важнейшим для Лотмана было «Моление Даниила Заточника». «Моление» интерпретировалось им как хвала уму — силе, дающей надежду оказаться вне социальных, этикетных и прочих рамок, освободиться от коллективности, анонимности, выйти из заточения.

Для последователей Лотмана в изучении средневековья существует опасность остановиться на первой части работы — на создании негибких моделей, забыв о необходимом усилии их преодоления.

В 1973 году вышла в свет знаменитая статья «Миф — имя — культура» (написана совместно с Б. А. Успенским), в которой архаика приобретает новые функции — тип мышления, характеризуемый как мифологический, не соотнесен специально с каким-либо единым, монолитным временным периодом, а рассмотрен как один из пластов многосложного мышления человека, проявляющий себя и в языковой деятельности, и в создании текстов и в новое, и в новейшее время. Этот пласт среди прочих обеспечивает разнообразие форм мышления, необходимое для его плодотворной деятельности. Тема гетерогенности становится основной для всей дальнейшей деятельности Лотмана. Только среди противоречий, в условиях культурного многоязычия, среди разнонаправленных влияний, при смешении пластов культуры с различным объемом памяти энергично идут процессы смыслообразования. Два десятилетия спустя в статье «Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении» (см. *Лотман 1989*) Лотман демонстрирует возможность сопоставить Древнюю Русь с периодом максимальной гетерогенности, наиболее дорогим для него — эпохой русского Просвещения: Киевская Русь в ее диалоге с Византией типологически сопоставима с Россией XVIII века в ее отношениях с французским Просвещением.

Своими работами последних двух десятилетий Ю. М. Лотман переменял систему ценностей в русских гуманитарных науках. Сбалансированные структуры потеряли интерес, исторические периоды или культурные срезы, поддающиеся описанию как замкнутые, целостные, монолитные, уходят из поля зрения, самый факт их существования становится сомнителен. Благодаря этим переменам, возможно, исследователи русской древности, скитающиеся сейчас в растерянности, не увлекутся глобальным моделированием, а сосредоточатся, как на более важных и реальных для русской древности, на процессах «малой протяженности», периферийно-

сти, слабых, подверженных влиянию случайных обстоятельств и воздействию отдельных лиц.

Юрий Михайлович Лотман принадлежал всецело тому периоду, который для России называется Петербургским. Этот период характеризуется чрезвычайной активностью культуры. Пространство ее быстро разрастается, становясь едва ли не тотальным. Теория культуры создавалась Лотманом на этом материале, к нему приспособлена и ему соответствует. Она может казаться абстрактной и даже демонстрировать иногда претензию на чистый теоретизм, но она по существу имеет характер конкретного исторического исследования. Она актуальна, поскольку сама находится в том пространстве культуры, которое описывает. В этой теории культуры, как и во всей лотмановской деятельности, Петербургский период вновь проявляет себя, свидетельствуя, что он еще не исчерпан и не закончен.

Начинающее Петербургский период строительство города осуществляется, по Лотману, как создание текста, в котором каждый элемент имеет или символическую, или просто знаковую ценность. Сложность, противоречивость этого города-текста, совмещающего в себе несоотносимые символы и разнонаправленные мифы, делает его генератором культуры, которая в дальнейшем своем развитии проявляет свойства особой быстроты и некоторой конвульсивности (см. *Лотман, Успенский 1982б; Лотман 1984*).

Наиболее известные работы Лотмана по XVIII веку посвящены включению в культуру сфер, в другие периоды к ней не принадлежащих, прежде всего бытового поведения. В эту эпоху разнонаправленных культурных влияний все в поведении человека, оказавшегося на их пересечении: простые поступки, особенности артикуляции, даже физические дефекты, — превращаются в знак культурной ориентации (*Лотман 1977; Лотман 1979* и др.).

XVIII век, по Лотману, время особо интенсивных, ярких и довольно очевидных, удобных для наблюдения культурных, прежде всего литературных процессов. Лотман полагал, что любой русист естественным образом должен начинать свой путь с исследований по XVIII веку, и почти постоянно вел семинар по XVIII веку. Первокурсников, приходивших к нему просить тему по семиотике или чему-нибудь в этом роде, он немедленно сажал за Феофана Прокоповича, Ломоносова, Хераскова и т. д. Сам он о литературных процессах того времени писал мало, две статьи — «Об „Оде, выбранной из Иова“ Ломоносова» (см. *Лотман 1983*) и «„Езда в остров любви“ Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века» (см. *Лотман 1985*) — лишь в небольшой степени касаются творчества этих авторов.

Ломоносовский период виделся Лотману периодом бурного роста и диковатой гениальности. Основные его труды здесь — лекции, посвященные прежде всего биографиям Феофана Прокоповича, Ломоносова, Сумарокова, Тредиаковского — без всякой темы жизнестроительства и семиотики поведения — повествования о людях спонтанного действия, бешеных порывов, своевольных, страстно и жадно работающих над созданием новой культуры. За этими лицами стоял образ Петра, который в письменных трудах Юрия Михайловича выступал как культурно искушенный манипулятор значениями, а в лекционных и просто устных упоминаниях предстал более как дикарь, одержимый созидательной энергией. В таких характеристиках Петра и птенцов его, вероятно, выразилось желание понять, как, каким образом, какими руками строится из небытия совершенно новая культура — желание, выдающее в Лотмане человека эпохи Просвещения. Единственная линия преемственной связи между Древней и Петербургской Россией, которую Юрий Михайлович был склонен специально выделять, — это переход в новое время древнерусского христианского почитания слова, которое, по его мнению, трансформировавшись, составило основу высочайшего авторитета литературы и писательского труда в Петербургской России.

Просвещение Юрий Михайлович считал основным идейным импульсом культуры Петербургского периода в целом. Просвещение вошло в русскую культуру тогда, когда закладывались ее основы и, во многом преобразившись на русской почве, стало служить здесь системой норм и идеалов. Центральный идеал этого русского Просвещения — человек, сотворенный природой, добрый и свободный. Этот идеал с почти равной силой воздействует на русскую литературу на протяжении двух веков ее истории — от Радищева до Пушкина, Толстого и Блока. Он лежит в основе чувства общественного долга и потребности общественного служения. Объединяя все это, он обеспечивает преемственность процессов и цельность всей петербургской культуры вообще (см. *Лотман 1961; Лотман 1962; Лотман 1992* и др.).

Вместе с тем Ю. М. Лотман видит Просвещение как множество могущественных и противоречивых идей. Глубоко противоречива, например, система Руссо, самая авторитетная для русских, содержащая апологию свободы и свободного развития личности и позволяющая, вместе с тем, мотивировать необходимость диктатуры и отказа от личной свободы (см. *Лотман 1969*). Те, чьи идеи осуществляются как прямые высказывания на философские, общественно-политические и прочие подобные темы, могут использовать лишь часть опытов своего века. Такого рода идеями, принадлежащими так называемой истории русской общественной мысли, Радищевым, Лотман занимался в 50—60-е годы. Приблизительно с начала 70-х годов он сосредоточился исключительно на тех областях, где

идеи обнаруживают способность жить в несводимых противоречиях, где они могут преобразаться до своей противоположности и отрицать себя, не уничтожаясь, то есть там, где над идеями господствует художественный принцип или индивидуальность.

Два последних десятилетия Карамзин был важнейшим (исключая Пушкина) лицом в лотмановских исследованиях русской словесности и культуры (см. *Лотман 1981б; Карамзин 1984; Лотман 1987а* и др.). Лотман нашел в нем писателя и мыслителя, сумевшего соединить в своем понимании несоединимые опыты века. Мысль Карамзина шла не путем умозаключений, а через художественные контексты и через соотношения исторических фактов и потому всегда оставалась многосложной и многомерной. Он использовал динамизирующий потенциал противоречивых идей, его эволюция была стремительна и упорядочена. Его позиции, оценки менялись, сообразуясь с обстоятельствами, с моментом времени. Этическое право Карамзина на релятивизм мышления обеспечивалось в глазах современников высокими качествами его личности, прежде всего — независимостью и честью. Сочетая динамизм мышления и личный авторитет, он в течение нескольких десятилетий оказывал огромное постоянное воздействие на культурную среду в России.

Процессы смыслообразования рассматривались Лотманом уже с 70-х годов и до последних дней как идущие внутри индивидуальности, как обусловленные способностью личности к становлению, самоорганизации, жизни во времени. Лотман заявлял о своем намерении описать культуру как организм. Для строительства общей модели культуры он использовал и опыт, полученный при исследовании эволюции Карамзина. Но уходя от личности как этического целого в сторону общих моделей, он терял тем самым необходимый ему объект и вскоре вновь спешил вернуться к нему, погружаясь в размышления о творческой эволюции Пушкина.

## Литература

- Карамзин 1984 — Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Издание подготовил Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984.
- Лотман 1961 — Лотман Ю. М. Пути развития русской просветительской прозы XVIII века // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. М.; Л., 1961. С. 79—106.
- Лотман 1962 — Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1962. Вып. 119 (=Труды по рус. и славян. филологии. V). С. 3—77.
- Лотман 1969 — Лотман Ю. М. Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Ж.—Ж. Руссо. Трактаты. М., 1969. С. 554—604.
- Лотман 1977 — Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1977. Вып. 411 (=Труды по знаковым системам. VIII). С. 65—89.
- Лотман 1979 — Лотман Ю. М. Речевая маска Слюняя // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 88—90.
- Лотман 1981a — Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Л., 1981.
- Лотман 1981b — Лотман Ю. М. Черты реальной политики в позиции Карамзина 1790-х гг. (к генезису исторической концепции Карамзина) // XVIII век. Сб. 13. Проблемы историзма в русской литературе: Конец XVIII — начало XIX в. Л., 1981. С. 102—131.
- Лотман 1983 — Лотман Ю. М. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1983. Т. 42. № 3. С. 253—262.
- Лотман 1984 — Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1984. Вып. 664 (=Труды по знаковым системам. XVIII). С. 30—45.
- Лотман 1985 — Лотман Ю. М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 222—230.
- Лотман 1987a — Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М., 1987.
- Лотман 1987b — Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1987. Вып. 754 (=Труды по знаковым системам. XXI). С. 10—21.
- Лотман 1989 — Лотман Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византия и Русь. М., 1989. С. 227—236.
- Лотман 1992 — Лотман Ю. М. Слово и язык в культуре Просвещения // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. I. Таллинн, 1992. С. 216—223.
- Лотман, Успенский 1973 — Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1973. Вып. 308 (=Труды по знаковым системам. VI). С. 282—303.
- Лотман, Успенский 1982a — Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода: («Свое» и «чужое» в истории русской культуры) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1982. Вып. 576 (=Труды по знаковым системам. XV). С. 110—121.
- Лотман, Успенский 1982b — Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого: (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 236—249.

## «Анализ поэтического текста» Ю. М. Лотмана: 1960 — 1990-е годы \*

*М. Л. Гаспаров (Москва)*

«Анализ поэтического текста. Структура стиха» — книга Ю. М. Лотмана, вышедшая в 1972 г. в «Учпедгизе». Материалом к ней послужили «Лекции по структуральной поэтике. Введение. Теория стиха» 1964 г., составившие первый выпуск «Семиотики». Как один и тот же материал был по-разному разработан сперва для специалистов, а потом для учпедгизовских читателей, — это отдельная сторона таланта Юрия Михайловича. Главным дополнением в «Анализе поэтического текста» была серия 12 разборов конкретных стихотворений от Батюшкова до Заболоцкого. Кроме того некоторые разборы такого же рода были рассеяны в отдельных главах его работ и в отдельных публикациях. Их достаточно, чтобы говорить об индивидуальной манере Лотмана-аналитика. А манера эта особенно отчетливо вырисовывается на фоне других подходов того времени и нашего времени к анализу поэтического текста.

Практика таких анализов, как мы помним, вошла у нас в обычай тридцать лет назад, в 1960-е гг. В основе ее лежали, конечно, упражнения вузовских лекторов, для наглядности предлагавшиеся студентам; прежде они замыкались в стенах семинаров, теперь выплеснулись в печать. Это был прогресс, последствие хрущевской оттепели. До этого, в эпоху догматического литературоведения, единственной отдушиной из мира идейного содержания были книги под заглавием «Мастерство Пушкина» (или Островского, или Маяковского), где показывалось, какими художественными особенностями писатель доносит до читателя это свое идейное содержание. («Мастерствоведение» — иронически называл этот жанр Н. К. Пиксанов). По сравнению с этим анализы отдельных стихотворений, конечно, были достижением: на маленьком поле одного стихотворения идейное содержание отступало назад, а его средства-носители выдвигались вперед и даже — у хороших аналитиков — складывались в структуру. Лотман здесь сделал последний шаг: понятие структуры, в которую складываются все элементы стихотворения, от идейных деклараций до дифференциальных признаков фонем, стало у него основным. Структурность — первый признак его анализов, отличающий их от попыток предшествовавшего времени.

---

\* Доклад на заседании памяти Ю. М. Лотмана (Лотмановских чтениях) в РГГУ в декабре 1993 г.

Между тем за рубежом складывался другой тип монографического анализа стихотворения — тоже структурный, но не такой, как у Лотмана. Это разбор Р. Якобсона по грамматике поэзии, начинающийся тоже около 1960 г. Они демонстративно равнодушны ко всему, что у нас называлось содержанием, и сосредоточены на расположении дифференциальных признаков фонем, падежей, глагольных форм и т. д. в стихотворном тексте. Именно на расположении, симметричном и антисимметричном: получающиеся узоры этого расположения и служат, по Якобсону, возбудителями эстетического наслаждения. Структуры, выявляемые Якобсоном, принципиально статичны: симметрия существует лишь в статике, недаром сверстник Якобсона Тынянов в своем учении о сукцессивности в стихе относится к этому понятию скептически. Лотман здесь решительно следует не за Якобсоном, а за Тыняновым: понятие структуры у него динамично, в этой динамике и порождается эстетическая действенность стихотворения. Динамичность — второй признак его анализа, отличающий его от других структуралистских опытов.

В чем заключается эта динамика? В том, что текст стихотворения представляет собой поле напряжения между нормой и ее нарушениями. Читательские ожидания ориентированы на норму, и подтверждение или неподтверждение этих ожиданий реальным текстом стихотворения ощущается как эстетическое переживание. Такое понимание пришло в поэтику Лотмана из современного стиховедения: оттого-то его подзаголовок — «структура стиха», а не, скажем, «структура стихотворения». В стиховедении норма строения стиха называется метром: ударения могут стоять на таких-то и таких-то слогах, отсюда у читателя возникает ритмическое ожидание. Но ударения могут и пропускаться, поэтому читательское ожидание то подтверждается, то не подтверждается. На некоторых позициях ударения сохраняются чаще, на других реже; соответственно ритмическое ожидание бывает там сильнее, тут слабее; соответственно эстетическое ощущение появления или пропуска ударения тоже бывает то сильнее, то слабее, складываясь в сложный рисунок. Вот по аналогии с этим ритмическим ожиданием Лотман и представляет себе у читателя стилистическое ожидание, образное ожидание и т. д., подтверждаемые или неподтверждаемые реальным текстом стихотворения и этим вызывающие эстетическое переживание.

Но что такое та норма, на которую ориентируется это читательское ожидание? На уровне ритма она задана правилами стихосложения, обычно довольно четкими и осознанными. На уровне стиля и образного строя таких правил нет, здесь действует не закон, а обычай. Если читатель привык встречать розу в стихах только как символ, то появление в них розы только как ботанического объекта (например, «парниковая роза») он воспримет как эстетический факт. А насколько привык читатель встречать в стихах розу в том и в ином значении можно сказать, лишь сделавши подсчеты по всей поэзии той или иной эпохи. Это хорошо понимал еще в 1930-х гг. Б. И. Ярхо, когда, вслед за своим статистическим справочни-

ком по метрике Пушкина, собирался делать такие же справочники по стилистике и по топике Пушкина; не случайно именно Ю. М. Лотман предоставил первую возможность посмертным публикациям Ярхо в своей «Семиотике». При этом, разумеется, нормы разных эпох не одинаковы: роза у Батюшкова и роза у Маяковского по-разному часты и очень по-разному воспринимаются. Отсюда третий (но не последний) признак лотмановского анализа поэтического текста — историзм, соотнесение каждого явления, наблюдаемого в стихотворении, с его историческим фоном.

Возникает противоречие. С одной стороны, структурный анализ — это анализ не изолированных элементов художественной системы, а отношений между ними. С другой стороны, оказывается, что для правильного понимания отношений необходим предварительный учет именно изолированных элементов — например, слова «роза» в допушкинской поэзии. С одной стороны, заявляется, что анализ поэтического текста замкнут рамками одного стихотворения и не отвлекается ни на биографический, ни на историко-литературный материал. С другой стороны, язык стихотворения оказывается понятен только на фоне языка эпохи: лотмановский анализ пушкинского стихотворения к Ф. Глинке весь держится на разных оттенках «античного стиля», бытовавших в 1820-х гг. Это противоречие, но объяснимое. Эстетическое ощущение художественного текста зависит от того, находится ли читатель внутри или вне данной поэтической культуры. Если внутри, то читатель раньше улавливает поэтическую систему в целом, а уж потом — в частности: читателю пушкинской эпохи не нужно было подсчитывать розы в стихах, он мог положиться на опыт и интуицию. Если извне, то, наоборот, читатель вынужден сперва улавливать частности, а потом конструировать из них свое представление о целом. А находимся ли мы еще внутри или уже вне пушкинской поэтической культуры? Это смотря какие «мы». Каждый из нас воспринимает Пушкина на фоне других прочитанных им книг: соответственно, у ребенка, у школьника, у образованного взрослого человека и, наконец, у специалиста-филолога восприятие это будет различно. (Это существенно, в частности, для такого научного жанра, как комментарий: комментарий, обращенный к квалифицированному читателю, может ограничиваться уточнением частей, комментарий для начинающих должен прежде всего рисовать структуру целого, вплоть до указаний: «красивым считалось то-то и то-то»). Как блестяще совмещены эти требования в комментарии Ю. М. Лотмана к «Евгению Онегину», мы знаем).

На языке структуральной поэтики сказанное формулируется так: «прием в искусстве проецируется, как правило, не на один, а на несколько фонов» читательского опыта. Можно ли говорить, что какая-то из этих проекций — более истинная, чем другая? Научная точка зрения на это может быть только одна — историческая. Филолог старается встать на точку зрения читателей пушкинского времени только потому, что именно для этих читателей писал Пушкин. Нас он не предугадывал и предугадывать не мог. Но психологически естественный читательский



эгоцентризм побуждает нас считать, что Пушкин писал именно для нас, и рассматривать пушкинские стихи через призму идейного и художественного опыта, невысказанного для Пушкина. Это тоже законный подход, но не исследовательский, а творческий: каждый читатель создает себе «моего Пушкина», это его индивидуальное творчество на фоне общего творчества человечества — писательского и читательского.

На этом не стоило бы и останавливаться, — но в последние десятилетия граница между научно-объективным и творчески-произвольным подходом в литературоведении стала размываться. Ю. М. Лотман начинал работу в эпоху догматического литературоведения — сейчас, наоборот, торжествует антидогматическое литературоведение, постструктурализм или деструктивизм. Цель историка — чтение текста на фоне читательских ожиданий времени автора. Цель нового литератора — чтение на фоне собственных читательских ожиданий, то есть последней полюбившейся книги. Ребенок читает Пушкина на фоне С. Михалкова, подросток — на фоне Б. Гребенщикова, а Ж. Деррида будет на фоне Хайдеггера, но эффект один и тот же. Где-то у Борхеса предлагается вообразить, что «Дао дэ-цзин» и «1001 ночь» написаны одним человеком, и реконструировать душевный облик этого человека. Постструктуралисты занимаются почти тем же самым — только они реконструируют облик не одновременного писателя, а одновременного читателя таких произведений, т. е. наш собственный (по большей части — малопривлекательный). Ничего нового здесь нет. Классики потому и считаются классиками, что каждое поколение смотрит в них, как в зеркало; а кто больше озабочен своей наружностью, смотрит сразу в два зеркала, это только естественно. Хуже то, что они уверяют, будто это их отражение и есть самое главное в зеркале классической литературы.

Этой нарциссической филологии Ю. М. Лотман всегда был чужд. Он писал: «Восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором». В этой борьбе Юрий Михайлович однозначно становился на сторону автора: историческая истина была ему дороже, чем творческое самоутверждение. Это — позиция науки в противоположность позиции искусства. Поэтому четвертый и главный признак лотмановского анализа поэтического текста — это его научность. Стыдно, конечно, называть достоинством то, что вроде бы является саморазумеющейся предпосылкой филологической работы; но в некоторых историко-культурных ситуациях это необходимо. В истории нашей культуры 1960—1990-х гг. структурализм Ю. М. Лотмана стоит между эпохой догматизма и эпохой антидогматизма, противопоставляясь им как научность двум антинаучностям.

## Ценностные аспекты семиотики культуры / семиотики текста Юрия Лотмана <sup>1</sup>

*Р. Лахман (Констанц)*

Советский структурализм в различных его проявлениях еще не предложил своей теории литературной оценки. Однако, было бы неверно утверждать в связи с этим, что данная проблема ему неизвестна или неинтересна. Можно скорее утверждать, что оценку заключают в себе лежащие в основе его теории текста и теории культуры категории и подходы (как появившиеся и бытующие в самом советском структурализме, так и заимствованные из других дисциплин и только развиваемые им). Если введение понятия знака или предположение о существовании тех или иных типов значения, текста или культуры неизбежно подразумевает оценку, то теоретические и дескриптивные методы, используемые для выделения и обозначения подобных типологических категорий, тем более являются ценностно ориентированными и оценочными. Это можно заключить уже из того, насколько разнообразны толкования трудноопределимого понятия модели, широко используемого в советском структурализме: с одной стороны, это понятие ориентировано на дескриптивно-репрезентативный подход, а с другой — представляет метод, идеологически «вторгающийся» в создаваемую им сферу исследований.

Это не означает, однако, что с точки зрения советского структурализма возможна объективная оценка литературного произведения (в его эстетической целостности) без учета более широкого контекста. Очевидно, что подобный подход противоречил бы теории текста, не только определяющей различные семантические типы, но также возводящей их производство и функционирование к определенным культурным типам. Об этих последних, в свою очередь, можно либо сказать, что они, в силу своей специфики, благоприятствуют некоторым семантическим типам, либо классифицировать их по тому, как они избирают и развивают определенный семантический тип в качестве доминирующего.

В советском структурализме соотношение между текстом, культурой и значением препятствует развитию подхода, который в отношении проблемы эстетической оценки изолировал бы художественный текст от контекста. Иначе говоря, для изучения ценности, создаваемой в художественном тексте, советский структурализм обращается к ценностям, связанным с семантическим типом, к которому принадлежит этот текст. Семантический тип вписывается в культурный, который, в свою очередь, определяется

через семантический; значение тогда оказывается тем порождающим ценностью локусом, которому исследователь дает название или который он классифицирует. Художественное произведение, понимаемое советским структурализмом как «семантическое произведение», образует моделирующую систему, которая оценивает моделируемые объекты, так же, как дескриптивная система использует литературное произведение в качестве объекта оценки. Однако советский структурализм при описании ценности, вырабатываемой художественным текстом, оперирует не эстетическими (или идеологическими), а семантическими категориями. Эти последние, в свою очередь, применяются только к текстам, которые принято рассматривать как эстетические, или о которых можно сказать, что они в определенном культурном контексте выполняют эстетическую функцию. Таким образом, наиболее значимыми оказываются не те проблемы, которые связаны с выявлением в некоторых текстах «эстетичности», но те ценностные проблемы, которые обусловлены семантической сложностью текстов, уже признанных «эстетическими».

Соответственно, для текстов с эстетической функцией в качестве доминантной ценностным критерием будет способ смыслопорождения, а для располагающих этими текстами культур — тип текста, более других востребованный культурой в данное время.

Однако — здесь возникает проблема — необходимо уточнить этот ценностный критерий: как оценивать тот или иной тип значения, какую лексику использовать при оценке (особенно если эта лексика не может быть заимствована ни из эстетических, ни из этических оценочных суждений о литературе)?

Настоящее исследование имеет целью не только расставить ценностные акценты в предлагаемом советским структурализмом определении значения, но и тематизировать роль исследователя, занимающегося ценностной проблематикой: когда он придерживается лингвистического метода, импликация оценки, по-видимому, уступает место чистому описанию. Соответственно, построенные на этой основе понятия значения оказываются лишенными оценки. С другой стороны, существуют тенденции к преодолению рамок лингвистических дефиниций, тенденции, возникшие благодаря попыткам ввести более дифференцированные понятия семантического процесса, происходящего в текстах и с текстами в коммуникативном пространстве. И эти тенденции — особенно там, где они используются для приписывания культурным типам ценности открытости или закрытости, — отражают расстановку ценностных акцентов. Этот двусторонний процесс — отказ от оценки с одной стороны и принятие ее с другой — можно проиллюстрировать концепцией Юрия Лотмана, чья деятельность в контексте советского структурализма стала предметом оживленной дискуссии на Западе.

Предлагаемое Лотманом определение семантического измерения текста, несмотря на большое число формулировок, можно свести к двум

основным подходам. При этом становится очевидным, что невозможно определить место модели текстуального значения в его типологии культуры (основным понятием которой, в свою очередь, является понятие текста), не рассмотрев его анализа семантического функционирования текста с точки зрения его оценочного характера; иными словами, понимает ли Лотман текст как моделирующую деятельность (как произведение означающих) или как механическое воспроизведение отношений эквивалентности между планом выражения и планом содержания, функционирующих в рамках предустановленных кодов. Естественно, что решение в пользу той или иной модели смыслопорождения будет определять и подход, который послужит основанием для концепции текста или культуры (или для будущей комплексной науки о культуре), охватывающей семиотическую деятельность и моделирующей целостность культуры как семиотическую и идеологическую целостность текста.

Хотя эти два подхода, несомненно, имеют некоторые точки соприкосновения, они существенно расходятся в своих предпосылках и задачах. В то время как первый подход имеет лингвистические корни, придерживается бинарной концепции знака и конструирует семантическую модель в духе сциентистских представлений об эпистемологии, другой подход ориентирован на металингвистику (и продолжает, таким образом, традицию русской теории семантики), склоняется к «диалогической» концепции знака и более близок к позициям гуманитарной науки, рассматривающей свои теоретические построения как «идеологическую» деятельность, то есть как продукт своей моделирующей практики в сфере текстуальных и коммуникативных структур.

## 1. Бинарная модель

Определяя литературное произведение как моделирующее и семиотическое, а его функции как когнитивную и коммуникативную<sup>2</sup>, Лотман закладывает фундамент своей концепции текста. Текст, который Лотман вводит как категорию, не идентичную литературному произведению, но составляющую его «подлинную субстанцию», определяется как инвариантная система внутритекстовых отношений и объявляется пространством, в котором семиотический характер литературного произведения реализуется как артефакт (ср. *Лотман 1964: 165*). Здесь Лотман, не принимая, однако, лингвистической импликации произвольности<sup>3</sup>, использует понятие знака, заимствованное из лингвистики, и, следуя за А. М. Пятигорским (ср. *Пятигорский 1962*), распространяет это понятие на текст в целом.

Аргументация Лотмана находит свое завершение, когда ставится знак равенства между текстом и знаком, и это позволяет ему (пока еще в соответствии с лингвистическими понятиями знака и текста) ввести обоб-

щающую категорию, которая становится ядром его концепции текстуального значения в обоих его вариантах.

По Лотману, текст объединяет составляющие его элементы, «семантизируя»<sup>4</sup> их, то есть интегрируя их в семиотическое единство; так дискретные знаки первичного языка (или первичной системы) и формируемые ими синтаксические единицы поднимаются до уровня единого знака.

Выбор бинарной концепции знака, компоненты которой Лотман определяет, используя глоссематические категории плана выражения (означающее) и плана содержания (означаемое), и в то же время отказ от дальнейших дифференциаций, предполагаемых этой концепцией<sup>5</sup>, ставят его перед новыми проблемами, возникающими при попытке создания модели, описывающей семантическое функционирование текста.

Уравнивание Лотманом знака и текста мотивировано оппозицией «выражение/содержание». (Нередуцируемое) выражение соотносится с (нередуцируемым) содержанием. Это отношение устойчиво: самое незначительное изменение в плане выражения обязательно вызывает изменение и в плане содержания. По Лотману, «знак моделирует свое содержание» (1970а: 31). В его системе отношение «выражение—содержание» является результатом процесса, определяемого им как «перекодировка»<sup>6</sup>. Этот способ соотнесения плана выражения с планом содержания знака-текста представляет значение конкретного текста. Или, говоря точнее, текст находится в поле напряжения между двумя структурными цепочками — выражением и содержанием. Если эти цепочки эквивалентны, результатом таких отношений является текстуальное значение. Установление же таких отношений есть просто механическое воспроизведение знаковости, являющейся, по определению, основой текста; текст, таким образом, повторяет акт моделирования, уже совершенный в отношении внетекстового объекта текстом-знаком.

Обладая семиотическим качеством иконичности (и произвольности), смыслопорождение неизбежно теряет в динамичности. С другой стороны, Лотман допускает известную нестабильность, рассматривая процесс установления эквивалентности как воспроизводимый акт, который делает возможным формирование новых знаковых отношений. Инвариантность текста и стабильность отношения между планом содержания и планом выражения, подкрепленные понятием произвольности, определяются представлением о том, что дестабилизированное текстуальное значение является результатом установления неэквивалентных отношений между конкретным текстом (как цепочкой выражения) и цепочкой содержания, связанной с внетекстовыми структурами. В этом контексте центральным становится понятие перекодировки.

Лотман различает четыре вида перекодировки, которые являются следствием процессов смыслопорождения, обусловленных, в свою очередь, разными типами устройств текста. Эти виды включают «парную внешнюю» и «множественную внешнюю», «парную внутреннюю» и «множест-

венную внутреннюю» перекодировки (ср. *Лотман 1965*). Строго говоря, два вида внешней перекодировки могут применяться лишь к некоторым типам текста, делая, таким образом, концептуально необходимым введение двух внутренних видов. В то же время, произвольность, с которой вводятся эти последние, не может не вызвать удивления, поскольку виды внутренней перекодировки, имплицитно отрицающие бинарность содержания и выражения, предполагают, что Лотман отказывается от описанной выше концепции значения (в том числе и от сопутствующих ей понятий иконичности и когнитивности). В случае внутренней перекодировки мы имеем дело с установлением отношений эквивалентности внутри одной системы, то есть с процессом, ограниченным одной структурной цепочкой.

Взяв за основу упомянутую выше типологию перекодировок, Лотман, вообще склонный к расширенному и обобщающему использованию своих категорий, выделяет некоторые типы смыслопорождения, характерные для определенных эпох (см. *Лотман 1965: 25*)<sup>7</sup>. Так, внутренняя перекодировка оказывается доминирующим типом значения в эпоху романтизма, а внешняя — в эпоху реализма. Особенно интересен в этом отношении случай множественной внешней кодировки, поскольку в период смены романтической системы реалистической она находит свое отражение в явлении стилистической «неоднозначности» и мотивирует утрату единства перспективы в повествовательной технике.

Перекодировку как установление эквивалентности между постоянными величинами («текст создается для данного содержания» — *Лотман 1970а: 126*) трудно, однако, примирить с концепцией акта моделирования: установление эквивалентности и моделирование являются разными процессами. Тем не менее, было бы ошибкой сводить перекодировку Лотмана к концепции значения, предложенной Клодом Шенноном и заключающейся в том, что значение — это «инвариант обратимых операций перевода» (это определение сам Лотман часто цитирует — см. *Лотман 1970а: 47*): поставленный Лотманом вопрос о том, каков статус выражения «иметь значение» в отдельных культурах, предполагает и понимание того, что в разных культурных контекстах бытуют разные семантические традиции, и что его собственное определение значения должно в конечном счете применяться в рамках этой концепции.

Одно из следствий бинарной концепции Лотмана заключается в том, что установление отношений эквивалентности предстает как измеримая величина, то есть как семиотическое построение, которое описывает что-то репрезентативно и способность которого поддаваться оценке выражается в определенной степени соответствия. Понятие «сходства», центральное в предложенной Лотманом концепции реализма, может быть интерпретировано как подобная категория соответствия. Как показывает принятая Лотманом попытка определить проблему реализма в терминах семиотики, нетрудно примирить литературную теорию отражения (как бы она ни формулировалась) с иконическим представлением о знаке. Здесь

Лотман может всецело положиться на один из двух аспектов своей концепции значения: значение количественно непременно тождественно самому себе и может быть извлечено из процессов перекодировки, устанавливающих сходство.

Соответственно, можно говорить о том, что, используя понятие перекодировки и закрепляя бинарность двух определенных ранее структурных цепочек, предложенная Лотманом концепция семантического процесса приобретает отчетливую лингвистическую ориентацию. Напротив, перспективы, возникающие из многообразия типов «множественной перекодировки», указывают на существование другого, металингвистического измерения этого понятия значения.

## 2. Контекстуальная модель

В самом деле, в семантической теории Лотмана можно выявить и развить некоторые элементы, которые противоречили бы адинамизму и зависимости от предопределенных значений. Так, к более широким выводам, нежели строгая бинарность, ведет такое определение знака:

Подобное пересечение двух цепочек структур в некоей общей двуединой точке мы будем называть знаком, причем вторая из цепочек — та, с которой устанавливается соответствие, — будет выступать как содержание, а первая как выражение (Лотман 1970а: 48).

Соответственно, знак, представляющий текстовую тотальность, то место, где происходит это пересечение, оказывается двуединой точкой, в которой значение может быть интерпретировано не как результат, но как напряженное противоречие между двумя системами, находящимися в контакте друг с другом. Выражение «двуединая точка» можно, конечно, понимать и как возврат к бинарности «означающее/означаемое». Однако, с другой стороны, эта формулировка учитывает двойственность, двусторонность точки, воспроизводящую отношение между двумя цепочками как диалогическое и постоянно самоперестраивающееся.

Дальнейшим усовершенствованием предложенного Лотманом понятия знака является определение знака как «пучка взаимозэквивалентных элементов разных систем» (Лотман 1970а: 50). Таким образом, процедура переключения с одной структурной цепочки на другую, ранее описывавшаяся Лотманом как механический процесс, теряет свою жесткость: текст-знак действует как пучок и точка контакта, где выявляется семантический опыт. Подобный «контакт», однако, не обязательно является установлением эквивалентности по уже существующему образцу, в то время как «пучок» прямо подразумевает другой аспект значения, присутствующий в понятии «множественной перекодировки».

Посредством дифференциации первоначальной парной схемы перекодировки, посредством ограничений, налагаемых на однозначное отношение выражение/содержание и его мотивированность (иконичность), множественная перекодировка в известном смысле усложняется. Иначе говоря, содержание создается внетекстовыми структурами, которые берут на себя функции, выполняемые планом содержания в отношении плана выражения, при том, что внетекстовые структуры, могущие войти в эти отношения, постоянно меняются. Что же, однако, представляют собой эти внетекстовые структуры? Лотман характеризует их как литературную традицию, эстетические коды или другие субкоды культурной системы (см. *Лотман 1964: 157*)<sup>8</sup>.

Трудно не согласиться с Лотманом в том, что эстетические и другие коды, как и литературная традиция, играют определенную роль в формировании «значимости» (ср. *Лотман 1964: 166*) конкретного текста (постольку, поскольку все они в качестве внетекстовых факторов действуют как референт и контекст). Значимость текста есть его синфункциональность и автофункциональность, или система всех синфункций и автофункций, представляемая элементами, конституирующими текст (благодаря чему возможен обратный перевод понятия «значимости» в категории формальной школы). Эта мысль находит свое выражение в «Лекциях по структуральной поэтике»:

Совершенно очевидно, что реальная художественная значимость текстовых элементов понятна лишь в отношении к внетекстовым. Одна и та же множественность текстовых элементов, соотношенная с разными внетекстовыми структурами, производит различный художественный эффект.

Только отношения всей совокупности художественных элементов на всех уровнях, в их взаимной соотношенности и в отношении ко всей совокупности внетекстовых элементов и связей может считаться полным описанием структуры данного произведения (*Лотман 1964: 166*)<sup>9</sup>.

Возникает, однако, вопрос, как литературная традиция, эстетические и другие релевантные коды могут мыслиться в виде структурных цепочек содержания: ведь между текстом и внетекстовыми структурами не может быть иконически мотивированных отношений, так как текст не является ни аналогией, ни моделью внетекстовой структуры. Поэтому необходимо настаивать на следующем уточнении: значимость текста не является его значением, так как нельзя поставить знака равенства между осуществляемой посредством перекодировки эквивалентности выражения и содержания с одной стороны и результатами постоянно изменяющейся конфронтации, которая определяет значимость текста — с другой.

Эти смежные, но, тем не менее, различные понятия — «значимость» и «значение» — свидетельствуют о сдвигах в предлагаемом Лотманом понятии значения. Бинарная оппозиция выражения и содержания уже не работает в режиме смыслопорождения, который конструирует текст внут-



ри контекста и который уже не соответствует представлению об однозначных отношениях между неизменным планом выражения и неизменным планом содержания.

В другом месте Лотман более точно определяет, что именно он понимает под внетекстовыми структурами, и это определение помогает понять упомянутые выше сдвиги в его концепции значения. В этом определении внетекстовость характеризуется как исторический момент, как ключевой элемент сознания конкретного социо-культурного коллектива и помещается в то коммуникативное пространство, где функционируют тексты:

Так, в сознании читателя существуют привычные для него сцепления понятий, которые утверждены авторитетом естественного языка и присущей ему семантической структуре, бытового сознания, понятийной структуры того культурного периода и типа, к которым принадлежит истолкователь текста, и, наконец, всей привычной для него структурой художественных построений (Лотман 1970а: 241).

Высказывание Лотмана можно интерпретировать как попытку представить культурный опыт в виде опыта существования в рамках семиотических и коммуникативных структур, или, шире, в рамках культурного самосознания и метасистем, построенных ею для описания и организации своего семиотико-коммуникативного функционирования, и, наконец, в виде опыта существования в рамках коммуникативных механизмов культуры, которые регулируются, с одной стороны, кодами, стабилизирующими систему, и, с другой стороны, кодами, дестабилизирующими ее.

Лотман, посвятивший несколько глав двух своих основных книг проблеме литературного восприятия и коммуникации, не прояснил, как представляется, с достаточной ясностью отношения между множественностью кодов и множественной перекодировкой. Комплекс проблем, связанных с нестабильностью определяемого контекстом значения, можно уяснить в процессе исследования конкретных механизмов восприятия. Хотя Лотман и не обнаруживает полисемантической текста в самом текстовом знаке, и хотя он не говорит ни о каких законах, которые ограничивали бы вероятность конкретных процессов смыслопорождения, использование им понятия «гибкости», заимствованного у кибернетика А. Н. Колмогорова (см. Лотман 1970а: 38)<sup>10</sup>, основано на утверждении, что текстовый знак обладает известной семантической емкостью.

Этот аспект аргументации Лотмана можно пояснить следующим определением особого семиотического статуса текстового знака: текст является особым видом знака, который нельзя свести ни к бинарности выражения/содержания (означающего/означаемого), ни к частным бинарным отношениям (произвольность/непроизвольность, символичность/иконичность), и который нельзя определить через когнитивные процессы. Это такой вид знака, который связывает воедино различные способы понимания и аккумулирует семиотические акты, это вид знака, сигнификатив-

ность которого состоит в конструировании семиотических пересечений (интерсигнификативность). Текст, таким образом, можно представить как склад, хранящий определенный семиотический потенциал, конкретные возможности которого могут или реализоваться, или не реализоваться. Семиотический потенциал зависит от множества распространенных в данное время кодов и от их реализации или нереализации.

Реализация или утилизация этого семиотического потенциала может осуществляться двумя разными путями. Первый предполагает реализацию как способ порождать значение согласно семиотическим инструкциям, которые содержатся в тексте, то есть реализация воспроизводит и расширяет имманентную тексту структуру значения (в соответствии с установкой текста на «подтверждение» кода или на его отрицание). Второй путь предполагает отказ от существующих инструкций по пониманию текста или перевод их во внешнетекстовый режим, то есть в другую внетекстовую структуру. Оба пути реализации сообщают тексту новый семиотический потенциал, который делает его динамичным и нестабильным; взятые вместе, они составляют его значимость.

Интерпретируя концепцию Лотмана, нельзя не обойти вниманием оценочную импликацию понятия «значимости». Можно представить его следующим образом: значимость как семантический процесс, заключающийся в изменении существующего кода или норм, не обязательно есть лишь литературная ценность внутри литературного ряда (здесь всюминается понятие «деавтоматизации», или «остранения», выдвинутое формализмом), но также ценность, которая делает возможным появление нового семантического (культурного) опыта.

Само собой разумеется, что интерпретировать таким образом можно только второй тип смыслопорождения, выделенный в концепции Лотмана,

В то время, как первый тип предполагает уже отмечавшуюся одномерную бинарность, которая может рассматриваться как глоссематическое понятие (план выражения/план содержания) или как обращение к сосюрровскому понятию знака (правда, без учета произвольности), второй тип многомерен и преодолевает простую бинарность благодаря понятию контекстуальности, что со своей стороны ведет к некоторым ограничениям, наложенным на категорию мотивированности. Не будучи теперь зависимым ни от процесса переключения между двумя структурными цепочками, ни от их лингвистической мотивации, этот контекстуальный тип значения оставляет место для металингвистического подхода, посредством которого текстовый знак можно представить как помещенный в поливалентную сеть текстовых отношений, внутри которой он приобретает свою значимость, реагируя на семиотические элементы вокруг себя.

### 3. Возможные следствия контекстуальной модели

Текстовый знак у Лотмана — связывающий соответствующие элементы различных систем пучок, в котором реализуется семантичность, — несомненно является понятием, родственным разработанному Михаилом Бахтиным и Валентином Волошиновым металингвистическому понятию «диалогичности», а также понятию «интертекстуальности» у Юлии Кристевой. Кроме того, концепция Лотмана продолжает традицию русской теории семантики, восходящую к работам А. А. Потебни, который в 1860-х годах<sup>11</sup> сформулировал семантическую теорию поэтического языка, несомненно предполагающую акт оценки. Для Потебни креативность, вовлеченная в процесс смыслопорождения, живая, не доведенная еще до автоматизма образность языка (которую он называет также «поэтичностью») и неисчерпаемость семантического потенциала слова-образа (находящая свое конкретное воплощение в новых актах понимания на различных этапах развития культуры или разных культур) являются необходимыми критериями оценки творческого потенциала языка. Своим понятием поэтичности Потебня предвосхищает подходы, ведущие, с одной стороны, к диалогичности, с другой — к идее множественности значений, к «двуединой точке», «пучку» значений. Тем не менее, ориентация на лингвистические построения не позволяет Лотману развить эту концепцию: даже представление о «множественной перекодировке», в котором, по крайней мере, учитывается множественность процессов переключения, в основе своей связано с идеей закрытых структурных цепочек. В его подходе акт смыслопорождения изначально задан строением данных структурных цепочек.

«Механическая» импликация метафоры переключения указывает на отсутствие оценки, или, выражаясь точнее, если Лотман определяет свои семантические типы посредством чисто дескриптивных структур переключения, то свободным от оценки становится и его «грамматический» подход, и семантические процессы, являющиеся следствием переключения. В этом отличие подхода Лотмана и от семантических теорий 1920-х годов, переработавших концепцию Потебни: здесь речь идет о коренном расхождении во взглядах на теорию науки. Это расхождение, если принять проблематичную оппозицию сциентизма и идеологии<sup>12</sup>, может быть определено как разоблачение сциентизма в случае Бахтина и Волошинова и идеологический «дефицит» в случае Лотмана. «Идеология», как понимает ее Волошинов, подразумевает акт оценки, артикуляцию оценочной позиции, которая имеет место и в знаковой деятельности, и в интерпретирующей ее «метадеятельности». Лотман не разделяет резкой критики, которой Бахтин и Волошинов подвергают официальную концепцию языка, в частности, поэтического языка, и, кроме того, Лотману недостает пафоса

их «металингвистики», построенной на тезисе о диалогичности языка. На фоне семантических теорий 1920-х годов многие моменты предлагаемого Лотманом подхода кажутся сглаженными и редуцированными.

У Волошинова и Потебни многозначность определяется как существенная черта слова (Волошинов 1930: 70). Она становится качеством слова, которое является уже не абстрактно-монологическим, но конкретно-диалогическим, слова, которое несводимо к эмпирическим выкладкам научных теорий языка, особенно теорий поэтического языка<sup>13</sup>. Мысль Потебни о том, что семантический потенциал присущ внутренней форме слова, радикализована в теории Бахтина и Волошинова: во-первых, посредством представления о коммуникативном опыте, накапливаемом словом<sup>14</sup>, которое всегда является идеологичным, то есть оценивающим, а во-вторых, посредством исключения эстетического восприятия. В результате слово-знак становится ядром семантического процесса и семантической креативности.

Представление о нефиксируемых коммуникативных величинах и сохранении коммуникативного опыта в слове-знаке Волошинов объясняет так: семантический процесс есть процесс понимания, который можно интерпретировать как «ответ на знак — знаками же» (Волошинов 1930: 15). Сами же знаки появляются «только в процессе взаимодействия между индивидуальными сознаниями» (Волошинов 1930: 16). Таким образом, понимание, то есть процесс образования значения, является диалогическим. Значение не есть неизменный результат, сводимый к слову или к интенции говорящего или слушающего. Скорее, значение возникает из взаимодействия сказанного и услышанного (см. Волошинов 1930: 87). Смыслопорождающую роль играет моделирующая (то есть оценивающая) идеологическая деятельность. Идеология понимается здесь как активный семиотический процесс реализации и материализации взаимодействия между различными сознаниями, как сила, устанавливающая значение в качестве коммуникативной ценности:

Все идеологическое обладает значением: оно представляет, изображает, замещает нечто вне его находящееся, то есть является знаком. Где нет знака — там нет и идеологии (Волошинов 1930: 13).

Ср. также: «Где знак — там и идеология. Всему идеологическому принадлежит знаковое значение» (Волошинов 1930: 14).

Не вдаваясь в подробности всего, что следует из данного определения, укажем лишь, что Волошинов развивает концепцию знака, ориентированную на коммуникацию и контекст, рассматривающую опыт оценки и коммуникации как особое измерение и, наконец, подчеркивающую зависимость этого процесса от других знаков, то есть от их контекста, взаимно-

го пересечения. Это, в свою очередь, помогает объяснить, почему Волошинов вводит разграничение между знаками, которое должно представлять различие между его концепцией и концепцией монологической, не идеологической. Знак, как нечто изменяющееся, подвижное и не тождественное самому себе, отличается от «сигнала», который Волошинов определяет как нечто устойчивое и идентичное самому себе.

Мысль о том, что знаки пересекаются и контактируют друг с другом, что они делают возможным само взаимодействие, действуя, как ответы, порождающие другие знаки, применима не только к слову, но и к высказыванию, и, в конечном итоге, к тексту, который для Волошинова обладает тем же статусом, что и высказывание (см. *Волошинов 1930: 110* сл.). В ранней статье, посвященной этой проблеме, Волошинов ясно говорит о том, что он рассматривает высказывание как ответ на «внесловесную ситуацию», на «внесловесный контекст» (см. *Волошинов 1926: 249*), который воспроизводит то, что еще не стало высказыванием. Слово как таковое (и именно по этой причине оно неустойчиво и не идентично самому себе) включает в себе то, что «подразумевается» (см. *Волошинов 1926: 249*), что было пропущено и не сказано и что понятно говорящему и слушающему ввиду общего культурного опыта. В том же русле Волошинов определяет слово как «энтимему», то есть как сокращенный вывод из аргумента: «таким образом, каждое жизненное высказывание является объективно-социальной энтимемой» (*Волошинов 1926: 251*). И далее: «это как бы „пароль“, который знают только принадлежащие к тому же самому социальному кругу» (*Волошинов 1926: 251*).

Слово, высказывание, текст и коммуникация функционируют в семиотическом сообществе, которое определяется своей культурно-идеологической деятельностью. Поэтому концепция смыслопорождения, чтобы не остаться абстрактной и статичной, должна учитывать ту роль, которую это сообщество играет в данном процессе.

Сопоставляя концепцию Лотмана с одним из наиболее известных положений французского структурализма (восходящего к ценностно ориентированной семантической теории, бытовавшей в 1920-х годах в России), представляется возможным показать перспективы контекстуальной модели Лотмана.

Юлия Кристева, используя понятия диалогичности и взаимодействия, принимает некоторые положения теории Бахтина и Волошинова для построения своей концепции интертекстуальности, которую она соединяет с лингвистическим понятием знака, и с представлением о семантическом порождении, также отсылающем к работам этих русских теоретиков. Принятие и дальнейшее развитие русских концепций можно истолковать как попытку воспользоваться выводами этой семантико-металингвистической теории для создания нового представления о науке («discours critique et autocritique») <sup>15</sup>.

Динамическая модель коммуникации Бахтина и Волошинова, в которой отсутствуют постоянные, неизменные члены и в которой слово, высказывание и текст понимаются как ответы на слова, высказывания и тексты, ассимилировавшие чужие семантические позиции, является у Кристевой основой понятий «*intertextualité*» и «*écriture/lecture*». Кроме того, ее трактовка основных категорий Бахтина проясняет, какие из них она считает наиболее релевантными:

Но для Бахтина <...> диалог является не только речью субъекта, но и письмом, в котором прочитывается другой <...> Таким образом, бахтинский диалогизм определяет письмо одновременно и как субъективность и как коммуникативность, или, точнее говоря, как интертекстуальность; перед лицом диалогизма представление о «личности-субъекте письма» начинает исчезать, чтобы уступить место другому понятию, понятию «амбивалентности письма» (*Kristeva 1969b: 149*).

Предлагаемое Кристевой понятие амбивалентности письма отсылает, с одной стороны, к отношениям текста с предыдущими текстами (и ведет к представлению о письме как чтении), а с другой — к взаимодействию текста и социального контекста<sup>16</sup>. В текстовом пространстве интертекстуальность существует как межтекстовый диалог и демонстрирует способ прочтения истории и включения в нее («*la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle*») (*Kristeva 1968: 311*). Этот процесс «включения» (в другом месте Кристева говорит о «вписывании» — «*s'inscrire*») указывает одновременно и на процесс копирования и модификации и описывает особую семантическую работу, проделываемую текстом по отношению к конкретному историческому и социальному пространству.

Синхроническое и диахроническое взаимодействие с другими текстами, происходящее в тексте, выявляет его место во внетекстовой сфере. Кристева называет интертекстуальную функцию идеологемой текста («*idéologème*»)<sup>17</sup>. Как видно из следующей цитаты, она хорошо понимает значимость такого определения функции текста:

Принятие текста в качестве идеологемы определяет сам ход семиологии, которая, исследуя текст как интертекстуальность, мыслит его также в тексте общества и истории (*Kristeva 1968: 313*).

Подобная интерпретация бахтинских понятий слова и текстуального значения дает Кристевой возможность сделать шаг вперед и постулировать измерение текста, охватывающее одновременно и диалогически-интертекстуальную, и идеологематическую функции. Это измерение можно назвать «имплицитным текстом». «Имплицитный текст» — это такое место, где пересекаются и связываются воедино различные текстуальные значения, где порожденное и конкретизированное значения накладываются друг на друга, где значение усиливается, и ограничивается семантический потенциал; это место, где история и общество соотносятся с текстом, а

текст — с историей и обществом. Определение категорий, необходимых для описания «имплицитного текста», представляет собой задачу развивающейся металингвистики.

Другим аспектом концепции Кристевой, восходящим к идеям Бахтина и Волошинова, является ее скептицизм по отношению к лингвистическому, сциентистскому понятию знака в его линейности, основанному на вертикальном (иерархическом) разделении на означаемое/означающее [*«un découpage vertical (hiérarchique) signifiant/signifié» — Kristeva 1970: 90*]. Оппозиция амбивалентного, диалогического слова и монологического слова, идентичного самому себе (как, например, оппозиция знак/сигнал Волошинова, восходящая, в свою очередь, к оппозиции символ/знак Потебни), или соссюррианское противопоставление «знака» и «параграммы» (в определении поэтического языка) оправдывает введение понятия «double» (см. *Kristeva 1970: 90*)<sup>18</sup>.

Понятие «double» означает, что минимальная единица поэтического языка является, по крайней мере, двойной и должна изучаться наукой, перспективу которой Кристева описывает следующим образом: «„Double“ является минимальной единицей той параграмматической семиологии, которая начала разрабатываться де Соссюром (анаграммы) и Бахтиным» (*Kristeva 1969b: 150*).

В отличие от Бахтина и Волошинова, полагающих, что диалогичность и амбивалентность актуальны для всех слов, введенных в конкретную историческую коммуникацию (и, фактически, благодаря этому приобретающих свой семиотический и идеологический статус), Кристева ограничивает сферу функционирования «double» поэтическим языком<sup>19</sup> и вместо так называемой «линейной» модели предлагает «табулярную», способную воспроизвести параграмматическую структуру поэтического языка (*Kristeva 1969b: 150*).

Кристева видит возможности, заложенные в понятии значения Бахтина, когда пишет: «Бахтин одним из первых заменил статическое членение (*découpage*) текстов моделью, в которой нет (в готовом виде) литературной структуры, и где она вырабатывается через отношение с другой структурой» (*Kristeva 1969b: 150*)<sup>20</sup>, — и когда в связи с этим она разрабатывает концепцию «*pratique signifiante*», в создании которого участвовали и другие члены *Tel Quel*.

«*Pratique signifiante*» Кристевой, функционирующая в рамках универсальной оппозиции наука vs. идеология («*science vs. idéologie*»), предполагает понятие знака, построенное уже не как линейное, иерархическое, статическое и однозначное отношение означающее/означаемое, смещающее семиотический акцент с означаемого на означающее как порождающее значение. Представление о «*pratique signifiante*» позволяет Кристевой избежать возврата к законченной, стабильной (повторяющейся) семантической структуре, как и к предустановленной структуре (выражения), снабжающей коммуникативный процесс определенными значениями.

В концепции Кристевой взаимодействие между говорящим и адресатом, редуцирующее значение до простого «объекта обмена», заменяется порождением значения, которое отказывается от обменной манипуляции. Исходя из марксистских постулатов, Кристева формулирует наиболее радикальное следствие своей теории:

Занимающая нас означающая практика может быть описана как процесс смыслопорождения скорее, чем как дискурс, то есть как объект обмена между адресантом и адресатом. Иначе говоря, нашу «означающую практику» следует изучать <...> не как готовую структуру, но как процесс структурирования, как механизм, который продуцирует и трансформирует значение, прежде чем оно окажется готовым и будет пущено в обращение (Kristeva 1968: 299) <sup>21</sup>.

В результате текст становится продуктивностью («productivité» — Kristeva 1968: 299). Хотя Кристева критикует представителей тартуской школы за то, что они не определяют знаковую деятельность (или вторичную моделирующую систему) как процесс, продуктивность и производство, она, тем не менее, видит в идеях некоторых из них (включая Лотмана) начала критической практики в смысле «discours autocritique» и попытки выйти за пределы дескриптивных моделей, ориентированных на лингвистику (Kristeva 1969a: 200).

Несмотря на это, едва ли можно сомневаться в том, насколько различаются выводы, сделанные Лотманом и Кристевой (тартуской школой и Tel Quel) из семантических теорий 1920-х годов. Это становится совершенно очевидным, например, когда Лотман, говоря о «знаковой деятельности», утверждает, что ее целью является «передача определенного содержания» (Лотман 1970a: 44). Поэтому для Лотмана определение содержания (в смысле установления содержания данного текста) является основной проблемой в исследовании знаковых систем (см. Лотман 1970a: 47). В одном месте, подчеркивая роль «перекодировки», он даже говорит о возможности установления однозначного смысла художественного текста путем перевода его содержания на нехудожественный язык (см. Лотман 1970a: 89).

Подобным же образом, пытаясь преодолеть бинарную модель знака, Лотман не готов к отрицанию экспрессивной, то есть репрезентативной функции означающего. Соответственно, текст как означающее не может быть превращен в деятельность, которая, вместо того, чтобы просто выражать нечто бывшее до или вне его, порождал бы значение автономно. Концепция Лотмана предполагает не более чем «передачу определенного содержания» в стабильных коммуникативных отношениях с твердо определенными участниками и ясными семантическими ожиданиями. «Отношения обмена» остаются. Только прекращение отношений обмена положило бы конец стабильным семантическим отношениям, механическому повто-



рению значения, подтверждению идеологически скомпрометированных значений.

#### 4. Семантические и культурные типы

Несмотря на все это, Лотман сам подготовил метауровень, на котором становится возможным осмысление его теории и выход за ее пределы, поскольку дальнейшей его задачей является объяснение семантических моделей в контексте породивших их культур и построение типологий, основанных на поддающихся наблюдению культурных различиях. Семантическая модель, описанная, так сказать, вне контекста и объективно в «Лекциях по структуральной поэтике» и в «Структуре художественного текста», отсылает и в лингвистической, и в металингвистической своей ориентации к одному из кодов, определяющих культуру, в данном случае культуру девятнадцатого века.

Построение Лотманом типологии начинается с кардинального вопроса: «Что же значит иметь значение?» (Лотман 1970а: 47) и зависит от анализа роли текста и знаков в отдельных культурах или на отдельных этапах культурного развития. Тип знака (тип текста), превалирующий в данное время, становится параметром, описывающим культуру (ср. Гаспаров 1973: 44). Эти культуры (понимаемые как «единый текст с единым кодом, и как совокупность текстов с определенной — им соответствующей совокупностью кодов» — Лотман 1967: 32) развивают специфические способы образования значений (Лотман 1967: 33). Таким образом, необходимо понять, как культура, функционирующая как семиотическая система, соотносится со знаком и знаковостью. Это «отношение к знаку и знаковости» (Лотман, Успенский 1971: 151) отражается, с одной стороны, в «самооценке» культуры, в ее дескриптивной системе, то есть в грамматиках ее самоописания, а с другой — в том, как порожденные культурой или релевантные для нее тексты оцениваются с точки зрения их функциональности. Вопросы о характере типа знака и типа текста друг с другом, поскольку оба они затрагивают проблему «знаковости».

Типологические модели Лотмана строятся по дихотомическому принципу. Противоположность культурных кодов, которые он реконструирует и которые определяют и диахронию, и синхронию культуры, основываются на следующих критериях: как культура моделирует свои отношения с экстракультурой; какую роль культура присваивает тексту; как культура определяет ценность знаков.

Путем признания или отрицания знаковости культура ограничивает себя от экстракультуры, которую она определяет или как антикультуру (то есть имеющую негативную знаковость), или как некультуру (то есть вообще не обладающую знаковостью). Культурный механизм, то есть смена одного культурного типа другим, работает по тому же принципу.

Таким образом, в концепции Лотмана динамика культуры предстает как десемиотизация областей, которым в предшествующий период развития культуры приписывалась знаковость, и семиотизация новых областей.

Внутреннее функционирование культуры, по Лотману, зависит от того, какой тип знака она предпочитает, при этом наиболее релевантными здесь будут следующие критерии: каким путем приписывается ценность отношению означающее/означаемое, а также какой из членов этого отношения является доминирующим. Эта концепция делает возможным существование двух культурных типов, которые могут функционировать как последовательно, так и одновременно. Первый тип Лотман называет «замкнутым». В этом типе текст (или то, что эта культура считает текстом) понимается как однозначный (поскольку считается, что он точно воспроизводит истину). Семантические отношения, таким образом, однозначно фиксируются внутри текста. Тогда текст начинает выполнять парадигматическую функцию, поскольку его «означающее» оценивается как «верное», то есть как «единственно верное» обозначение, которое нельзя заменить. Результатом этого является фетишизация выражения. Именно поэтому Лотман называет этот тип «направленным преимущественно на выражение». Напротив, «открытый» культурный тип предполагает культуру, которая не знает фиксированных семантических отношений и в которой текст определяется в терминах его функциональной ценности (поскольку он еще не является «истинным» текстом, но лишь находится в процессе становления себя в качестве такового). Поскольку функциональная ценность текста приобретает свои измерения благодаря текстуальному значению, этот тип культуры можно назвать «направленным преимущественно на содержание». Это также означает, что не текст может функционировать как парадигма, а что значимым является правило, по которому он был порожден<sup>22</sup>.

Если избрать критерием способ определения культурой ее семиотических отношений, то «направленный на выражение» тип определяет используемые им семантические отношения в соответствии с представлением о мотивированности. Представляется очевидным тот факт, что отношение выражение/содержание всегда определяется конвенциональным решением внутри культуры; между тем в своем самосознании культура, «направленная преимущественно на выражение», отвергает любую произвольность и конвенциональность, так как признает (божественную или естественную) данность знаков. Иными словами, циркулирующие в этом типе культуры знаки используются в их иконичности, но не символичности.

Исходя из оппозиции произвольность/мотивированность, которая, с одной стороны, отражает теоретические представления о природе знака, а с другой — описывает понимание культурой своих семиотических концепций, можно сказать, что тип, ориентированный на выражение, соответствует вторичной мотивированности (конвенциональной иконичности), а тип, ориентированный на содержание, — произвольности (поскольку от-

пергаёт выражение как ритуализованную форму и допускает свободный взаимообмен означающих). Таким образом, первоначальную оппозицию Лотмана можно свести к типу, строго определяющему отношение означающее/означаемое как однозначное, и типу, оставляющему эти отношения открытыми.

Противопоставление двух типов знаков, используемое Лотманом как основа для своего дуалистического описания культуры, необходимо сопоставить с другими знаковыми парами, которые определяются в зависимости от того, фиксируют ли они семантические отношения или оставляют их открытыми и позволяют ли они семиозису быть однозначным или неоднозначным, — иначе говоря, с такими оппозициями, как «знак»/«символ» Потебни, «сигнал»/«знак» Волошинова и «знак»/«параграмма» Кристевой.

Предпринятое Лотманом описание этапов развития отдельной культуры, а именно русской культуры с одиннадцатого по девятнадцатый век (в которой он выделяет четыре типа, функционировавших последовательно), основывается на той же самой дуалистической модели знака, хотя Лотман, обращаясь к дихотомии семантический тип/синтактический тип, смещает акценты<sup>23</sup>. Очевидно, однако, что в последовательности культурных типов два вышеупомянутых семиотических качества сменяют друг друга. Процесс десемiotизации, который заменяет семантический тип синтактическим, предполагает отрицание иконичности. Описывая третий культурный тип, Лотман обращает внимание на скептицизм по отношению к знаку, выражающийся в отрицании как семантического типа, так и синтактического, и сигнализирующий о попытке вырваться из мира знаков, мира идеологически скомпрометированных выражений и смыслов. Дескриптивная модель Лотмана следует за становлением и разрушением семиотичности, обнажает движущие силы и динамику культуры в действии, то есть в процессах семиотизации и десемiotизации.

Поскольку моделирование культурных механизмов может способствовать их дальнейшей организации и структурированию, семиолог, называя семантические типы и семиотические качества, берет на себя функции организации и структурирования превалирующего культурного контекста. Определяя соперничающие семантические типы, основанные на присутствии кодов, исследователь принимает решения, имеющие последствия для семиотико-идеологического функционирования системы, к которой исследователь принадлежит. И здесь оценочные последствия семантической концепции Лотмана открываются для культурной типологии. Имманентные ценностные критерии культурной типологии определяются им с помощью понятий, заимствованных частично из кибернетики и, как указывалось выше, предназначенных для описания «семиотического состояния» культуры: «усиление гомеостатических тенденций» (Лотман 1974: 13 сл.) вызывает рост «внутренней однозначности» системы, тогда как «неполная упорядоченность», напротив, способствует развитию амбива-

лентности и многозначности, а также «размягчению» системы — состоянию, диаметрально противоположному культурному «окаменеению». Лотман, не включивший в свою модель культурный тип или культурный код двадцатого века, предпочитает открытый культурный тип, в котором преобладает функциональный текст, а семантические отношения нестабильны. Поскольку семиотизация открытого культурного типа не исчерпана до конца, он может противопоставить свою динамическую амбивалентность окаменевающей однозначности и свою креативную открытость догматической закрытости. Кибернетическая терминология Лотмана скрывает оценочный аспект, одновременно навязывая его; всегда имея в запасе многозначность, еще не исчерпанная информативность открытого культурного типа обещает смыслы, которые пока не существуют, но появятся в будущем. Контекстуальный, диалогический и креативный аспекты значения в семантической теории Лотмана оставляют эту перспективу открытой; возможно, Лотман готов — хотя бы в виде эксперимента — сделать из этого определенные выводы для своей типологии семиотических механизмов культуры.

## Примечания

- 1 Незначительно сокращенный вариант текста: **Lachmann R. Value Aspects in Jurij Lotman's Semiotics of Culture/Semiotics of Text // Dispositio. Vol. XII, № 30—32. P. 13—33.** На русском языке публикуется впервые.
- 2 Ср. аргументацию в *Лотман 1964*: 16 слл. и 39, где он пишет, что «особая природа искусства как системы, служащей для познания и информации одновременно, определяет двойную сущность художественного произведения — моделирующую и знаковую». В дальнейшем Лотман также говорит о «когнитивной и коммуникативной функции». В 1970 году он еще раз использует это определение и в примечании указывает на взаимноаложение этих двух функций. Ср.: «Итак, всякая коммуникативная система может выполнять моделирующую функцию и, наоборот, всякая моделирующая система может играть коммуникативную роль» (*Лотман 1970a*: 15).
- 3 Хотя Лотман цитирует Н. И. Жинкина («Знаки и система языка»), чье определение знака предполагает понятие произвольности, он отмечает, что «<...> знаки в искусстве имеют не условный, как в языке, а иконический, изобразительный характер» (*Лотман 1970a*: 31).
- 4 Ср.: «Понятию, что <...> в художественном тексте происходит семантизация внесемантических (синтаксических) элементов естественного языка». Из этого следует, что «текст есть целостный знак, и все отдельные знаки общезыкового текста сведены в нем до уровня элементов знака» (*Лотман 1970a*: 31).
- 5 Лотман придерживается этой концепции и в 1964, и в 1970а. Его «аббревиация» модели Ельмслева делает невозможным дальнейшее развитие глоссематического подхода и противопоставление его «простому» бинаризму.
- 6 Лотман дает развернутое определение этого понятия (см. *Лотман 1970a*: 32—50).
- 7 То же самое можно обнаружить в более поздней работе (*Лотман 1970a*), где индивидуальные типы разработаны детально.
- 8 Ср.: «Вся совокупность исторически сложившихся художественных кодов, делающая текст значимым, относится к сфере внетекстовых связей» (*Лотман 1970a*: 65).
- 9 Роль, которую играет «внетекстовое», кажется тождественной роли «фона» (*Лотман 1964*: 163), принадлежащего терминологическому инвентарю формалистов. Кроме того, понятие знаковости (так, как оно эксплицировано Лотманом) может быть выведено из тыняновских категорий синфункции и автофункции (ср. *Тынянов 1977*: 272).
- 10 Вдобавок к «емкости» языка его «гибкость» обладает ключевым значением для определения величины энтропии. В этом процессе гибкость действует как источник поэтической информации (см. *Лотман 1970a*).
- 11 Ср. *Потебня 1976*: 35—220. О теории образа и поэтичности Потебни как о предвосхищении концепта диалогичности и некоторых элементов рецептивной эстетики см. *Lachmann 1982*.
- 12 Крестева (1969а) конструирует оппозицию между эмпирической, основанной на лингвистике семиотикой и семиологией, которую она определяет как «новый дискурс» и как «критический и автокритический дискурс». В этой оппозиции семиотика играет роль науки в традиционном смысле слова, а семиология выступает как идеологическая деятельность, которая одновременно выходит за рамки науки и отрицает ее, а также подвергает рефлексии свою собственную историчность. Крестева, однако, хочет изобразить представителей тартуской школы как апологетов авторефлексивной науки, противопоставляемой ею сциентизму Греймаса и его учеников, то есть науке, еще многим

- обязанной лингвистике и «логоцентризму». Понятие «идеологической деятельности», которым Кристева «оправдывает» свои построения, восходит, между прочим, к книге П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении» (Ленинград, 1928) и, разумеется, не имеет никакого отношения к представлениям о науке тартуской школы вообще и Лотмана в частности.
- 13 Ср. критику, которой подвергает Волошинов основные направления лингвистической мысли XX века, отвергаемые им из-за их неспособности распознать особую природу языка, проявляющуюся в языковом взаимодействии (Волошинов 1930: 70—84).
  - 14 См. работы М. М. Бахтина: Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963; Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Вопросы литературы и эстетики. М., 1975 [«Слово в романе» (С. 72—233) и «Из предистории романного слова» (С. 408—446)].
  - 15 Рецепция основных понятий Бахтина, Волошинова и Медведева сыграла значительную роль в создании теоретических построений целого ряда представителей Tel Quel (и в частности Кристевой), даже если это и не эксплицировалось ими.
  - 16 «Понятие амбивалентности предполагает включение историн <...> Говоря о двух линиях <sic!> здесь должно было бы быть «голосах», пересекающихся в повествовании, Бахтин понимает письмо как чтение всего корпуса предшествующей литературы, а текст — как впитывание другого текста и ответ на него» (Kristeva 1970: 90).
  - 17 «Идеологема текста определяется через его отношения с другими текстами» (Kristeva 1968: 312).
  - 18 В своей концепции семиотического праксиса «письма» Кристева (1969в) трансформирует «анаграмму» де Соссюра в диалогический и параграмматический концепт; в таком качестве понятие «параграммы» использовалось уже самим Соссюром. См.: Les mots sous le mot. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Ed. J. Starobinski. Paris, 1971. P. 31; в этом тексте содержатся также соотношенные между собой понятия «гипограммы», «логограммы» и «антиграммы».
  - 19 Нельзя не вспомнить здесь часто цитируемое определение поэтического языка Якобсона как «double-sensed message».
  - 20 Кристева опять отчетливо указывает на происхождение этой концепции, постулируя, что слово должно пониматься не как «точка» (фиксированный смысл), а скорее как «скрещенные текстуальных поверхностей», как «диалог нескольких типов письма: писателя, читателя (или персонажа), культурного контекста настоящего или прошлого» (Kristeva 1969б: 150).
  - 21 Это понятие развивалось J. J. Goux, который перенес оппозицию *Tauschwert/ Gebrauchswert* (меновая стоимость/потребительная стоимость) на концепт означаемого/означающего (Marx et l'inscription du travail // *Théorie d'ensemble*. 1968. P. 188—211).
  - 22 Ю. М. Лотман развивает эту концепцию в серии статей, посвященных типологии культур; см., в частности, Лотман, Успенский 1971, Лотман, Пятигорский 1992.
  - 23 Лотман выделяет: 1) семантический («символический») тип; 2) синтаксический тип; 3) асемантический и асинтаксический тип; 4) семантно-синтаксический тип. Эти четыре типа соответственно описывают «отношение к знаку» в средневековой Руси, при абсолютизме, в эпоху Просвещения, в реализме XIX века (все это на русском материале); согласно Лотману, это «отношение к знаку» выражается во всех формах знаковой деятельности (Лотман 1970б).

## Литература

- Волошинов 1926 — Волошиннов В. Н. [Бахтин М. М.] Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 244—267.
- Волошинов 1930 — Волошиннов В. Н. [Бахтин М. М.] Марксизм и философия языка. Л., 1930.
- Гаспаров 1973 — Гаспаров Б. М. Некоторые аспекты семиотической ориентации вторичных моделирующих систем // *Semiotyka i struktura tekstu*. Ed. M. R. Maуепова. Wroclaw; Warszawa, 1973. С. 33—34.
- Лотман 1964 — Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха). [=Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1964. Вып. 160].
- Лотман 1965 — Лотман Ю. М. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1965. Вып. 181 (=Труды по знаковым системам. II). С. 210—216.
- Лотман 1967 — Лотман Ю. М. К проблеме типологии культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1967. Вып. 198 (=Труды по знаковым системам. III). С. 30—38.
- Лотман 1970a — Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Лотман 1970b — Лотман Ю. М. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры 11—19 веков // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры: Материалы к курсу теории литературы. Тарту, 1970. Вып. 1. С. 12—35.
- Лотман 1974 — Лотман Ю. М. Динамическая модель семиотической системы. М., 1974.
- Лотман, Пятигорский 1992 — Лотман Ю. М., Пятигорский А. М. Текст и функция // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. I. Таллинн, 1992. С. 133—141.
- Лотман, Успенский 1971 — Лотман Ю. М., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1971. Вып. 284 (=Труды по знаковым системам. V). С. 144—166.
- Потебня 1976 — Потебня А. А. Мысль и язык // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 35—220.
- Пятигорский 1962 — Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 144—154.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика; История литературы; Кино. М., 1977. С. 270—281.
- Kristeva 1968 — Kristeva J. Problèmes de la structuration du texte // *Théorie d'ensemble*. 1968. P. 297—316.
- Kristeva 1969a — Kristeva J. La sémiologie comme science des idéologies // *Semiotica*. 1969. I. P. 196—204.
- Kristeva 1969b — Kristeva J. Le mot, le dialogue et le roman // *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, 1969. P. 143—173.
- Kristeva 1969в — Kristeva J. Pour une sémiologie des paragrammes // *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, 1969. P. 174—207.
- Kristeva 1970 — Kristeva J. Le texte du roman. The Hague; Paris, 1970.
- Lachmann 1982 — Lachmann R. Der Potebnjasche Bild Begriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation // The Structure of the Literary Process: Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička. Philadelphia, 1982. P. 287—320.

Перевод М. Е. Бонюшкина, сверено с оригиналом И. А. Пильщикова.

**За текстом:**  
**Заметки о философском фоне тартуской**  
**семиотики (Статья первая)**

*М. Ю. Лотман (Тарту)*

0.0. В настоящем сообщении я хотел бы остановиться на нескольких принципиальных аспектах того подхода к тексту, который был сформирован в работах моего отца, профессора Тартуского университета Юрия Михайловича Лотмана, и который лег в основу так называемой тартуско-московской семиотической школы.

Особенностью тартуской структурально-семиотической школы является ее выраженная текстоцентричность: не язык, не знак, не структура, не бинарные оппозиции, не грамматические правила, а текст является центром ее концептуальной системы. Тартуской школе посвящено значительное число публикаций, с различных позиций анализирующих ее становление и историю, основные ее теоретические положения<sup>1</sup>. Особенность моего сообщения состоит в том, что я буду говорить не о тех положениях, которые были в различных публикациях высказаны о тексте, а о тех, которые остались либо вообще не высказанными, либо оказались недостаточно артикулированными. Иными словами, меня интересуют не столько тартуские тексты о тексте, сколько то, что осталось вне этих текстов, за ними.

0.1. Еще одно предварительное замечание. Современная методология науки требует фиксации позиции исследователя по отношению к исследуемому им объекту. В этом смысле моя позиция обладает не только рядом неудобств (в первую очередь, психологического характера), но и, как кажется, одним немаловажным преимуществом. С одной стороны, мне посчастливилось быть свидетелем рождения, становления и развития основных теоретических и методологических установок тартуской семиотической школы. Мое собственное становление как ученого было неразрывно связано с этим контекстом: мне не пришлось усваивать язык тартуской школы, это мой, так сказать, «родной» научный язык. С другой стороны, я стремился, особенно вначале, по возможности дистанцироваться от харизмы своих родителей и искать собственные пути (из подчеркнуто гуманитарной атмосферы тартуских штудий я стремился уйти в более «точные» области стиховедения, лингвистики, кибернетики); даже чисто



географически я пытался отделиться, переехав из Тарту в Таллинн. И хотя впоследствии и появилось несколько публикаций, подписанных моим отцом и мною, фактически они не явились результатом совместных усилий: каждая из них довольно четко разделяется на части, написанные каждым из авторов.

Все это создает предпосылки для «стереоскопического» эффекта: я буду стремиться рассматривать проблему с внутренней и внешней точек зрения одновременно.

1.0. Ю. М. Лотман не только не проявлял никакого интереса к философскому и методологическому обоснованию своих концепций, но и прилагал определенные усилия, чтобы их скрыть. Конечно, в определенной мере связано это было и с идеологическим прессом: структурализм тартуской школы плохо вписывался в марксистскую догму (ср. *Введение в «Лекциях по структуральной поэтике»* <sup>2</sup>). Но дело, конечно, не только в этом, а в отношении Ю. М. Лотмана к самой философии. Свое, вероятно наиболее философское, сочинение он считает необходимым предварить такими словами: «Предлагаемое читателю краткое изложение некоторых исследовательских принципов не следует рассматривать как претендующие на философское значение. Автор весьма далек от претензий такого рода» <sup>3</sup>.

Следует подчеркнуть, что дистанцирование Ю. М. Лотмана от философии было связано отнюдь не с недостаточной его компетентностью в этой области: философию вообще, особенно же европейскую философию XVII—XIX вв. Ю. М. Лотман знал очень хорошо, а первые его научные работы носили не столько чисто филологический, сколько интердисциплинарный характер, располагаясь в областях, пограничных между литературоведением, историей и философией. Однако и в этих работах философия была объектом, но не методом исследования; когда же в 1960-е гг. Ю. М. Лотман разрабатывал принципиально новый научный подход, он вообще стремился избегать философских аллюзий. И лишь незадолго до смерти он позволил некоторые генерализации, приближающиеся к философскому дискурсу.

2.0. Когда в 1964 г. вышли «Лекции по структуральной поэтике», заложившие основу тартуской школы, и последовавшие за ними выпуски «Трудов по знаковым системам», то почти сразу выяснилось, что они враждебно воспринимаются не только чиновниками официальной филологии, но и многими серьезными авторами. Достаточно в этой связи назвать имена крупнейшего советского философа А. Ф. Лосева, крупнейшего советского филолога М. М. Бахтина и близких к ним авторов, настороженно — чтобы не сказать враждебно — отнесшихся к идеям тартуско-московской семиотической школы <sup>4</sup>, чтобы стало совершенно очевидным, что дело здесь было далеко не только в политической конь-

юнктуре<sup>5</sup>. Подход, продемонстрированный в «Лекциях...», оказался для русской гуманитарной традиции неприемлемым в принципе. Для того, чтобы понять причины такого неприятия, следует хотя бы коротко остановиться на ее характеристике.

2.1. Русская ментальность вообще, гуманитарная же культура в особенности, глубоко и органически восприняла идеи немецкой романтической философии: Шеллинга, Фихте, но в первую очередь — Гегеля. В советское время гегельянство как «источник» марксизма стало частью официальной идеологии, но и до революции большинство из скольких-нибудь значительных русских мыслителей (за весьма немногочисленными исключениями: Н. Федоров, В. Розанов, П. Флоренский, Л. Шестов) обнаруживает — подчас весьма неожиданную — глубинную связь с системой Гегеля. При этом политические и т. п. различия не играют практически никакой роли: гегельянство составляет органическую часть мировоззрения славянофилов и западников, религиозных мыслителей и атеистов, революционеров и реакционеров. Можно даже утверждать, что нигде более (в том числе и в Германии) увлечение Гегелем не носило столь тотального характера как в России. Этот уже сам по себе весьма примечательный факт становится особенно знаменательным на фоне столь же тотального неприятия другого великого немецкого философа — Канта. «Русская мысль испытывала странную идиосинкразию к кантовской философии», — заявляет А. В. Ахутин в эссе под примечательным заглавием «София и черт» (где София — это русская философская мысль, а черт, разумеется, — Кант)<sup>6</sup>. Нельзя сказать, что идеи Канта остались в России вообще не замеченными, однако трактовка их на русской почве неизменно переводила гносеологическую проблематику в область онтологии.

О. Манделъштам заметил как-то, что русская поэзия отравилась Ариосто и Тассо из-за того, что не получила предварительной прививки Данте. Парафразируя Манделъштама, можно сказать, что беда русской философии в том, что она попала под чары Гегеля, не пройдя предварительной подготовки в школе Канта<sup>7</sup>.

Ю. М. Лотман был кантианцем<sup>8</sup>. Хотя отсылки к идеям и сочинениям Канта встречаются у него весьма редко (причем наиболее принципиальные из них содержатся в работах последних лет), на протяжении многих лет Кант был его постоянным собеседником, и в лекциях Ю. М. Лотмана имя кенигсбергского мыслителя упоминалось значительно чаще, нежели в письменных текстах. Но дело даже не в этом. Самые фундаментальные построения тартуской школы обнаруживают отчетливую кантианскую основу.

3.0. Я остановлюсь только на одном примере глубинного воздействия идей Канта на формирование парадигмы тартуского структурализма.

Центральная его категория — «текст» — не может быть адекватно понята вне кантовской эпистемологии. Текст — это «вещь в себе» (*Ding an sich*). Следует отметить, что кантовская «вещь в себе» была вообще важна для становления методологии кибернетических исследований в 1950—нач. 1960-х гг. Для исследования сложной системы был выработан метод «черного ящика»: мы знаем, что поступает на вход системы и что получается на ее выходе, но мы принципиально не можем заглянуть к ней внутрь<sup>9</sup>. Аналогичные построения стали популярны и в структурно-семиотических исследованиях. Ср. модели «СМЫСЛ  $\Leftrightarrow$  ТЕКСТ» (И. Мельчук) в лингвистике и «ТЕМА  $\Leftrightarrow$  ТЕКСТ» (А. Жолковский и Ю. Щеглов) в поэтике. Например, в модели «СМЫСЛ  $\Leftrightarrow$  ТЕКСТ» предполагается, что естественный язык — это «черный ящик», на вход которого подаются смыслы, а на выходе получаются эквивалентные этим смыслам тексты.

Все эти построения в структурной лингвистике и поэтике следует воспринимать на фоне сосюрювской (нео)платонической парадигмы: язык (*langue*) есть нечто первичное и абсолютное (платоническая идея), в то время как речь (*parole*) — лишь несовершенное отражение, тень языка. Текст же есть частная разновидность речи. Кибернетическая парафраза проблемы, согласно которой соотношение язык/речь есть соотношение кода (*code*) и сообщения (*message*) лишь закрепляет вторичность текста по отношению к языку<sup>10</sup>. Структурализм отличается от предшествовавших ему направлений лингвистики не столько даже новыми идеями и методами, сколько заменой предмета исследования: для структуралиста язык — совсем не то же, что, скажем, для младограмматика. Структурализм как бы расчищает себе площадку исследования, отбрасывая от себя все лишнее.

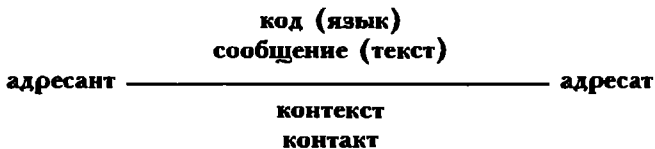
3.1. Одно из любимых библейских изречений Ю. М. Лотмана гласит: «камень, который отвергли строители, соделался главою угла» (Пс. 118, 22)<sup>11</sup>. Текст был «отброшенным камнем» структурализма; Ю. М. Лотман делает его краеугольным камнем тартуской школы. В отличие от классического структурализма для тартуской школы текст не есть непосредственно данная реальность, а, также как и язык, — проблема, «черный ящик», «вещь в себе». Текст абсолютно имманентен по отношению к внетекстовой действительности, они находятся друг с другом в отношениях дополнительности. Текст — это замкнутая и самостоятельная структура, и именно как таковая она и должна исследоваться. Отдельные элементы этой структуры не обладают самостоятельной ценностью; ценность их (сосюрювская *valeur*) определяется набором структурных функций. Отсюда — упор на разработку методики имманентного анализа текста (метод семантических оппозиций) в работах 1960-х гг.<sup>12</sup> Отсюда же определенная подозрительность к исследованиям в области интертекстуальности: поскольку

каждый элемент структуры текста характеризуется его местом в этой структуре, то материальное подобие (или даже тождество) фрагментов различных текстов оказывается мало значимым<sup>13</sup>.

3.2. Представление о абсолютной имманентности структуры текста, однако, не только не снимало вопроса о связи текста с внетекстовой реальностью, но, напротив, ставило его с особой остротой. Уже «Лекции по структуральной поэтике» завершаются обширным разделом о внетекстовых связях, не обобщающим сказанное на предыдущих страницах, а намечающим перспективы дальнейших исследований.

3.2.1. Первое, что подлежало пересмотру — это фундаментальное для структурализма соотношение языка и речи (текста). С точки зрения тартуского структурализма нельзя говорить о примарности одного по отношению ко второму, более того, о языке и речи вообще нельзя говорить в отдельности друг от друга. При этом имеется ввиду нечто принципиально иное, нежели, например, глоссематическое (а, в конечном счете, — аристотелианское) противопоставление формы и субстанции, связанных между собой отношением интердепенденции. Для Ю. М. Лотмана здесь важен, в первую очередь, динамический аспект проблемы<sup>14</sup>: порождение текста не есть автоматическая реализация потенций языка, но перевод; динамическое напряжение между языком и текстом оказывается одним из источников эволюции семиотической системы.

3.2.2. Далее, пересмотру подлежала яacobсоновская схема коммуникации<sup>15</sup>, в которой язык и текст функционировали в качестве двух из шести компонентов:



Согласно Р. Яacobсону, **адресант**, учитывая **контекст**, формулирует при помощи **языка сообщение**, которое при наличии **контакта** он передает **адресату**. По Ю. М. Лотману же акт коммуникации вообще не есть передача готового сообщения: не только язык не возможен до и вне текста — то же самое справедливо и для всех прочих яacobсоновских компонентов. Контекст — это со-текст (кон-текст), он не может существовать до текста; в той же мере, в какой текст зависит от контекста, и контекст зависит от текста. Акт коммуникации есть акт перевода, акт трансформации: текст трансформирует язык, адресата<sup>16</sup>, устанавливает контакт между адресантом и адресатом, трансформирует самого адресан-

та. Более того, текст трансформируется сам и перестает быть тождественным самому себе.

4.0. Если формировавшиеся в 1960-е годы исходные положения тартуской школы, касающиеся статики семиотических систем, строятся на кантианском фундаменте, то развитие их в 1970-е годы, ставящее во главу угла их динамику, обнаруживает уже иные философские основания. Концепция, согласно которой текст оказывается нетождественным самому себе — включаясь (например, в процессе коммуникации) во все новые внетекстовые связи, его структура постоянно усложняется, а семантика обогащается, — заставляет вспомнить о самовозрастающем логосе у Гераклита<sup>17</sup>. Здесь я хочу обратиться к гораздо менее эффектному, но никак не менее важному сопоставлению с идеями Ф. Шиллера и В. Гумбольдта<sup>18</sup>.

Шиллера Ю. М. Лотман считал — на мой взгляд несколько преувеличенно — выдающимся мыслителем, существенным образом дополнившим и развившим систему Канта, внеся в нее дополнительное измерение: свободу и связанные с ней категории динамики и творчества. Это, на взгляд Ю. Лотмана, создавало предпосылки для преодоления антиномии субъекта и объекта — этого проклятия европейской гносеологии. «Вещь в себе» оказалась наделенной творческой свободой.

В области сутобо гуманитарного знания близкие идеи выдвинул В. Гумбольдт, предложивший различать язык как готовый продукт (*ἔργον*) и как творческую силу (*ἐνέργεια*). В структуралистской традиции концепция Гумбольдта интерпретировалась таким образом, что эргону соответствует речь (текст), а энергии — язык; творческое начало языковой деятельности (соссиоровской *langage*) оказывается сконцентрированным в языке. Эта идея Гумбольдта была важна и для генеративизма, на ней в значительной мере строит Н. Хомский свою критику структурализма.

4.1. Оригинальность подхода Ю. М. Лотмана состоит в том, что для него *ἐνέργεια* — это свойство, в первую очередь, текста, а не языка. Эта, на первый взгляд, довольно странная идея находит параллель в эстетике о. Павла Флоренского — одного из самых интересных русских мыслителей начала XX века. П. Флоренский подчеркивал, что произведение искусства (т. е. текст искусства) есть и *ἔργον* и *ἐνέργεια* одновременно. Так, икона в музее — есть *ἔργον*, вещь, как произведение искусства она мертва; во храме же она — *ἐνέργεια*. Отсюда П. Флоренский делает вывод о необходимости создания музеев нового типа: на место музеев коллекций *ἔργων* должны прийти музеи, способствующие саморазвитию энергии произведений искусства<sup>19</sup>. С точки зрения тартуского структурализма различие между иконой в музее и в храме заключается в том, что в музее она помещается в неорганичный для нее контекст, обрывающий необходимые для ее нормального функционирования внетек-

стовые связи. Однако, сказать, что икона в музее абсолютно мертва, было бы упрощением: текст в значительной мере сам создает свой контекст; он обладает способностью регенерировать утраченные внетекстовые связи, создавать новые взамен утерянных. Икона в храме и икона в музее безусловно живут разной жизнью, а функциональные различия приводят к структурной дивергенции<sup>20</sup>; однако о смерти художественного произведения можно говорить лишь в том случае, когда его полное физическое уничтожение сопровождается столь же полным уничтожением его в памяти культуры. Так, сожженная Пушкиным X глава «Евгения Онегина» продолжает жить из памяти русской культуры, подавая признаки жизни, подчас весьма курьезные.

5.0. Настоящие беглые заметки не претендуют ни на полноту, ни на систематичность. Цель их была иной: поместить концептуальную парадигму тартуской школы в определенную философскую перспективу. То, что выявление этой перспективы оказывается совсем не простым делом, в значительной мере определяется отношением основоположника тартуской школы к философии. В частных беседах он не раз настаивал на том, что профессиональная философия в наши дни — анахронизм (при этом он имел в виду западную философию, о советской говорить было вообще бессмысленно). Профессиональный философ — это, по его выражению, профессиональный едок приправ. Время спекулятивной философии прошло, приправа должна подаваться к основному блюду. В отношении научного знания это означает, что не научное здание должно возводиться на определенном, заранее сформированном философском фундаменте, напротив, философия науки возможна лишь как обобщение полученных результатов.

## Примечания

- <sup>1</sup> Отметим лишь две монографии: **Shukman A.** *Literature and Semiotics: A Study of the Writings of Yu. M. Lotman.* Amsterdam u.a., 1977; **Grzybek P.** *Studien zum Zeichenbegriff der sowjetischen Semiotik (Moskauer und Tartuer Schule).* Bochum, 1989.
- <sup>2</sup> **Лотман Ю. М.** Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение. Теория стиха). [Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1964. Вып. 160 (=Труды по знаковым системам. I)].
- <sup>3</sup> **Лотман Ю. М.** Культура как субъект и сама-себе объект // *Wiener Slavistischer Almanach.* 1989. Bd. 23. S. 187—197.
- <sup>4</sup> К первым тартуским публикациям Бахтин отнесся благосклонно, но впоследствии, в основном под влиянием своего окружения, он пересмотрел свою позицию. Отношение тартуской школы к Бахтину, было, напротив, неизменно положительным; достаточно вспомнить, что ему был посвящен VI выпуск «Трудов по знаковым системам». На страницах тартуских изданий лишь однажды появилась критика идей Бахтина: в короткой заметке М. Л. Гаспарова, направленной не столько даже против самого ученого, сколько против его последователей (см.: **Гаспаров М. Л.** М. М. Бахтин в русской культуре XX в. // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 111—114).
- <sup>5</sup> Хотя и Лосев, и Бахтин в молодости отдали дань марксизму, в 60—70-е гг. они воспринимались если не как оппозиционные, то, во всяком случае, альтернативные официальной науке фигуры.
- <sup>6</sup> А. В. Ахутин знает, о чем пишет: несмотря на попытки выглядеть объективным, его эссе пронизано все той же идiosинкразией. До А. В. Ахутина самое хлесткое обвинение Канту бросил еще во время I Мировой войны философ-неославянофил В. Эри, озаглавивший свой антигерманский памфлет «От Канта к Круппу». Здесь не место для полемики с А. В. Ахутиным, однако хороша же та София, для которой Кант — черт.
- <sup>7</sup> Сказанное, конечно же, представляется известным упрощением: кантианскую школу прошел родоначальник русской философии В. С. Соловьев, многие идеи Канта нашли в русской культуре живой отклик (см. также ниже о П. Флоренском). Но именно характер обсуждения идей Канта и показывает неадекватность их восприятия: одно дело споры о категорическом императиве и т. п., совсем другое дело — критический анализ основ философского знания. Эпистемологическая проблематика философии Канта воспринимается в России в онтологическом ключе.
- <sup>8</sup> Странное впечатление производит недавняя попытка представить платонизм в качестве основы лотманской семиотики: **Vetik R.** *Platonism of J. Lotman* // *Semiotika.* 1994. Vol. 99. № 1/2.
- <sup>9</sup> Ср., например, **Эшби У. Р.** *Введение в кибернетику.* М., 1959.
- <sup>10</sup> Следует помнить также попытку Л. Ельмслева построить методологию структурализма на платоническом, а аристотелианском фундаменте (примечательно, что за глоссемастикой вообще и за Ельмслевым в особенности закрепилась слава самого трудного, если не заумного, структуралиста, в то время как речь идет о построении системы как раз в наибольшей мере приближенной к здравому смыслу).
- <sup>11</sup> Ю. М. Лотман любил цитировать это изречение по апокрифическому «Евангелию от Фомы», где его формулировка еще выразительнее: «Покажи мне камень, который строители отбросили! Он — краугольный камень».
- <sup>12</sup> Следует отметить принципиальное отличие метода выстраивания оппозиционных рядов в работах Ю. М. Лотмана от Пражской школы и, в меньшей степени, от К. Леви-Стросса: фонологические и морфологические оппозиции в Пражской школе и семантические оппозиции у Леви-Стросса служат описанию языка, а не текста.

- <sup>13</sup> В последовавших за выходом «Лекций по структуральной поэтике» исследованиях Ю. М. Лотман все более уделял внимание тому, что в «Лекциях...» было названо 'внетекстовыми связями' (см. ниже). При этом, однако, эти связи рассматривались не в терминах корреспонденции между отдельными текстами или, тем более, их фрагментами, а как структурные связи в общем пространстве культуры, рассматриваемом как целое. Дальнейшее обобщение этого подхода приводит к формированию концепции *семносферы*.
- <sup>14</sup> Динамика знаковой системы — одно из ключевых понятий тартуской школы, в значительной мере коррегирующее сословное противопоставление синхронии и диахронии (здесь, как и во многих других аспектах, обнаруживается отчетливая связь тартуской школы с Пражским лингвистическим кружком и более поздними работами Р. О. Якобсона). Динамика в понимании Ю. М. Лотмана отчасти предвосхищает идеи зарождавшегося тогда генеративизма, отчасти же была полемически направлена против идей Н. Хомского, генеративизм которого, по мнению Ю. М. Лотмана, не был связан с подлинной динамикой.
- <sup>15</sup> Jakobson R. Closing statement on linguistics and poetics // Sebeok T. (ed.). Style in language. Cambridge (Mass.), 1960.
- <sup>16</sup> Ср.: Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1977. Вып. 422 (=Труды по знаковым системам. IX). С. 55—61.
- <sup>17</sup> Уже после завершения работы над данным сообщением я обнаружил оглавление и часть текста сборника работ Ю. М. Лотмана «Самовозрастающий Логос», включавшего как уже известные публикации, так и специально для него предназначавшиеся статьи. Поскольку оглавление явно имело в виду уже готовый материал (а не план на будущее), а сам текст представляет собой второй экземпляр машинописи, возможно, отщущены и недостающие части.
- <sup>18</sup> Насколько мне известно, В. Гумбольдт как философ Ю. М. Лотманом вообще не упоминается. Следует однако помнить, что В. Гумбольдт влиял на русскую филологическую мысль как непосредственно, так и благодаря посредничеству А. А. Потебни.
- <sup>19</sup> Труды и идеи о. Павла Флоренского вообще были близки тартуской школе и не случайно, что именно в тартуских семиотических изданиях были впервые опубликованы некоторые принципиально важные его работы. Следует отметить, что в ряду русских мыслителей начала века П. Флоренский стоит несколько особняком: с тенденциозной критикой его взглядов выступают как марксистские атеисты, так и православные авторы (Г. Флоровский, В. Зеньковский). Мне кажется, что причиной его неприятия является его кантианство. Хотя многие идеи Канта были для П. Флоренского совершенно неприемлемыми, метод его основного сочинения «Стопы и утверждение истины» последовательно выдерживается в духе кантовской критической философии.
- <sup>20</sup> Лотман Ю. М., Пятигорский А. М. Текст и функция // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. I. Таллинн, 1992. С. 133—141.



## Тартуская школа как школа

Пеэтер Торон (Тарту/Хельсинки)

Более четверти века прошло с основания тартуской семиотической школы, и все чаще объектом изучения становится сама школа. В данной статье мы исходим из убеждения, что тартуская школа является более емким понятием, чем обычно считается, и что вытекающее из заглавия суждение «школа есть школа» не является простой тавтологией. Каково же содержание понятия «школа» в контексте тартуской семиотической школы? Помимо нерегулярных сборников тезисов или статей, в основной научной серии, представляющей школу («Труды по знаковым системам»), вышло 25 томов. В 1960-е годы авторы этих томов были рассредоточены по Советскому Союзу, сейчас их нужно искать по разным уголкам мира. Эти разные по возрасту, специальности и убеждениям люди могли образовать ученое сообщество во многом благодаря объединяющей силе личности Юрия Михайловича Лотмана.

Лотман умер и похоронен. И кажется, пора готовиться и к похоронам научной школы. Но не рано ли! С самого начала объединяющая сила Лотмана во многом зависела от наличия порядочных, умных и верных людей рядом с ним. Это была не покорная свита, а пестрое и коллегиальное, стремящееся к диалогу сообщество. Обязанность коллег и учеников Лотмана теперь — изучение его наследия. Но для выживания школы этого недостаточно.

Уже 25-летний юбилей школы показал, что о смерти нужно постоянно помнить и ради выживания в науке необходимо бесконечно развиваться. Еще при жизни Лотмана одна из таких возможностей виделась в расширении круга языков, на которых печатаются научные труды, превращение «Трудов по знаковым системам» (ТЭС) в многоязычные. Но это не может стать (единственным) выходом. Более существенным является осознание необходимости качественного изменения. В 1981 году Лотман сформулировал для меня может быть наиболее существенный онтологический признак школы: «Тартуская школа существует как внутреннее научное единство, как сосуществование множества разных направлений»<sup>1</sup>.

В юбилейный год Лотман говорил на заседании кафедры русской литературы о необходимости создания рядом с ТЭС и другими существующими изданиями («Блоковский сборник», «Труды по русской и славянской филологии») новых. Он хотел видеть в своих младших коллегах больше активности и честолюбия. Сейчас кажется, что Лотман уже тогда понял невозможность продолжения без него ТЭС в прежнем виде. По этой логике эволюция тартуской школы возможна лишь при помощи институционализации новых научных направлений, появления новых научных серий с новыми главными редакторами этих серий. Конечно же, Лотман хотел, чтобы они появились в Тарту. В то же время Лотман был очень

заинтересован в доступности его работ читателю в России. Таким представляется лотмановское решение проблемы тартуской школы без Лотмана. Эта надежда отразилась и в предисловии к указателям содержания научных трудов кафедр, в последнем абзаце которого Лотман писал: «Настоящий обзор хотелось бы закончить надеждой, что научные возможности тартуско-московской семиотической школы еще не исчерпаны и что она еще способна породить идеи, неожиданные как для противников этого направления, так и для самих его сторонников. Научные идеи кончаются, когда их носители начинают сосредоточивать все силы на том, чтобы блюсти чистоту принципов. Символ мудрости — змея растет, сбрасывая кожу. Идеи также развиваются, перерастая себя»<sup>2</sup>.

В то же время формирование науки и ученых напоминает ситуацию строителей, имеющих готовый фундамент, но не имеющих проекта будущего здания. И ясно только то, что будущее здание должно опираться на этот фундамент, учитывая его возможности. Только так может здание уцелеть.

## 1. Школа как научное направление

Школа как научное направление может быть названа тартуско-московской или, точнее, тартуско-ленинградско-московской. Первое учитывает время и место зарождения школы (московская конференция 1962 года и тартуская конференция 1964 года). Второе вытекает из преемственных связей. Так, Б. А. Успенский связывает успех направления с сочетанием московской лингвистической и ленинградской литературоведческой традиций<sup>3</sup>. Причем традиции эти нельзя понимать слишком узко. В свое время Ю. М. Лотман активно возражал против сведения исторических корней гуманитарной семиотики к трудам ОПОЯЗа<sup>4</sup>. Он сам родился и учился в Петербурге и считал для тартуской школы в целом существенной личную связь многих ее представителей с Петербургом и его литературоведением, причем наряду с формалистами значительная роль отводилась «независимым» В. Проппу и В. Жирмунскому, а также Г. Гуковскому, О. Фрейденберг и в меньшей мере — М. Бахтину<sup>5</sup>.

Духу тартуской школы по Лотману более соответствует петербургская (ленинградская) традиция со своим стремлением к семиотическому изучению более сложных объектов культуры. В то же время вклад москвичей, по его мнению, особенно на первом этапе больше связан с поисками точных методик и с опирающимися на лингвистические дисциплины семиотическим анализом более простых объектов (карты, шахматы и т. д.).

Мысли о корнях не случайны. Хотя тартуская школа казалась в первые времена очень западным явлением, все же характерно, что, судя по сборникам ТЭС, самоосмысление направления больше связано с прошлым, отчасти с выпавшими по какой-либо причине из истории гуманитарных наук именами. Во второй сборник ТЭС введен раздел, «который редакция представляет себе как постоянный, обязательный во всех будущих сборниках» и который «предназначается для библиографических обзоров и, в частности, статей, освещающих исторические корни структурализма как научного направления»<sup>6</sup>. Главное место в этом разделе заняли именно публикации. Для читателей ТЭС с тартуской школой стали

ассоциироваться следующие имена (в порядке их появления до девятого сборника, когда раздел перестал быть постоянным): П. А. Флоренский, Б. И. Ярхо, Б. М. Эйхенбаум, А. М. Селищев, Б. В. Томашевский, О. М. Фрейденберг, С. И. Бернштейн, Я. Мукаржовский, А. А. Любичев. Этот список можно дополнить именами, которым посвящены отдельные сборники ТЭС: Ю. Н. Тынянов (IV), В. Я. Пропп (V), М. М. Бахтин (VI), П. Г. Богатырев (VII), Д. С. Лихачев (VIII).

Интересно, что к концу 1970-х годов такой знаковый способ исторического самоосмысления прекращается (одной из причин является, конечно же, и запрещение архивных публикаций в университетских изданиях). В то же время, не делается попыток осмысления тартуского направления на фоне польской, французской, итальянской или американской семиотики, хотя, например, Р. О. Якобсон и Т. А. Себеок даже участвовали в работе одной из семиотических конференций. С Западом возникли особые отношения. Не только Запад появился в виде Якобсона и Себеока в Тарту, но и многие представители школы оказались на Западе в качестве эмигрантов (А. Пятигорский, Д. Сегал, А. Сыркин, Б. Огибенин, А. Жолковский и др.). Некоторые из уехавших стали и одни из первых интерпретаторов школы на Западе<sup>7</sup>. В то же время началось распространение научных трудов сначала через Запад, а потом и для Запада.

Характерно, что рецепция тартуской школы на Западе началась с публикаций трудов на русском языке<sup>8</sup>. Лишь после этого появились первые случайные переводы, а потом уже и сборники переводов<sup>9</sup>. Хотя Лотман оказался на Западе уже в год появления его первой семиотической книги («Лекции по структуральной поэтике»), все же этот первый перевод остался надолго исключением<sup>10</sup>. Настоящая рецепция началась и в его случае с издания текстов на русском языке<sup>11</sup>.

Большинство представителей тартуской школы знали иностранные языки и были весьма эрудированы, но об ориентации на какую-либо западную школу все же говорить нельзя. Западные работы, конечно, были известны, но они играли роль не в традиции, а в генезисе (в смысле Тынянова) отдельных участников направления. Почти не было интереса к классической семиотике в духе Ч. У. Морриса; хорошо знали лингвистические работы от Ф. де Соссюра до Н. Хомского, структурную антропологию (К. Леви-Стросс), работы Пражского лингвистического кружка и т. д.

Важнее «экзотических» влияний был изучаемый экзотический материал. Ведь многие теории в рамках тартуской школы созданы *ad hoc*, для создания новых возможностей изучения конкретного материала. Конечно же, это поставило в трудное положение как доброжелательных, так и злорадствующих критиков<sup>12</sup>. Можно также отметить, что в справочниках последнего времени советская семиотика совпадает с московско-тартуской школой. И хотя пишут о влиянии на нее западной структурной лингвистики и антропологии, все же признают в ней настолько много самобытности, что призывают к диалогу между тартуской школой и Западом<sup>13</sup>.

Видимо, самобытность тартуской школы повлияла и на то, что на Западе не пытаются искать школе места в истории развития, так сказать, классической семиотики. В исторических разработках встречаются русские формалисты, М. Бахтин или Л. Выготский, но не Лотман и его коллеги. Тартуская школа чаще всего

ассоциируется с двумя понятиями: *вторичная моделирующая система* и *семиотика культуры*. Так, в авторитетном семиотическом словаре, вышедшем под редакцией Т. А. Себеока, мы находим тартускую школу в словарной статье «культура» (есть и словарная статья *Modeling system*). Е. Станкевич пишет о вкладе тартуско-московской школы в связи с различием двух моделирующих систем, словесности и визуальных искусств, символических и иконических систем<sup>14</sup>. Подобная же установка и в другом справочнике, где подчеркивается значение вторичной моделирующей системы в связи с понятием текста<sup>15</sup> и вклад тартуской школы связывается с переносом методов анализа языка и литературы на анализ живописи, музыки и фильма, а также с рассмотрением культуры как вторичной моделирующей системы<sup>16</sup>. Близкую к названным интерпретациям находим и в литературоведческом справочнике, где тартуско-московская школа составляет отдельную словарную статью. Там тоже подчеркивается выход за пределы литературы, изучение фольклора, театральных костюмов, мифологии и т. п., хотя и предлагаются читателю только две книги Лотмана — «Анализ поэтического текста» и «Структура художественного текста»<sup>17</sup>.

Не пытаясь подробнее вникать в особенности рецепции тартуской школы, мы хотели бы еще раз подчеркнуть, что для самосознания участников тартуской школы важнее своего места в современных научных направлениях было ощущение взаимосвязи с предшественниками, ощущение прерванности линий естественного развития отечественной науки и желание восстановить единство времен<sup>18</sup>. Так что, с точки зрения преемственности, ее действительно можно назвать тартуско-московской и тартуско-ленинградско-московской школой<sup>19</sup>.

## 2. Школа как учение

Тартуская школа не имеет единой методологической доктрины, но следует помнить о том, что первый выпуск ТЭС — это книга Ю. М. Лотмана «Лекции по структуральной поэтике» (1964). Это не ортодоксальная книга, но все же это книга ортодоксального семиотика, единственного семиотического утописта, по словам Ю. И. Левина<sup>20</sup>.

С другой стороны, второй выпуск (т. е. первый коллективный) сопровождается заметкой редколлегии: «Круг вопросов, которые приходится затрагивать, рассматривая миф, фольклор, обряд, литературу, изобразительные искусства как знаковые моделирующие системы, столь разнообразен, а количество нерешенных вопросов столь значительно, что участникам Летней школы далеко не всегда удавалось прийти к единому мнению. Редакция не считала полезным искусственно унифицировать точки зрения.»<sup>21</sup> Действительно, как можно унифицировать столь яркую плеяду авторов этого выпуска: Ю. И. Левин, Е. В. Падучева, А. М. Пятигорский, И. И. Ревзин, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский и др.

Но это было не только уважение к референтной группе, по работам которой можно было получить представление о «переднем крае исследований». Уважение к индивидуальному стилю и мнению каждого автора является ведущим принципом и в самых последних сборниках. Ю. М. Лотман сам вспоминает, что «шла борь-

ба за то, чтобы единство науки не поглотило индивидуальности. <...> Наука как часть культуры должна сохранять индивидуальность.»<sup>22</sup>

Правда, следует сделать существенное уточнение. Такое уважение индивидуальности возможно лишь в кругу людей, среди которых главным человеческим критерием (в дополнение к требованию компетентности и профессиональности) является порядочность. Так, Ю. М. Лотман пишет: «У нас была общая база — безусловная научная честность»<sup>23</sup>. Ю. И. Левин же говорит о «рыцарском облике»<sup>24</sup>.

Эта особая профессионально-нравственная ситуация имела непосредственное влияние и на учение. Б. М. Гаспаров вспоминает: «Атмосфера тартуского сообщества создавала идеальные условия для междисциплинарного общения и сотрудничества. Я уже говорил о том, что самосознание семиолога определялось не столько изначальной профессиональной принадлежностью, сколько общей интеллектуальной установкой»<sup>25</sup>.

Действительно, в работах тартуской школы видны это единство умонастроения, ориентация на понимание структурности и системности объектов изучения и поиски средств для семиотического описания разных языков культуры.

Вместо единства методологической доктрины следует говорить о методологической ясности разных трудов, т. е. было общее направление мысли, но были разные конкретные методологии. Д. Сегал и видит новизну тартуской школы в том, что «методологический аспект исследования был точным и ясным, его можно было проверять, оспаривать, критиковать, возражать, если нужно»<sup>26</sup>.

С точки зрения учения важно помнить, что к тартуской школе примыкает еще одно событие в науке. На основе материалов конференции 1962 года в 1964 году вышел в Тарту первый «Блоковский сборник», имеющий эмпирическую направленность и также уважающий индивидуальность авторов. Если редактируемые Ю. М. Лотманом ТЭС восстанавливали единство научной традиции, то редактируемые Э. Г. Минц «Блоковские сборники» реабилитировали один из объектов научного изучения — творчество А. Блока и символизм. Между этими двумя сериями были отношения естественной дополнительности. Семиотические сборники отражали возможности семиотического изучения разного рода объектов, «Блоковские сборники» предлагали анализ одного объекта при помощи разных методов. Это глубоко символичная дополнительность.

Внутри тартуской школы эта дополнительность указывает единство теоретических и эмпирических исследований<sup>27</sup>. Тартускую семиотику нельзя назвать абстрактной или дедуктивной. Теории строятся в ней, в основном *ad hoc*, для изучения конкретного объекта. Интерес же к ним в научном мире и их влияние на гуманитарные науки связаны с эрудированностью членов референтной группы. Лучшие представители тартуской школы могли себе позволить теоретическую смелость благодаря глубокому знанию материала. Поэтому столь отличаются от «образцов» подражательные работы, авторы которых, будучи жертвой моды или даже искреннего интереса к семиотике, просто упрощают до примитивности объект изучения. Хорошим примером могут послужить многие анализы одного стихотворения, в которых видно различие между имманентным структурализмом, где исследователь не просто отказывается от внетекстовых связей, но и не знает их, и структурно-семиотическим подходом, где имманентность почти всегда кон-

текстуальна. Характерно, что членов тартуской школы относительно мало занимает формализация метаязыка (нехарактерным исключением был Ю. Лекомцев). Поскольку тартуская школа не имеет общей доктрины, единой методологии и единого метаязыка, то для постороннего наблюдателя она кажется или хаотичной, или же герметичной. Ощущение хаотичности возникает у людей, не имеющих знаний для понимания анализов разнородного материала, не способных абстрагироваться от эмпирического уровня и увидеть общность типа мышления (семиотического) в разных работах. Ощущение хаоса усугубляется еще и обилием разнородной терминологии. Герметичной кажется школа для тех, кто пытается увидеть в пестроте метаязыков в сборниках ТЭС особый «тартуский жаргон», недоступный «чужим».

Действительно, тартуские работы читаются трудно, так как в одном сборнике встречаются метаязыки разных научных дисциплин, один и тот же термин может использоваться в разных значениях и т. д. Но, с другой стороны, можно сказать, что тартуские работы читаются легко, так как необходимо просто знание общенаучной терминологии и некоторых понятий, связанных с собственно семиотическим подходом: вторичные моделирующие системы, парадигматика, синтагматика, бинарные оппозиции и т. п. Отсутствие единства и четкости метаязыка в тартуских работах компенсируется его относительно легкой переводимостью на каждодневный язык и не может быть препятствием для понимания у доброжелательного читателя. Ведь нужно немало эмпагии, чтобы понять особенности семиотического мышления, единой основы разных методов структурирования объектов и их изучения.

Это единство типа мышления сохраняется и тогда, когда от сборника к сборнику меняется как представление об объекте, так и представление о методах его изучения. Мышление членов тартуской школы точнее применяемых ими понятий или метаязыков. Но мыслить точно на неточном (неоднозначном) языке — в этом одно из условий развития науки<sup>28</sup>.

Метаязыковая взаимопереводаемость была внутри тартуской школы естественным условием взаимопонимания. Но отсутствие методологического и метаязыкового диктата, с одной стороны, и развитие семиотики во всем мире, — с другой, привели в начале 1980-х годов внутри школы к необходимости осознания двух тенденций в развитии семиотики. Первая связана с уточнением метаязыка, стремлением к точному моделированию, вторая — с интересом к реальным текстам. Первая реализуется, по мнению Ю. М. Лотмана, в метасемиотике, вторая — в семиотике культуры<sup>29</sup>.

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

Из этого для Ю. М. Лотмана вытекает, что слова, имеющие на уровне языка разные денотаты, могут на уровне текста иметь общий денотат. «Следовательно, проблема содержания есть всегда проблема перекодировки»<sup>30</sup>. «Щит варяжский» и «сыр голландской» имеют разные денотаты, но в поэме Лермонтова «Сашка» они обозначают луну<sup>31</sup>. Их общее осмысление возможно, кроме лермонтовского текста, еще и в рамках вторичной моделирующей системы на уровне романтического словоупотребления и литературного творчества, что, в свою очередь, делает возможным увидеть между ними пародическую связь. Отсюда, в свою очередь, вытекает необходимость изучения (и определения) текста в пункте пересечения внутри- и внетекстовых связей. Соответственно, в программу изучения текста входит различение субтекстов (общезыковых) значений, текстовых значений и функций текстов в системе культуры<sup>32</sup>. Аналогично понимается и культура, описываемая на трех уровнях: описание культуры как системы текстов и описание культуры как набора функций, обслуживаемых текстами<sup>33</sup> (ср. различение семантики, синтактики, прагматики в семиотике).

Реализацией этой программы исследования являются теоретические книги «Структура художественного текста»<sup>34</sup> и «Анализ поэтического текста» (последняя содержит и практические анализы)<sup>35</sup>.

Данный подход видоизменяется в результате введения двойного, метаязыкового и метатекстового (мифологического) описания. Соответственно, различаются и два способа восприятия (языка, текстов, культуры) и показывается соотношение логического и мифологического в процессах восприятия<sup>36</sup>. Так как восприятие окружающего мира неотделимо от памяти воспринимающего, то в структуре любого текста проявляется и ориентация этого текста на определенный тип памяти<sup>37</sup>. Из бинарности логического и мифологического выводится утверждение, что большинство реальных семиотических систем располагаются между двумя моделями языка, статической и динамической, приближаясь то к одной, то к другой. В основе статики и логики лежит первичная информация, в основе же динамики и мифологии — вторичная информация. Эти два полюса создают поле напряжения, в котором и развивается единое сложное целое — культура<sup>38</sup>.

Можно также предполагать близость культуры и человеческого сознания; культуру Ю. М. Лотман и называет сверхиндивидуальным интеллектом, восполняющим недостатки индивидуального сознания<sup>39</sup>.

Следующим шагом является сопоставление функционально и структурно близких «интеллектуальных объектов»: естественное сознание человека как целое, синтез двух полушарий мозга; текст как сосуществование минимум двух (языковых) систем — первичной и вторичной, логической и мифологической, дискретной и недискретной; культура как коллективный интеллект<sup>40</sup>.

Дальнейшие теоретические работы Ю. М. Лотмана в большей мере связаны с поисками в мировой семиотике. Это касается проблем нейросемиотики, нового интереса к мифологичности и символичности, общей риторике, работам В. И. Вернадского и И. Пригожина и т. д.

С одной стороны, можно говорить об изоморфизме процессов порождения языка, текстов и культуры и возможности применить психофизиологические данные о функционировании головного мозга для описания более высоких уровней. Говоря о достоинствах и опасностях приема аналогии в научном мышлении,

Ю. М. Лотман утверждает: «В полной мере это относится к аналогии между новыми открытиями в области мозговой асимметрии и семиотической асимметрией культуры. Прежде всего, это следует сказать о попытках прикрепить сложные культурные функции к левому или правому полушарию»<sup>41</sup>. И все же в той же статье написано: «Остается самое главное: убеждение, что всякое интеллектуальное устройство должно иметь би- или полиполярную структуру и что функции этих подструктур на разных уровнях — от отдельного текста и индивидуального сознания до таких образований, как национальные культуры и глобальная культура человечества, — аналогичны. <...> Идея культуры как двухканальной (минимально) структуры, связывающей разноструктурные семиотические генераторы, получает нейротопографический фундамент»<sup>42</sup>.

На этот фундамент опирается и определение семиосферы как замкнутого абстрактного пространства, внутри которого только и «оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и выработка новой информации»<sup>43</sup>. Понимание семиосферы неотделимо от понимания функционирования мозга: «Поскольку все уровни семиосферы — от личности человека или отдельного текста до глобальных семиотических единств — представляют как бы вложенные друг в друга семиосферы, каждая из них является одновременно и участником диалога (частью семиосферы), и пространством диалога (целым семиосферы), каждая проявляет свойство правизны или левизны или включает в себя на более низком уровне правые и левые структуры»<sup>44</sup>.

С другой стороны, Ю. М. Лотман перемещает свое внимание от структуры и прагматики текста на возможный мир коммуникации. Он вводит понятие общения и утверждает: «Вместо формулы: „потребитель дешифрует текст“ — возможна более точная: „потребитель общается с текстом“»<sup>45</sup>. В основе общения лежат следующие процессы<sup>46</sup>: общение между аудиторией и культурной традицией; общение читателя с самим собою; общение читателя с текстом; общение между текстом и культурным контекстом.

В описании этих процессов общения Ю. М. Лотман приходит к глобальному пониманию текста. И культура рассматривается как текст, хотя «это сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию „текстов в текстах“ и образующий сложные переплетения текстов»<sup>47</sup>. В этот текст культуры может входить одновременно в качестве текста и механизма порождения текстов и Город (например, Петербург)<sup>48</sup>.

Для глобальной семиотики закономерен интерес к синергетике, равновесию и нарушению равновесия (до «хаотической динамики») сложных семиотических систем. Это касается пространства сюжетов в художественном мышлении какой-либо эпохи, где каждый новый текст выступает как «невозможность», входя в то же время в это пространство и видоизменяя его<sup>49</sup>. То есть новое и случайное явление в какой-либо системе может привести к изменению ее функционирования. Это может касаться и явлений технического прогресса, изменения вещественного окружающего мира, влияющего на восприятие всей культуры<sup>50</sup>.

Такой системный подход приводит Ю. М. Лотмана к необходимости различения в любой сложной системе «факторов генезиса» (т. е. закономерных участников или элементов) и «катализаторов», которыми и являются «невозможные» или случайные участники или элементы. Таким образом, случайные для данной



культуры или культурной ситуации тексты могут выступать «в качестве „пусковых устройств“, ускорителей или замедлителей динамических процессов»<sup>51</sup>.

Этапной стала в личном развитии Лотмана его последняя книга «Культура и взрыв» (1992), свидетельствующая о появлении в его семиотике культуры элементов историсофии. По сравнению с ранними работами рассмотрение динамики культуры стало здесь более полярным: «динамические процессы в культуре строятся как своеобразные колебания маятника между состоянием взрыва и состоянием организации, реализующей себя в постепенных процессах. <...> И постепенные, и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие — преемственность»<sup>52</sup>. В качестве взаимообуславливающих и сосуществующих явлений взрыв и преемственность облегчают описание динамики разных типов культуры. Учитывая запутанность и тревожность времени написания книги можно считать характерной попытку Лотмана противопоставить европейские «тернарные» культуры и русскую «бинарную» культуру. В первых всегда сохраняется преемственность, обычным является взрыв в одних сферах культуры и одновременно преемственность, сохранность плавного развития в других сферах, так что можно говорить о европейской способности «сохранять в изменениях неизменность»<sup>53</sup>. Идеалом второй, бинарной системы является уничтожение всего существующего: «Тернарная система стремится приспособить идеал к реальности, бинарная — осуществить на практике неосуществимый идеал»<sup>54</sup>. По сути, Лотман подходит к вопросам, о которых много писали русские религиозные философы, когда в качестве семиотика утверждает, что на уровне самосознания русской культуры «мы сталкиваемся с идеей полного и безусловного уничтожения предшествующего и апокалиптического рождения нового»<sup>55</sup>.

Кроме того, в последней книге является существенной проблемой динамизации описания культуры. Лотман называет дурной абстракцией представление, по которому возможно создание ряда статических описаний и их более поздняя динамизация<sup>56</sup>. Это означает, что Лотман дошел до принципиальных вопросов, лишь внешне характерных постструктурализму, и ответы на эти вопросы должны были дать поиски следующих лет.

Конечно же, эта короткая и односторонняя попытка проследить эволюцию Лотмана-семиотика упрощает и линеаризирует логику его научных поисков. Я не забыл, что Лотман является и историком литературы, как не забыл и того факта, что рядом с Лотманом было множество виднейших ученых, логика личного развития каждого из которых уникальна. Но хочется подчеркнуть, что предметом настоящей статьи является тартуская школа и в центре внимания — не обзор личной эволюции Лотмана, а попытка фиксации общего направления развития школы на материале Лотмана как наиболее значительного представителя с точки зрения статуса школы.

В основе лотмановцентризма лежит то обстоятельство, что представляющие школу программные научные труды выходили, в основном, под редакцией Лотмана в ТЭС. В качестве главного редактора Лотман не мог не выразить своего отношения к темам и авторам. При помощи посвящений, рубрикации, редакционных заметок и т. п. Лотман в действительности формировал возможную рецепцию школы, сохраняя единство школы.

Все это дает возможность сделать на основе анализа трудов и деятельности Лотмана некоторые выводы:

1) в качестве главного редактора ТЭС Ю. М. Лотман является по отношению к другим авторам семиотиком *post factum*, объединяющим и обрамляющим разные работы сборников. Поэтому ТЭС читаются часто «сквозь Лотмана», а его работы становятся «концептуальным каркасом» тартуской школы (в этом смысле школа глубоко тартуская);

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

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

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

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

### 3. Школа как академия

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

Первые Летние школы, которые Ю. М. Лотман называет не конференциями, а «жизнью вместе», проходили в Кязарку, на спортивной базе Тартуского университета. Живописная природа, отдаленность не только от города, но и от любой власти — все настраивало на неофициальность, естественность. Близкой этому была и атмосфера Тарту. Б. М. Гаспаров вводит в восприятие Тарту еще специфический аспект: «<...> необычный, с точки зрения русского интеллигента, стиль повседневной и академической жизни, „западный“ ореол города и его обитателей, сам языковой барьер оказывался в этих обстоятельствах важнейшим позитивным фактором, он усиливал герметичность русскоговорящего сообщества ученых»<sup>57</sup>.

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

«Жизнь вместе» (Ю. М. Лотман) и «домашняя естественность в научном кругу» (Ю. И. Левин) как внутренние характеристики также не говорят о герметичности. Имеется в виду особый тип диалогического общения, когда профессиональный и нравственный уровень настолько высок, что любая, даже самая острая полемика останется в пределах взаимопонимания. Страх герметизма может быть страхом интимности, психологической неготовностью приобщения к определенному типу мышления и общения. И не сложность метаязыков затрудняет понимание, а психологическая обстановка, похожая на описанную О. Мандельштамом: «Филология — это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на шипате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет оттенок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни»<sup>58</sup>.

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

#### 4. Школа как институт

В начале было сообщество ученых, проводящих Летние школы, встречающихся на разных конференциях, переписывающихся, печатающихся в ТЭС, т. е. можно было говорить о чувстве школы, о когнитивной институционализации или «невидимом колледже». Но осознающей себя научным направлением тартуской школе для дальнейшего развития была необходима и социальная институционализация. Кафедра русской литературы была вначале лишь базой для проведения Летних школ. Появление международного интереса к тартуской школе, переводы работ на разные языки, повышение научного престижа, увы, не способствовали социальной институционализации. Наоборот, сказывалось идеологическое и административное противодействие: для уменьшения влияния его авторитета Лотман был выведен из Ученого совета университета; в ходе решения «еврейского вопроса» были разделены по разным кафедрам две семьи (Л. И. Вольперт —

П. С. Рейфман, Э. Г. Минц — Ю. М. Лотман), а переводом Лотмана с кафедры русской литературы на кафедру зарубежной литературы пытались разрушить единство кафедры, и, конечно же, им интересовался КГБ.

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

Отсутствие организационной и материальной поддержки заставило отказаться от больших семиотических исследовательских программ. С одной стороны, международное признание, с другой — неиспользованный научный потенциал Ю. М. Лотмана, кафедры, всей тартуской школы. В итоге не было принято и организационных мер для сохранения преемственности. В Тарту невозможной стала карьера семиотика. И. А. Чернов, занимавшийся семиотикой по индивидуальному плану (что было и остается редким исключением), вынужден констатировать, что тартуская школа является местом научных конференций и изданий, но студентам университета лекционные курсы не читаются<sup>59</sup>.

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

Однако уменьшение устного общения, школ и конференций — все это ослабляет единство мышления и делает сборники ТЭС менее цельными. В них рядом могут оказаться незнакомые друг другу люди. Хотя и в последних сборниках выходят интересные работы, но общей ауры первых сборников ТЭС у них нет. Если в 1960-е годы малая социальная институционализация школы способствовала свободному научному и человеческому общению, то в дальнейшем это стало препятствовать ее развитию. В итоге тартуская школа стала лотмановской школой, так как ее развитие стало зависеть, в основном, от одного человека.

## 5. Школа как университет

Отсутствие организационной поддержки и слабая социальная институционализация все же не привели к исчезновению школы. Действительно, курсы по семиотике читались и читаются очень редко. Но кажется, что причиной этого являются не запреты. Можно преподавать классическую семиотику, но трудно преподавать семиотику тартуской школы, передать особенности специфического семиотического мышления. Отказ от этого может быть вызван страхом внутреннего профанирования тартуской семиотики, так как теоретическая смелость ее представителей опирается на эрудированность, знание фактов. Студенты не могут иметь эруди-

ции, достаточной для понимания концепций, созданных *ad hoc* в процессе анализа конкретного материала.

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

В плане преемственности важен и ореол неангажированности, всегда окружавший кафедру русской литературы. Благодаря, в первую очередь, Ю. М. Лотману как заведующему, кафедра сохраняла настоящую университетскую автономию и в самые трудные времена. В эту автономию входят также независимость от администрации и идеологии.

Счастье тартуской школы в том, что она, не выработав канонизированной методологии, как научное направление стала для участников и последователей профессионально-нравственной школой. Честная, профессиональная, свободная от догм и карьеризма наука всегда будет притягивать молодых ученых. Уже два поколения учеников Лотмана посвятили своему учителю сборники научных трудов<sup>60</sup>. Учитель умер, но учение продолжается. Теперь настало как время самих учеников, так и мемуаров представителей старшего поколения. Тартуская школа неминуемо потеряет лотмановское лицо, но может быть удастся сохранить лотмановский дух.

Лотман теперь перед нами весь, с начала до конца. Лишенные обаяния живого контакта с ним, мы получили возможность узнать его со стороны. Это еще одна школа для потомков, даже если самой тартуской школе суждено исчезнуть.

## Примечания

- 1 **Тотор Р.** Lotmani fenomen // Keel ja Kirjandus. 1982. № 1. Lk. 6.
- 2 **Лотман Ю. М.** Заметки о тартуских семиотических изданиях // Труды по русской литературе и семиотике кафедры русской литературы Тартуского университета. 1958—1990. Указатель содержания. Тарту, 1991. С. 92.
- 3 **Успенский Б. А.** К проблеме генезиса тартуско-московской семиотической школы // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1987. Вып. 746 (=Труды по знаковым системам. XX). С. 20—21.
- 4 **Лотман Ю. М.** О задачах раздела обзоров и публикаций // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1967. Вып. 198 (=Труды по знаковым системам. III). С. 364—365.
- 5 **Лотман Ю. М.** Заметки о тартуских семиотических изданиях. С. 91.
- 6 [**Лотман Ю. М.**] От редакции // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1965. Вып. 181 (=Труды по знаковым системам. II). С. 8.
- 7 См.: **Meletinski E. M., Segal D. M.** Structuralism and Semiotics in the USSR // Diogenes. 1971. Vol. 73. P. 88—125; **Segal D. M.** Aspects of Structuralism in Soviet Philology. Tel-Aviv University, 1974; ср. и первые рецензии «своих»: **Stolović L. N.** Les recherches sémiologiques et l'esthétique // Revue d'esthétique. 1969. 1. P. 102—106; **Revzina O. G.** The Fourth Summer School on Secondary Modeling Systems (Tartu, 17—24 August, 1970) // Semiotica. 1972. Vol. 6, № 3. P. 222—243; **Oguibene B.** Linguistic Models of Culture in Russian Semiotics: A Retrospective View // PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1979. № 4. P. 91—118.
- 8 См., например: *Teksty sovetского literaturovedčeskogo strukturalizma / Texte des sovjetischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus.* Hrsg. K. Eimermacher. Munich: Wilhelm Fink, 1971; *Readings in Soviet Semiotics (Russian Texts).* Ed. L. Matejka, S. Shishkoff, M. E. Suino and I. R. Titunik. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1977.
- 9 См., например: *Semiotics and Structuralism. Readings from the Soviet Union.* Ed. H. Baran. White Plains, New York: International Arts and Science Press, 1976; *Travaux sur les Systèmes de Signes. École de Tartu.* Traduits par A. Zouboff. Bruxelles: Editions Complexe, 1976; *Soviet Structural Folkloristics. Vol. I.* Ed. P. Maranda. The Hague; Paris: Mouton, 1974; *Russian Poetics in Translation.* Ed. L. M. O'Toole, A. Shukman. Vol. 1—9. 1975—1982; *Soviet Semiotics of Culture: Special Issue.* Ed. L. Matejka e.a. // *Dispositio.* 1976. Vol. 1, № 3; *Soviet Semiotics: An Anthology.* Ed. and transl. D. P. Lucid. Baltimore; London: Johns Hopkins, 1977; *Soviet Semiotics: Special Issue // PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature.* 1978. Vol. 3, № 3; *Semiotica Sovietica I. Sovjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962—1973).* Bd. 1—2. Hrsg. von K. Eimermacher. Aachen: Rader, 1986. Кроме того, переводы в специальных номерах различных журналов: *Tel Quel* (1968, 35), *Change* (1973, 14), *Soviet Studies in Literature* (1976, 12, 2), *Russian Literature* (1977, 5, 1), *New Literary History* (1978, 9, 2), *Strumenti critici* (1980, 42—43), *Discurso* (1993, 8); см. также: **Lotman J. M., Uspenskij B. A.** *The Semiotics of Russian Culture.* Ed. A. Shukman. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1984; **Lotman J. M., Ginzburg L. J., Uspenskij B. A.** *The Semiotics of Russian Cultural History.* Ithaca, 1985. Кроме того ряд переводов, монографий и статей Лотмана, в числе которых наиболее авторитетным можно назвать сборник статей с предисловием У. Эко: **Lotman J. M.** *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture.* New York; London: I. A. Tauris, 1990. Рецензию школы хорошо отражают библиографии: из ранних наиболее существенные: **Eimermacher K., Shishkoff S.** *Subject Bibliography of Soviet Semiotics: The Moscow-Tartu School.* Ann Arbor; Michigan Slavic

- Publications, 1977; **Shukman A.** The Moscow-Tartu Semiotics School: A Bibliography of Works and Comments in English // PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1978. № 3, p. 593—601. Из более новых можно назвать несколько поверхностную: **Voigt V.** Between Eastern and Western Semiotics // Semiotics of Culture. Helsinki: Arator Inc., 1988. P. 51—56. Хороший обзор дается в работе: **Rudy S.** Semiotics in U.S.S.R. // The Semiotic Sphere. Eds. T. A. Sebeok and J. Umiker-Sebeok. New York; London: Plenum Press, 1986. P. 555—582. Обзорная библиография вышла в Испании: **Cáceres Sánchez M.** Selección bibliográfica // Discurso. 1993. № 8, P. 139—184. Самая полная библиография трудов Лотмана есть в книге: **Лотман Ю. М.** Избранные статьи: В 3 т. Т. III. Таллинн: Александра, 1993. С. 441—482 (Список трудов Ю. М. Лотмана. Сост. Л. Н. Киселева).
- <sup>10</sup> **Lotman J.** Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure // Linguistics. 1964. № 6. P. 59—72.
- <sup>11</sup> **Lotman J.** Leksii po struktural'noi poetike. Providence: Brown Univ. Press, 1968; в переводах: Bucuresti (1970), Sarajevo (1970), München (1972)...; **Lotman Ju. M.** Struktura khudozhestvennogo teksta. Providence: Brown Univ. Press, 1971; в переводах: Milano (1972), Frankfurt a. M. (1973), Paris (1973), Beograd (1976), Ann Arbor (1977)...
- <sup>12</sup> **Seyffert P.** Soviet Literary Structuralism. Background. Debate. Issues. Columbus: Slavic Publishers, Inc., 1985.
- <sup>13</sup> **Rudy S.** Semiotics in U.S.S.R. // The Semiotic Sphere. Ed. by T. A. Sebeok and J. Umiker-Sebeok. New York; London: Plenum Press, 1986. См. и другие монографические анализы: **Fleischer M.** Die Sowjetische Semiotik. Theoretische Grundlagen der Moskauer und Tartuer Schule. Tübingen: Stauffenburg, 1989; **Grzybek P.** Studien zum Zeichenbegriff der Sowjetischen Semiotik (Moskauer und Tartuer Schule). Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1989.
- <sup>14</sup> Encyclopedic Dictionary of Semiotics. General ed. T. A. Sebeok. Vol. I. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986. P. 166. Ср. также полемику главного редактора с Лотманом: **Sebeok T. A.** In What Sense is Language a «Primary Modelling System»? // Worlds behind Words. Ed. by F. J. Heyvaert and F. Steurs. Leuven: Leuven Univ. Press, 1989. P. 25—36.
- <sup>15</sup> **Nöth W.** Handbook of Semiotics. Bloomington; Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1990. P. 348, 350—351.
- <sup>16</sup> Там же. С. 309.
- <sup>17</sup> **Отт Л.** A Dictionary of Critical Theory. New York; Westport; London: Greenwood Press, 1991. P. 301; в другом литературоведческом справочнике в словарной статье «семиотика» говорится и об умении московско-тартуской школы и конкретно Лотмана переходить от синхронии к диахронии и оценивать развитие культур с точки зрения семиотизации: A Dictionary of Modern Critical Terms. Revised and enlarged edition. Ed. R. Fowler. London; New York: Routledge and Kegan Paul, 1987. P. 218; Более подробный обзор школы дан в справочнике, вышедшем под редакцией В. Терраса: Handbook of Russian Literature. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1985. P. 448—451.
- <sup>18</sup> **Д. Сегал** назвал это метко «семиотическим историзмом»: **Сегал Д.** «Et in Arcadia Ego» вернулся: наследие московско-тартуской семиотики сегодня // Новое лит. обозрение. 1993. № 3. С. 32.
- <sup>19</sup> Конечно же, география авторов ТЭС была намного шире.
- <sup>20</sup> **Левин Ю.** «За здоровье Ее Величества!...» // Новое лит. обозрение. 1993. № 3, С. 44.
- <sup>21</sup> [**Лотман Ю. М.**]. От редакции // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1965. Вып. 181 (=Труды по знаковым системам. II). С. 6

- 22 **Лотман Ю.** Зимние заметки о летних школах // Новое лит. обозрение 1993. № 3. С. 42.
- 23 **Лотман Ю.** *Op. cit.* С. 42.
- 24 **Левин Ю.** *Op. cit.* С. 44.
- 25 **Гаспаров Б.** Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // *Wiener Slavistischer Almanach*. 1989. Bd. 23. С. 16.
- 26 **Сегал Д.** *Op. cit.* С. 31.
- 27 **А. Шукман** исходит в своей книге именно из этого единства: **Shukman A.** *Literature and Semiotics: A Study of the Writings of Y. M. Lotman*. Amsterdam; New York; Oxford, 1977. P. 180.
- 28 **Ropper K. R.** *The Myth of the Framework // Essays in Honour of Paul Arthur Schippl. The Abdication of Philosophy: Philosophy and Public Good*. La Salle, Illinois: Open Court, 1976. P. 23—48. В статье Поппера важное место занимает утверждение о том, что требование точности метаязыка начинает препятствовать развитию науки, если не разрешается определенное количество неопределяемых исходных терминов.
- 29 **Лотман Ю. М.** Семиотика культуры и понятие текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 515 (=Труды по знаковым системам. XII). С. 3.
- 30 **Лотман Ю. М.** О проблеме значений во вторичных моделирующих системах // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1965. Вып. 181 (=Труды по знаковым системам. II). С. 23.
- 31 Там же. С. 30.
- 32 **Лотман Ю. М.** Статьи по типологии культуры. Вып. I. Тарту, 1970. С. 73—77.
- 33 Там же. С. 77.
- 34 **Лотман Ю. М.** Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- 35 **Лотман Ю. М.** Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972.
- 36 **Лотман Ю. М., Успенский Б. А.** Миф — имя — культура // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1973. Вып. 308 (=Труды по знаковым системам. VI). С. 282—284.
- 37 **Лотман Ю. М.** Текст и структура аудитории // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1977. Вып. 422 (=Труды по знаковым системам. IX). С. 56.
- 38 **Лотман Ю. М.** Динамическая модель семиотической системы // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1978. Вып. 463 (=Труды по знаковым системам. X). С. 32—33.
- 39 **Лотман Ю. М.** Феномен культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1978. Вып. 463 (=Труды по знаковым системам. X). С. 16.
- 40 **Лотман Ю. М.** Мозг — текст — культура — искусственный интеллект // Семиотика и информатика. Вып. 17. М., 1981. С. 9—10.
- 41 **Лотман Ю. М.** Асимметрия и диалог // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1983. Вып. 635 (=Труды по знаковым системам. XVI). С. 24.
- 42 Там же. С. 25.
- 43 **Лотман Ю. М.** О семносфере // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1984. Вып. 641 (=Труды по знаковым системам. XVII). С. 6.
- 44 Там же. С. 22—23.
- 45 **Лотман Ю. М.** Семиотика культуры и понятие текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 515 (=Труды по знаковым системам. XII). С. 7.
- 46 Там же. С. 6.
- 47 **Лотман Ю. М.** Текст в тексте // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 567 (=Труды по знаковым системам. XIV). С. 18.



- 48 **Лотман Ю. М.** От редакции // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1984. Вып. 664 (=Труды по знаковым системам. XVIII). С. 3.
- 49 **Лотман Ю. М.** О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1987. Вып. 746 (=Труды по знаковым системам. XX). С. 112—113.
- 50 **Лотман Ю. М.** Технический прогресс как культурологическая проблема // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1988. Вып. 831 (=Труды по знаковым системам. XXII). С. 112.
- 51 **Лотман Ю. М.** О роли случайных факторов в литературной эволюции // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1989. Вып. 855 (=Труды по знаковым системам. XXIII). С. 47.
- 52 **Лотман Ю. М.** Культура и взрыв. М.: Гиозис, 1992. С. 245, 26.
- 53 Там же. С. 267—268.
- 54 Там же. С. 258.
- 55 Там же. С. 268. На последней странице книги Лотман называет катастрофой ситуацию, когда Россия не сможет приблизиться к европейской тернарной системе и, может быть, перейти на эту систему. (с. 270).
- 56 Там же. С. 43.
- 57 **Гаспаров Б.** Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен. С. 10.
- 58 **Мандельштам О.** О природе слова // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 61.
- 59 **Chernov I.** Historical survey of Tartu-Moscow Semiotic School // Semiotics of Culture. Helsinki, 1988. С. 8.
- 60 **Quinquagenario.** Сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1972.  
В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. To Honour Professor Y. M. Lotman. Тарту: Эйдос, 1992.

## Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа <sup>1</sup>

П. Гржибек (Грац)

В 1970 году Вяч. Вс. Иванов назвал М. М. Бахтина единственным автором работ, напечатанных под фамилиями Бахтина, В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева, и тем самым открыл дискуссию об авторстве, продолжающуюся и сегодня. В той же работе Иванов отметил, что идеи 20-х годов «становятся в центре внимания исследователей знаковых систем и текстов» (Иванов 1973: 5). В 1974 году Д. М. Сегал (см.: Segal 1974), опираясь на Вяч. Вс. Иванова, дал оценку влияния М. М. Бахтина на современную семиотику и особенно подчеркнул его важную роль для московско-тартуской школы (МТШ). Д. М. Сегал, таким образом, сделал следующий шаг по сравнению с Л. Матейкой, назвавшим книгу В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» «первым существенным русским вкладом в семиотику» (Matejka 1973: 163). К этому утверждению Д. М. Сегал добавил, что ни одного автора нельзя сравнить с Бахтиным «по степени влияния на современную советскую семиотику» (Segal 1974: 120).

Данная оценка, однако, отнюдь не является общепризнанной. Например, И. Р. Титуник утверждал, что «отношения между советской семиотикой и бахтинским наследием являются проблемой» (Titunik 1976: 329). Титуник имеет в виду не столько библиографическую рутину; его гораздо больше интересуют вопросы собственно семиотических концепций. Он пишет, что «советские семиотики сделали определенные заключения о языке <...>, которые расходятся с бахтинскими теориями и вряд ли могут быть выведены из них» (Titunik 1976: 333). Более конкретно, ученые МТШ в отличие от Бахтина, который занимался «коммуникативным аспектом семиозиса» (Segal 1974: 126), избрали «абстрактную концепцию языка, против которой были выдвинуты резкие возражения в ранних работах бахтинской школы» (Titunik 1976: 333) <sup>2</sup>.

Если такая интерпретация является правильной, то участники МТШ и Бахтин представляют два разных направления в семиотике. Естественно, в таком случае возникает вопрос о том, в каком плане Бахтина можно считать ученым, предвосхитившим теорию МТШ. Совсем недавно к этому вопросу привлек внимание А. Рейд (см.: Reid 1990; 1991). Согласно Рейду, множество ссылок на Бахтина в работах МТШ вовсе не отражают влияние этого автора на школу; кроме того, по этим ссылкам трудно

понять, каким образом работы или идеи Бахтина изменили или определили ход размышлений по общим либо частным вопросам московско-тартуских семиотиков (*Reid 1991: 112*).

Называя Бахтина специалистом по семиотике, структуралистом или приверженцем любого другого «-изма», мы рискуем «примитивизировать его идеи» (*Morson, Emerson 1989: 47*). Но для нас существенно попытаться охарактеризовать отношения между бахтинской семиотикой и семиотикой МТШ<sup>3</sup> (оставляя открытым вопрос об авторстве, мы в дальнейшем будем пользоваться двумя терминами: *бахтинская/бахтинская семиотика* и *семиотика Бахтина*; также, говоря о семиотике МТШ, мы будем иметь в виду общие принципы Школы, не учитывая специфики работ отдельных участников МТШ).

Мы преследуем две цели: очертить концепцию семиотики, содержащуюся в работах Бахтина и Волошинова/Медведева, и далее связать эти идеи с семиотической концепцией МТШ. В этой перспективе представляется целесообразным проанализировать два текста, автором которых, без сомнения, является М. М. Бахтин. Вяч. Вс. Иванов и И. Р. Титуник не ссылаются на них, поскольку публикация данных текстов относится к более позднему времени (*Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 1979; 2-е изд. 1986*). Однако оба текста существенно дополняют картину бахтинского понимания семиотики. В первом же из них, «Из записей 1970—71 годов», Бахтин приводит ясное определение семиотики (такие определения являются у этого автора достаточно редкими):

Семиотика занята преимущественно передачей готового сообщения с помощью готового кода. В живой же речи сообщение, строго говоря, впервые создается в процессе передачи и никакого кода, в сущности, нет (*Бахтин 1970/71: 371*).

Говоря о коде, он противопоставляет его понятию «контекст», который, в отличие от кода, является открытым и бесконечным:

Контекст потенциально незавершен, код должен быть завершенным. Код — только техническое средство информации, он не имеет познавательного творческого значения. Код — нарочито установленный, умерщвленный творческий контекст (*Бахтин 1970/71: 372*)<sup>4</sup>.

Безграничность контекста, составляющего неотъемлемую часть любого высказывания, не позволяет описать его, опираясь на лингвистический и семиотический понятийный аппарат:

Высказывание (речевое произведение) как целое входит в совершенно новую сферу речевого общения <...>, которая не поддается описанию и определению в терминах и методах лингвистики и — шире — семиотики.

<...> Термин «текст» совершенно не отвечает существу целого высказывания (*Бахтин 1970/71: 359*).

Итак, мы имеем дело с тремя компонентами или, возможно, уровнями семиотических процессов: «код», «текст», «высказывание». Мы начнем с анализа понятия «текст».

Бахтин использует термин «текст» в широком смысле: текст по Бахтину включает в себя «всякий связный знаковый комплекс» (*Бахтин 1959/61: 297*). У каждого текста есть два полюса. Первый полюс представляет собой общепринятую систему знаков, или «код», который также называется «языком». Термин «язык», как и «текст», используется в широком смысле и включает в себя любую знаковую систему. Если за тем, что выглядит как «текст», не скрывается «язык», то это не «текст», а простое физическое (несемиотическое) явление. Внутри «текста» все, что является повторенным/повторяемым или воспроизведенным/воспроизводимым, относится к «языку»:

Каждый текст предполагает общепонятную (то есть условную в пределах данного коллектива) систему знаков, язык <...> Если за текстом не стоит язык, то это уже не текст, а естественно-натуральное (не знаковое) явление <...> Итак, за каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое <...> (*Бахтин 1959/61: 299*).

По Бахтину, семиотика занимается двумя аспектами высказывания: «кодом», или «языком», и «текстом». Другими словами, в семиотический анализ входят только те элементы дискурса, которые являются межличностными. В этом смысле текст — «первичная данность <...> всего гуманитарно-филологического мышления <...>»; первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины: «Где нет текста, там нет и объекта для мышления и исследования» (*Бахтин 1959/61: 297*).

В известном отношении семиотика Бахтина и семиотика *МТШ* близки друг другу. Во-первых, обе школы определяют язык в широком (семиотическом) смысле как понятие, относящееся к любой знаковой системе. Во-вторых, понятие «текст» трактуется в самом широком смысле: «текст» относится не только к вербальной сфере, но и к любому знаковому комплексу. Более того, утверждение, что различные знаковые комплексы взаимопереводимы — утверждение, характерное для *МТШ*, очевидно, принадлежало и Бахтину:

Всякая система знаков (то есть всякий знак), на какой узкий коллектив не опиралась бы ее условность, принципиально всегда может быть расшифрована, то есть переведена на другие знаковые системы (другие языки); следовательно, есть общая логика знаковых систем, потенциальный единый язык народов <...> (*Бахтин 1959/61: 300*).

На первый взгляд, существует также множество параллелей между семиотикой *МТШ* и бахтинианской семиотикой. Хотя Титуник (1976: 334) и считает, что две школы расходятся в конкретных определениях «языка», большинство различий, которые он выделяет, оказываются несущественными. Пожалуй, только одно различие действительно важно: в отличие от московско-тартуской школы, Бахтин не считает язык *моделирующей* системой, причем даже здесь две школы ближе друг другу, чем это представляется Титунику: описывая «первичные (простые) речевые жанры» и «вторичные (сложные) речевые жанры», Бахтин выделяет, таким образом, два уровня означивания во «вторичных моделирующих системах». Семантический механизм этих вторичных речевых жанров понимается Бахтиным практически так же, как и *МТШ*, и Бартом и Ельмслевым и др.:

Эти первичные жанры, входящие в состав сложных, трансформируются в них и приобретают особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности <...> (Бахтин 1952/53: 252).

Различие между *МТШ* и семиотикой Бахтина становится более явным, если обратиться ко второму полюсу бахтинского понятия «текст». С точки зрения Бахтина «текст» характеризуется не только тем, что за ним стоит язык или код; «текст» как высказывание является в то же время чем-то уникальным, индивидуальным и неповторимым:

Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым <...> По отношению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством. Это в какой-то мере выходит за пределы лингвистики и филологии. Этот второй момент (полюс) присущ самому тексту, но раскрывается только в ситуации и в цепи текстов <...> (Бахтин 1959/61: 299).

Таким образом, «текст», в отличие от «языка», по Бахтину не может быть переведен до конца:

Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца, ибо нет потенциального единого текста текстов (Бахтин 1959/61: 300 сл.).

Такое понятие текста несомненно отличается, например, от следующего определения, данного Лотманом и Пятигорским:

Понятие текста — в том значении, которое придается ему при изучении культуры, — отличается от соответствующего лингвистического понятия. Исходным для культурологического понятия текста является именно тот момент, когда сам факт лингвистической выразительности перестает восприниматься как достаточный для того, чтобы высказывание

превратилось в текст. Вследствие этого вся масса циркулирующих в коллективе языковых сообщений воспринимается как не-тексты, на фоне которых выделяется группа текстов, обнаруживающих признаки некоторой дополнительной, значимой в данной системе культуры, выраженности. <...> С точки зрения изучения культуры, существуют только те сообщения, которые являются текстами. Все прочие как бы не существуют и во внимание исследователем не принимаются (Лотман. *Пятигорский 1992*: 133, 135).

Если сравнить это определение текста с определением Бахтина, становится ясным, что последнее является более широким. *МТШ* концентрируется только на одном из двух полюсов текста, рассматривая текст как стартовую точку для изучения культуры; культура, в свою очередь, определяется как функциональное соответствие и иерархия текстов, используемых в пределах данного социума. Другими словами, не каждый «текст» в бахтинском понимании — это «текст» для культурной семиотики *МТШ*, но каждый «текст» в понимании *МТШ* — это «текст» в терминологии Бахтина.

Мы начнем лучше понимать, почему Бахтин не был удовлетворен современной семиотикой, если мы вспомним его определение этой науки, процитированное в начале статьи: современная семиотика игнорирует конкретные акты «высказывания», или, скорее, абстрагирует свой предмет изучения от конкретных семиотических явлений.

Если такая интерпретация является правильной, то мы вынуждены признать парадокс: семиотика, как утверждает Бахтин, занимается «готовыми сообщениями с помощью готового кода», но, в таком случае, его ранние работы, опубликованные под именами Волошинова и Медведева, вряд ли могут быть названы семиотическими, поскольку они посвящены знаковому характеру (конкретных) «высказываний». Такое несоответствие становится еще более парадоксальным, если вспомнить, что именно эти ранние работы Волошинова/Медведева дали основание Л. Матейке говорить о «первых русских пролегоменах к семиотике», а Вяч. Вс. Иванову и И. Р. Титунику — основание увидеть в Бахтине предшественника современной семиотики, в особенности, семиотики *МТШ*.

Очевидно, налицо две семиотические концепции. Обе концепции, по Бахтину, основываются на «тексте», но, если первая тяготеет к «языку», то вторая — к «высказыванию»<sup>5</sup>.

Остановимся подробнее на «семиотике высказывания», как она изложена в ранних бахтинских работах. Основой того, что Медведев называет «наукой об идеологиях», то есть наукой, целью которой является «определение идеологических надстроек» (Медведев 1928: 11), служит следующий принцип: «Где нет знака, там нет и идеологии», и наоборот: «Всею идеологическому принадлежит знаковое значение» (Волошинов 1930: 13—14). Внутри этой структуры особую важность приобретает следующее положение: все, что создается идеологией (идеологемы), яв-

ляется материальным, составляет часть объективной реальности (например, произведения искусства, научные работы, религиозная символика, ритуалы):

И мировоззрения, верования, даже зыбкие идеологические настроения <...> становятся идеологической действительностью, только осуществляясь в словах, в действиях, в одежде, в маерах, в организациях людей и вещей, одним словом, в каком-либо определенном знаковом материале (Медведев 1928: 15—16).

Здесь, фактически, возникают точные параллели между бахтинской «наукой об идеологиях» и «семиотикой культуры» МТШ: то, что Медведев называет «идеологическим горизонтом данной социальной группы» вполне сопоставимо с «культурой» как термином МТШ, а бахтинская «идеологема» соответствует «тексту» МТШ.

Однако для Бахтина при этом важны две характеристики семиозиса, которым в работах МТШ внимания обычно не уделяется: во-первых, социальный характер семиозиса; во-вторых, его материальный характер.

Критика «идеалистического отрыва от реальности», данная П. Н. Медведевым (Медведев 1928: 13), основывается на следующей посылке: «Каждый идеологический продукт (идеологема) — часть материальной социальной действительности, окружающей человека, момент материализованного идеологического кругозора» действительности, в которой все «прежде всего материально налично, как сказанное, написанное, напечатанное, шепотом переданное на ухо, подуманное» (Медведев 1928: 17) <sup>6</sup>.

В этом же — одна из причин неприятия соссюрдовской семиологии В. Н. Волошиновым (Волошинов 1930: 61—64). По Волошинову, «воззрения Соссюра чрезвычайно характерны для <...> духа рационализма» и являются «вершиной абстрактного объективизма». Соссюр «не приписывает <...> системе языка материальной, вещной реальности» (Волошинов 1930: 64, 66).

Забавно, что ключевое слово «де-материализация» долго определяло советское (марксистское) отношение к соссюрдовской семиологии: соссюрдовские взгляды отрицались как «идеалистические». С конца 1950-х годов марксистские лингвисты и специалисты по семиотике, не принадлежащие МТШ, пытались обойти эту проблему, говоря о «материально-идеальном единстве» знака — определении, не лишенном (методологических недостатков. В любом случае, даже участники МТШ, в особенности Вяч. Вс. Иванов, также принимали участие в этой «рематериализации» языка (см.: Grzybek 1989: 25, 37 сл.), следуя определению знака, данному Якобсоном: знак — двусторонняя сущность «воспринимаемого означающего» (*signans*) и «означаемого», являющаяся «понятной» и «переводимой». В этом смысле московско-тартуская школа не следовала соссюрдовской доктрине, в которой знак определяется как двусторонняя

психологическая сущность. В этом же смысле понимание семиотики в московско-тартуской школе не соответствует бахтинской семиотике.

Для Медведева «материальная наличность идеологического явления не есть, однако, физическая или вообще чисто природная наличность, и противостоит этому явлению вовсе не физиологический и не биологический индивид». В бахтинской семиотике семиозис всегда и априори прагматически детерминирован; знаки возникают и существуют только в процессе социальных отношений, путем «объединения и взаимокоординации реакций людей на данный знак» (Медведев 1928: 17 сл.). Стюарт в своем недавнем сравнении бахтинского и Соссюровского подходов к семиотике пишет, что «нет большей антитезы концепции Бахтина, чем доктрина Соссюра»: «Соссюра язык интересует как абстрактная и готовая система; Бахтина интересует только динамика живой речи <...>» (Stewart 1986: 43).

По Волошинову (1930: 68), соссюровская доктрина ведет к взгляду на язык как на систему нормативно-тождественных форм — взгляду, который сложился и созрел в результате оживления трупов мертвых письменных языков. Такая система является «продуктом рефлексии над языком, совершаемой вовсе не сознанием самого говорящего на данном языке и вовсе не в целях самого непосредственного говорения» (Волошинов 1930: 68). По Медведеву, не может быть значения вне социальной связи понимания:

Нет значения вне социальной связи понимания <...> Общение — это та среда, в которой идеологическое явление впервые обретает свое специфическое бытие, свою идеологическую значимость, свою знаковость (Медведев 1928: 17—18).

«Значение» возникает только в конкретном акте производства знака; не может быть абстрактного, готового, изначально присущего данной системе значения:

Значение является выражением отношения знака, как единичной действительности к другой действительности, им замещаемой, представляемой, изображаемой. Значение есть функция знака, поэтому и невозможно представить себе значение (являющееся чистым отношением, функцией) существующим вне знака, как какую-то особую, самостоятельную вещь (Волошинов 1930: 31).

Томсон приводит ту же цитату в качестве доказательства того, что Бахтин в своем понимании знака «продолжает весьма почтенную августианскую традицию, в которой знак служит заместителем чего-либо» (Thomson 1983: 16). Связь Бахтина с Августином Блаженным гораздо более убедительна, чем собственные рассуждения С. Томсона на эту тему. В исследованиях трудов Августина Блаженного, принадлежащих Якобсону, Косериу, Пинборгу, соответствующие пассажи трактуются в духе представления знака двусторонней сущностью, состоящей из



«signatum» и «aliud aliquid». При этом более новые интерпретации исходят из того, что в августианской семиотике речь идет не о двух составляющих знака, а о двойственных отношениях, которые порождают знак (см.: *Grzybek 1989: 110 сл.*). Знак как «заместитель чего-либо» включается, таким образом, в коммуникативную или прагматическую рамку, что очень близко концепции Пирса, утверждавшего, что знак — «что-либо, что в каком-то отношении замещает что-либо для кого-либо. Знак адресован кому-либо, то есть создает в сознании адресата эквивалентный или более развернутый знак» (*Peirce 1931—1958: 2.228*).

Параллели между бахтинской семиотикой и семиотикой Пирса гораздо глубже, чем до сих пор представлялось исследователям. Существует лишь несколько общих и поверхностных суждений, посвященных этой проблеме. Наиболее важным является, пожалуй, то, что и для Бахтина и для Пирса семиозис есть процесс создания знаков. Семиотика должна заниматься именно процессом создания знаков, а не результатами такого процесса, которые могут существовать лишь как абстракция. Ниже мы вернемся к анализу семиотики Пирса, которая, кстати, в *МТШ* никогда не была оценена по достоинству (см.: *Grzybek 1989: 230 сл., 301 сл.*). Но прежде продолжим сравнение бахтинской и соссюрловской семиотик и влияние последней на московско-тартускую школу.

Семиотическая концепция *МТШ* гораздо ближе к Соссюру, чем к Бахтину, несмотря на вышеупомянутые разногласия в толковании психологической природы знака. Как отмечает Титуник, участники *МТШ* точно следовали Соссюру как раз в том, что в конце 1920-х годов служило объектом яростных атак со стороны В. Н. Володинова и П. Н. Медведева. *МТШ* также была склонна считать «язык» (и в узком и в широком понимании) абстрактной системой знаков, а «культуру» — абстрактной системой «текстов».

Конечно, скорее всего, ни один ученый *МТШ* не стал бы отрицать, что изучение «высказываний» является важной семиотической проблемой. Анализируя ранние бахтинские работы, Вяч. Вс. Иванов фактически приходит к выводу, что для дальнейших исследований необходимо создать «наряду с семиотикой знака семантическую теорию высказывания» (*Иванов 1973: 12*). Но изучение «семиотики высказывания» никогда не было главным в работе *МТШ*. Главным было не изучение отдельных знаковых процессов, но семиотика культуры, что в бахтинских текстах соответствовало бы семиотике идеологии<sup>7</sup>.

Однако во второй половине 70-х годов понятие текста в московско-тартуской школе было пересмотрено, особенно в серии статей Лотмана (*1977, 1981a, 1981b, 1983, 1986*). Примечательно, что в этих статьях первоначальное определение текста подвергнуто некоторым изменениям в духе бахтинской семиотики. Статьи, написанные после работ Вяч. Вс. Иванова, Л. Матейки и Д. М. Сегала, подчеркивающих важ-

ность бахтинских идей для современной семиотики, демонстрируют явное теоретическое и концептуальное сходство со взглядами Бахтина.

Согласно Лотману, любая научная деятельность в гуманитарных дисциплинах долгое время строилась на основе двух принципов: во-первых, «наука рассматривает лишь повторяющиеся явления и инвариантные их модели»; во-вторых, «целью всякой коммуникации является максимально точная передача некоторого смыслового инварианта» (Лотман 1983: 24). Лотман указывает, что эта общая ориентация повлияла на методологию МТШ:

Применение семиотических методов к материалу культуры в начале осуществлялось как реализация завета Соссюра создать «науку, изучающую жизнь знаков внутри жизни общества» <...> На этом этапе основные усилия были направлены на приложение лингво-семиотических методов описания к разнообразным «языкам» культуры. Результатом было установление единства различных систем социальной коммуникации как семиотических объектов <...> Таким образом, основное внимание было направлено на то, чтобы вскрыть единство этих систем, а различные языки культуры на метауровне представляли как некий единый Язык (Лотман 1977: 8).

Распространенное в то время понятие текста вполне соответствовало такой общей методологической ориентации: как показывает сам Лотман, текст в основном считался материалом, в котором проявляются законы конкретного «языка»:

Следуя соссюрианской традиции, текст рассматривается как манифестация языка <...> В этом значении текст противопоставит языку как выраженное — невыраженному, материализованное — идеальному и пространственно-отграниченное — внепространственному. Вместе с тем, поскольку язык выступает в качестве устройства, кодирующего текст, то само собой разумеющимся полагается, что все релевантные элементы текста даны в языке, и то, что не дано в языке (в данном языке), смыслозначительным элементом не является. Поэтому текст всегда есть текст на данном языке (Лотман 1986: 104).

Для Лотмана, текст, определенный таким образом, является манифестацией именно данного языка: такой текст обязательно однороден и имеет одну структуру. Позже <sup>8</sup>, однако, понятие текста было подвергнуто «существенной трансформации»; по словам Лотмана (1981б: 3) текст стал рассматриваться как «генератор смысла», он «принципиально гетерогенен и гетероструктурен», он есть, следовательно, «одновременная манифестация нескольких языков» (Лотман 1986: 106). Таким образом, заключает Лотман (1977: 25), все семиотические процессы, реализуемые в культурной сфере, могут быть разделены на две категории: функционирующие в пределах одного языка и функционирующие в двух или более языках. По Лотману (1983: 26), естественный язык находится в позиции

«внутри—между», так что от него возможно движение в двух направлениях: если мы поместим естественный язык в центр фиктивной шкалы, то на одном конце шкалы будут располагаться искусственные и метаязыки, а на другом конце — такие сложные семиотические конструкты как искусство и другие вторичные системы (Лотман 1986: 104). В большинстве своих работ Лотман поляризует две этих крайних точки: с одной стороны — искусственные и метаязыки, с другой — искусство и другие «вторичные системы», оставляя положение естественного языка достаточно неопределенным. Сопоставляя различные высказывания Лотмана о метаязыке, представляется возможным сделать вывод о том, что естественный язык для этого автора так же характеризуется обязательной гетерогенностью. Метаязык, по Лотману, относится к сфере науки — сознания, текстов, культуры. Но это — лишь часть истины, ибо в особом, специфическом смысле метаязык также часть этих явлений и, следовательно, включен в объект исследования. Отсюда вывод, который делает Лотман сначала в отношении метаязыка, а затем — в отношении текстов в целом:

Даже научные тексты, которые должны были бы создаваться в пределах «чистых» метаязыков, «засоряются» аналогиями, образами и другими заимствованиями из иных, чуждых им, семиотических сфер. Что же касается других текстов, то гетерогенность их очевидна. Все они представляют собой плоды креолизации дискретных, недискретных языков и метаязыков, лишь с определенной доминанцией в ту или иную сторону (Лотман 1981а: 15).

Согласившись с Ю. М. Лотманом в том, что «всякий текст на естественном языке представляет собой текст на нескольких языках, вернее, на амальгаме языков со сложной системой отношений между ними» (Лотман 1983: 26), естественно принять и другое его положение: необходимо «отказаться от представления о естественном языке как об однородной семиотической системе и признать его неустранимую гетерогенность и гетероструктурность». Для Лотмана (1986: 107) «текст в современном понимании» перестает быть «пассивным носителем значения»; вместо этого текст становится «динамическим, внутренне противоречивым явлением». Другим следствием такого изменившегося взгляда на текст является заключение о том, что любой процесс восприятия по своей природе диалогичен:

Диалог включает момент семиотической сопротивляемости получателя информации, который переживает столкновение языка сообщения с языками своей памяти (Лотман 1983: 29).

Такое определение «диалога» все еще является слишком общим, Ю. М. Лотман не подчеркивает внутреннюю гетерогенность семиотического процесса, ограничиваясь самим диалогом. Пытаясь вскрыть

значение внутренней гетерогенности для искусственного интеллекта, Ю. М. Лотман ведет нас к М. М. Бахтину:

Никакое «монологическое» (т. е. моноглотическое) устройство не может выработать принципиально нового сообщения (мысли), т. е. не является думающим. Мыслящее устройство должно иметь в принципе (в минимальной схеме) диалогическую (двуязычную) структуру. Такой вывод, в частности, придает новый смысл предвосхищающим мыслям М. М. Бахтина о структуре диалогических текстов (Лотман 1977: 16—17).

Итак, новое понимание текста в поздних работах Ю. М. Лотмана гораздо ближе бахтинской семиотике и семиотике Пирса, чем семиотике Соссюра. Подобно другим участникам *МТШ* (ср. Лотман 1984: 5), Б. А. Успенский в одной из недавних работ предложил различать две семиотики: «семиотику языка как знаковой системы» в традиции Соссюра и «семиотику знака» в традиции Пирса и Морриса (Успенский 1987: 25). По Успенскому, если первый подход к семиотике связан с изучением не отдельного знака, но языка как механизма передачи сообщений с помощью данной знаковой системы, то второй — как раз с изучением отдельного знака, процессов производства знаков, перехода не-знака в знак.

В определенном смысле различение, выдвинутое Б. А. Успенским, соответствует двум направлениям исследования, которые очертил М. М. Бахтин: оба этих направления изучают текст как некоторую данность, а затем движутся либо в сторону «языка» и «культуры», либо в сторону «высказывания» и (или) порождения знаков (семиозиса). Несомненно, трудно считать семиотику Пирса «семиотикой отдельного знака». Пирс постоянно говорил о системе знаков (Peirce 1931—1958: 8.179, 8.181), и вся его методика строится не на изоляции знаков, а на их прагматическом объединении и на процессуальности. По Пирсу (5.263), «познание проистекает из процесса», и, поскольку «всякая мысль есть знак» (1.538), семиотика должна заниматься процессами порождения знаков.

Думается, что специфическая интерпретация Успенского связана с неадекватной оценкой работ Пирса, характеризующей *МТШ* в целом, — речь идет об определенных философских и теоретических установках, которые не могут обсуждаться в настоящей статье (ср. Grzybek 1989: 230 сл., 301 сл.). Но имея в виду призыв Вяч. Вс. Иванова к «семиотике высказывания» и ориентированность на процесс семиотик М. М. Бахтина и Ч. Пирса, полезно установить основные параллели между двумя подходами.

Для бахтинской семиотики и семиотики Пирса характерна прагматическая ориентированность семиозиса. По мнению В. Н. Волошинова «знак может возникнуть лишь на междундивидуальной территории» (Волошинов 1930: 16). Точно так же Ч. Пирс (2.308) утверждает, что сама

природа знака «должна быть интерпретирована как знак»; это означает, что «знак только тогда становится знаком, когда он используется как знак, то есть только тогда, когда он адресован кому-то и интерпретирован чьим-либо мышлением как знак» (7.357).

Другое сходство бахтинской и пирсовской семиотик состоит в глобальной когнитивной ориентации<sup>9</sup>, оба направления можно назвать «когнитивной семиотикой». Когда Ч. Пирс пишет, что «каждая мысль есть знак» (1.538), «мы думает только знаками» (2.202), «все мышление есть только знаки» (5.534), это прямо перекликается с идеями В. Н. Волошинова:

Ведь знаки возникают только в процессе взаимодействия между индивидуальными сознаниями. И само индивидуальное сознание наполнено знаками. Сознание становится сознанием, только наполняясь идеологическим, гесп. знаковым содержанием <...> (Волошинов 1930: 16).

Третье сходство бахтинской и пирсовской семиотик — это вышеупомянутая общая ориентация на процесс. Одно из следствий такой ориентации, с точки зрения бахтинской семиотики — тот факт, что «идеологема и идеологический кругозор находятся в процессе постоянного образования» (Медведев 1928: 23), «речевое выступление неизбежно ориентируется на предшествующие выступления в той же сфере как самого автора, так и других» (Волошинов 1930: 97). Бахтин называет эту постоянную прогрессию — более или менее метафорично — «диалогической»: диалог в обычном значении, то есть вербальное взаимодействие между субъектами, — только одна, хотя и самая важная форма вербального общения:

Но можно понимать диалог широко, понимая под ним не только непосредственное, громкое речевое общение людей лицом к лицу, а всякое речевое общение, какого бы типа оно не было <...> Всякое высказывание <...> является лишь моментом непрерывного речевого общения (Волошинов 1930: 97).

М. М. Бахтин трактует понятие диалога необычайно широко, о чем свидетельствует следующая цитата из работы «К методологии гуманитарных наук» (опубликована в 1974 году, задумана уже в 30-е годы):

Каждое слово (каждый знак) текста выводит за его пределы. Всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами <...> и переосмысление в новом контексте (в моем, в современном, в будущем). <...> Подчеркиваем, что этот контакт есть диалогический контакт между текстами (высказываниями) <...> (Бахтин 1930—40: 384).

«Диалогичность», стало быть, является важной характеристикой любого семиозиса и, следовательно, любого знака: «Всякое понимание диалогично» (Волошинов 1930: 104), «слово диалогично по природе»

(Бахтин 1965: 151). Как показал, в частности, Д. К. Данов (Danow 1984: 80), такое понимание диалога находит поразительные параллели в работах Ч. Пирса, утверждавшего (имеются в виду его самые поздние утверждения): «Мышление всегда продолжается в форме диалога — диалога между различными фазами эго» (Peirce 1931—1958: 4.6) или «Все мышление диалогично по форме» (6.338). По Пирсу, этот тип диалога мотивирован тем, что «всякое познание логически детерминруется предшествующими опытами познания» (5.265). Поскольку «всякая мысль есть знак» (5.253), она сама «должна быть адресована какой-то другой мысли, влияя на нее, ибо в этом сущность знака» (5.253).

Семиозис выливается в «неограниченную регрессию», в процесс *ad infinitum* (Peirce 1931—1958: 2.92, 3.303). И вновь мы находим сходные мысли в бахтинской семиотике, например, в следующем пассаже из Волошинова:

Ведь понимание знака есть отнесение данного понимаемого знака к другим, уже знакомым знакам; иными словами, понимание отвечает на знак — знаками же. И это цепь идеологического творчества и понимания, идущая от знака к знаку и к новому знаку — едина и непрерывна: от одного знакового <...> звена мы непрерывно переходим к другому, знаковому же звену. И нигде нет разрывов, нигде цепь не погружается в нематериальное и невоплощенное в знаке внутреннее бытие (Волошинов 1930: 15—16).

Рассуждения типа приведенного стали исходным пунктом постструктуралистских и деконструктивистских теорий «диалогичности» и «интертекстуальности». Фактически же они лишь демонстрируют различие семиотики, ориентированной на процесс, и семиотики, ориентированной на код. Хотя оба направления и разделяют уверенность в том, что «значение лежит не в самом знаке, но в отношениях между знаками» (Ponzio 1984: 274), важнейшее различие между ними заключается в том, что для Бахтина (как и для Пирса) эти знаки «принадлежат не замкнутой и определенной системе, коду (*langue*), но скорее встречаются друг с другом в процессе интерпретации» (Ponzio 1984: 274).

Последовательная ориентация на процесс, включающий безграничный семиозис, делает трудноразрешимой проблему «значения» и «понимания» (Волошинов 1930: 102—104), что довольно проблематично в свете конкретных описаний. Как и в случае с текстом, здесь возможны две стратегии в определении значения:

Исследование значения того или иного языкового элемента может, согласно данному нами определению, идти в двух направлениях: или в направлении к верхнему пределу — к теме; в таком случае это будет исследование контекстуального значения данного слова в условиях конкретного высказывания; или же оно может стремиться к нижнему пределу

— пределу значения. В таком случае это будет исследование значения слова в системе языка, другими словами, исследование словарного слова (Волошинов 1930: 103—104).

«Словарное слово»/«сигнал» в оппозиции к «знаку» или «условному знаку» вбирает в себя «все те моменты высказывания, которые повторяемы и тождественны себе при всех повторениях» (Волошинов 1930: 102). «Значение» высказывания в этом смысле (согласно Волошинову, это абстрактный уровень сигнификации) может быть только опознано; оно ничего не замещает, не преломляет и не отражает, и не связано с областью идеологического (см.: Волошинов 1930: 69). «Тема» высказывания, с другой стороны, «определяется не только входящими в его состав лингвистическими формами <...>, но и вне-словесными моментами ситуации» (Волошинов 1930: 101), «тема» — «сложная динамическая система знаков, пытающаяся быть адекватной данному моменту становления» (Волошинов 1930: 102). Так как значение слова, таким образом, полностью детерминировано контекстом, то «сколько контекстов употребления данного слова — столько его значений» (Волошинов 1930: 81), «множественность значений — конститутивный признак слова» (Волошинов 1930: 103).

В поисках параллелей между бахтинской семиотикой и семиотикой Ч. Пирса А. Понцио сопоставил разделение «темы» и «значения» с разделением непосредственной и динамической интерпретанты у Пирса (Ponzio 1984: 278). Было бы очень соблазнительно провести такое сопоставление в деталях, хотя и нет сомнения в том, что понятие знака и типологии знаков разработаны Пирсом гораздо более тщательно, чем Бахтиным. Однако подробный анализ этого вопроса уведет нас слишком далеко.

Вместо этого мы попытаемся связать бахтинское разделение «темы» и «значения» с новейшими нейропсихологическими открытиями. Такая попытка вернет нас (вероятно, неожиданно) к семиотике МГШ, поскольку именно Вяч. Вс. Иванов предложил проект «нейросемиотики» (см.: Grzybek 1991a). Разумеется, в рамках настоящей статьи не может быть и речи о развернутом обсуждении проблем головного мозга; поэтому следующие замечания обязательно покажутся обрывочными и гипотетическими.

Как утверждает Волошинов, «провести абсолютную механическую границу между темой и значением — невозможно. Нет темы без значения и нет значения без темы» (Волошинов 1930: 102). Очевидно, это справедливо для ситуации нормального общения, и все же законность разделения «темы» и «значения» можно доказать, обратившись к патологическим случаям, ибо это разделение отражается на нейропсихологическом уровне в способах обработки информации человеческим мозгом.

Нейропсихологические исследования последних двух десятилетий показали, что левое и правое полушария мозга перерабатывают информацию двумя совершенно различными способами, зависящими скорее от избранной стратегии, чем от природы стимула. Для описания гетерогенных типов информации, перерабатываемой двумя полушариями мозга, использовались метафорические определения типа «аналитический» — «холистический», «дискретный» — «непрерывный», «абстрактный» — «конкретный» и т. д. Но только теперь семиотика обратила внимание на эти исследования и предложила нейропсихологии собственные объяснительные модели<sup>10</sup>.

Мы приведем только один пример из недавнего нейролингвистического исследования (*Černigovskaja 1993; Deglin 1993*), которое показывает близость и взаимную значимость друг для друга вышеназванных категорий Бахтина и нейропсихологических представлений. В нейропсихологических экспериментах с временным отключением одного из полушарий головного мозга, провоцирующим усиление активности другого полушария, предлагается ряд силлогизмов с ложными посылками:

- (1) *Обезьяны могут перепрыгивать через деревья.*
- (2) *Дикообразы — это обезьяны.*
- (3) *Могут ли дикообразы перепрыгивать через деревья?*

В условиях нормальной мозговой деятельности тестируемые, естественно, отвечали, что дикообразы бегают по земле, а не прыгают через деревья, и что дикообразы отличаются от обезьян. После отключения левого полушария тестируемые сохраняли ориентацию в действительности на уровне собственного опыта. Процесс переработки информации становился для них чисто эмпирическим, или вероятностным: они не давали себя обмануть и безошибочно определяли ложную посылку. Все же в условиях работы только правого полушария процесс переработки информации все равно нарушается. Вот пример еще одного силлогизма:

- (1) *У всех государств есть флаги.*
- (2) *Замбия — это государство.*
- (3) *Есть ли у Замбии флаг?*

Тестируемые с отключенным левым полушарием отвечали примерно так: «Я никогда не был в Замбии. Откуда мне знать, есть у этого государства флаг или нет?» Затем у тех же тестируемых отключали правое полушарие, а левое, наоборот, активизировали. Традиционно принято считать, что левое полушарие отвечает за языковые процессы; тестируемые с активным левым полушарием целиком полагались на то, что можно обозначить как «вытекающее из фактов» и «внутреннее логическое» мышление: они постоянно подчеркивали, что дикообразы прыгают через



деревья, потому что они обезьяны, и это единственно возможный ответ, потому что «так написано».

Доказано, что другие важные факторы коммуникации также относятся к правому полушарию: в таком случае, они должны играть важную роль в понимании коннотаций, в снятии семантических неясностей, в переработке прагматической информации/«внутреннего прагматического знания», то есть энциклопедического знания о мире, переданного иконически. Подобное иконически переданное знание, составляющее базу ментальных моделей в обработке текста, качественно отличается от форм представления энциклопедического значения, выдвинутых в связи с искусственным интеллектом [скрипты, фреймы и т. д. (см.: Grzybek 1991b, 1993a)].

Конечно, опираясь на приведенные наблюдения, нельзя просто сказать, что правое полушарие занимается «значением», а левое — «темой». Так же, как «тема» и «значение» не могут быть отделены друг от друга, и так же, как «различение *узуального* и *окационального* значения слова, основного и побочного значения, значения и созначения и т. п. — является в корне неудовлетворительным» (Волошинов 1930: 104), два полушария находятся в постоянном процессе взаимодействия и должны считаться — при нормальных условиях — взаимодополняющими.

Следует учесть, что В. Н. Волошинов ограничивает применение семиотических подходов, игнорирующих такие явления, как:

<...> отношение знака к отражаемой им реальной действительности <...>, а отношение знака к знаку внутри замкнутой системы, однажды принятой и допущенной <...>, внутренняя логика самой системы знаков, взятой как в алгебре, совершенно независимо от наполняющих знаки идеологических значений (Волошинов 1930: 59—60).

Вместе с тем, по мнению Волошинова, статические и ориентированные на код представления о знаке и семиотике непригодны для описания коммуникативных процессов или процесса переработки информации в человеческом мозге.

Итак, очевидно, что, если опираться на бахтинское понимание текста, необходимо иметь в виду и «код», и «высказывание». Оба эти понятия являются по своей природе семиотическими: бессмысленно обходить эту проблему, «деконструируя» код, как выразились бы деконструктивисты — это означало бы видеть только одну сторону медали...

- Bakhtin 1986* — **Bakhtin M. M.** *Speech Genres and Other Late Essays*. Edited by C. Emerson and M. Holquist. Translated by V. W. McGee. Austin, 1986.
- Brownell, Joannette 1993* — *Narrative Discourse in Neurologically Impaired and Normal Aging Adults*. Eds. H. H. Brownell, Y. Joannette. San Diego, CA, 1993.
- Černigovskaja 1993* — **Černigovskaja T. V.** Die Heterogenität des verbalen Denkens als cerebrale Asymmetrie // *Grzybek 1993a*: 15—35.
- Danow 1984* — **Danow D. K. M. M.** Bakhtin's Concept of the Word // *American Journal of Semiotics*. 1984. Vol. 3. P. 79—97.
- Deglin 1993* — **Deglin V. L.** Die paradoxe Mentalität oder Warum Fiktionen die Realität ersetzen // *Grzybek 1993b*: 55—96.
- Eimermacher, Grzybek 1991* — *Zeichen — Text — Kultur. Studien zu den sprach- und kulturesemiotischen Arbeiten von Vjač. Vs. Ivanov und V. N. Toporov*. Eds. K. Eimermacher, P. Grzybek. Bochum, 1991.
- Grzybek 1989* — **Grzybek P.** Studien zum Zeichenbegriff der sowjetischen Semiotik (Moskauer und Tartuer Schule). Bochum, 1989.
- Grzybek 1991a* — **Grzybek P.** Neurosemiotik — Kulturesemiotik. Farbwahrnehmung und Farbbezeichnung als Beispiel eines integrativen Konzepts // *Eimermacher, Grzybek 1991*: 97—186.
- Grzybek 1991b* — **Grzybek P.** Textsemiotik: Semiotik des Textes? // *Яхнов, Сурпун 1991*: 4—34.
- Grzybek 1993a* — **Grzybek P.** A Neurosemiotic Perspective on Text Processing // *Brownell, Joannette 1993*: 47—74.
- Grzybek 1993b* — **Grzybek P.** Psychosemiotics — Neurosemiotics: What could/should it be? // *Grzybek 1993a*: 1—14.
- Grzybek 1993c* — **Grzybek P.** Psychosemiotik • Psychosemiotics — Neurosemiotics. Ed. P. Grzybek. Bochum, 1993.
- Matejka 1973* — **Matejka L.** On the First Russian Prolegomens to Semiotics // *Vološinov 1973*: 161—174.
- Morson, Emerson 1989* — **Morson G. S., Emerson C.** Introduction: Rethinking Bakhtin // *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*. Evanston, IL, 1989. P. 1—60.
- Peirce 1931—1958* — *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. I—VIII. Cambridge, Mass., 1931—1958.
- Permjakov, Pil'sčikov 1992* — **Permjakov E., Pil'sčikov I.** Die Tartuer Schule aus eigener Perspektive (Ein Überblick über die Polemik aus Anlaß des Artikels von B. M. Gasparov zur Tartuer semiotischen Schule) // *Znak, log.* 1992. Vol. 4. S. 161—182.
- Ponzio 1984* — **Ponzio A.** Semiotics Between Peirce and Bakhtin // *Recherches Sémiotiques — Semiotic Inquiry*. 1984. Vol. 4. P. 273—292.
- Ponzio, Petrilli 1992* — **Ponzio A., Petrilli S.** Philosophy of Language and Semiotics in Michail Bachtin // *Russian Literature*. Vol. XXXII, № 4; P. 393—416.
- Reid 1990* — **Reid A.** Who is Lotman and Why is Bakhtin Saying Those Nasty Things About Him? // *Discours Social/Social Discourse*. 1990. Vol. 3, № 1—2. P. 325—338.
- Reid 1991* — **Reid A.** The Moscow-Tartu School on Bakhtin // *S — European Journal for Semiotic Studies*. 1991. Vol. 3, № 1—2. P. 111—126.

- Segal 1974* — **Segal D.** Aspects of Structuralism in Soviet Philology. Tel Aviv, 1974 (=Papers on Poetics and Semiotics. 2).
- Stewart 1986* — **Stewart S.** Shouts in the Street: Bakhtin's Anti-Linguistics // *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*. Ed. G. S. Morson. Chicago, 1986. P. 41—57.
- Thomson 1983* — **Thomson C.** The Semiotics of M. M. Bakhtin // *Revue de l'Université d'Ottawa* — *University of Ottawa Quarterly*. 1983. Vol. 53. P. 11—47.
- Titunik 1976* — **Titunik I. R.** M. M. Baxtin (The Baxtin School) and Soviet Semiotics // *Dispositio*. 1976. Vol. 1. P. 327—338.
- Titunik 1981* — **Titunik I. R.** Bachtin and Soviet Semiotics. (A Case Study: Boris Uspenskij's Poëtika kompozicii) // *Russian Literature*. Vol. X, № 1. P. 1—16.
- Vološinov 1973* — **Vološinov V. N.** Marxism and the Philosophy of Language. Translated by L. Matejka and I. R. Titunik. New York; London, 1973.

## «Вечные сны, как образчики крови...»

О Юрии Михайловиче Лотмане и структурной школе  
в контексте культуры 70-х годов

О. А. Седакова (Москва)

### 1.

Ореол Пушкина и пушкинской легенды сопровождал Юрия Михайловича. Первое свободное вдохновение русской культуры, «дней Александровых прекрасное начало», и надежды петровской эпохи, и серебряный век (хотя серебряный век меньше) — вот на что они, должно быть, были похожи, эти проталины на морозе российской истории, без которых и любить-то ее мог бы только мазохист. Так мне казалось каждый раз, когда я встречалась с бодрой и ободряющей мыслью Лотмана: в статьях или в публичных лекциях, но не меньше — в его репликах на московской или тартуской улице, или в застольных беседах. Юрий Михайлович, видимо, не принимал разграничения жизни на зоны «значущего» и «не-значущего» поведения. Он, изучавший исторический быт как текст, как сообщение, как произведение искусства, явно не хотел, чтобы текст его собственного бытования получился дефектным и дилетантским. Когда он вальсировал с Анн Мальц, это было тоже сообщение. Ленивым людям виделась в этом некоторая театральность, но это была просто добросовестность присутствия в мире. «И когда я умру, отслуживши...» Юрий Михайлович как будто брезговал тем состоянием, которое называют у нас «расслабиться». Словесные дебоши, знаменитые «стеб» и «полива», любимые развращения интеллектуалов эпохи застоя, были при нем просто невозможны — как и всякая фамильярность, развязность и «достоевские» демонстрации собственных мелких пороков, по рецепту: «полюбите нас черненькими». Неизменная элегантная — точнее, изящная — собранность Лотмана была как будто не совсем из профессорского обихода: она напоминала о старом офицерстве и о том, глубже многого при советском режиме забытом явлении, которое называлось «хорошим обществом». Быть может, в таком постоянстве и есть «преодоление косности русской», вернее, чем в пламенных «жертвах». Но постоянным бывает только свободный человек, и чтобы не терять достоинства, нужно им прежде обзавестись... Это трюизмы, конечно, но теперь, когда публичные люди ведут себя, как

вольнотпущенники в Риме периода упадка — или проще: на блатной манер — мне горько думать, что Юрий Михайлович, по видимости, не оставил наследников в искусстве жизни, в «самостоянье человека». Что ответ пушкинской эпохи вместе с ним как будто покинул наше просвещенное общество. Что неизвестно, кого теперь можно назвать «невольником чести» и кому постыдна низость. Зато постыдно то, чего Юрий Михайлович не подумал бы стыдиться: чувствительность.

Еще порой гармонией утпьюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь...

Мне случалось оказаться свидетелем таких его слез при встрече с высоким, в поэзии и в жизни. Я думаю, без этих слез не могли бы быть созданы ни его анализы поэтических текстов, ни жизнеописание Карамзина и Пушкина.

Это первое, о чем я думаю при вести о кончине Лотмана. Потому что его академические труды не покидают нас и давно уже стали предметом исследований во всем мире. Но в его личном присутствии среди нас было то, что у французов называется *l'authorite morale*. И с этим приходится прощаться. И с праздничностью, которую Юрий Михайлович сообщал всему, что делал. Убогое и позорное время исчезало, и мы могли убедиться, что во всякое время человек может быть бодр, благороден, отвлечен от унижительной обыденщины, непредвзят и открыт для нового. Он приносил нам то, что Батюшков назвал «чужое — мое сокровище».

## 2.

Мы едва ли можем оценить, какой разрыв времен произошел на наших глазах. Можно только догадываться о нем по некоторым деталям. Мальчик лет шести, засыпая в автобусе, просит свою молодую маму: «Расскажи какую-нибудь историю, только не библейскую!» Университетские студенты, разглядывая мои книжные полки, спросили: «А Вы, Ольга Александровна, интересуетесь буржуазным?» Я даже не поняла, в чем дело. Оказалось, они прочли названия книг, изданных при социализме: «Буржуазная философия», «Буржуазная эстетика» и т. п. Они уже не знают этого языка. Они из вежливости делают вид, что верят мне, когда я рассказываю, что упоминать «библейские истории» иначе как в издевательских кавычках было не дозволено.

Идеология исчезла, как сон, в который трудно поверить даже тем, кто смотрел этот сон десятилетиями, кто сам был действующим лицом этого сновидения. И чем, как не самым невероятным сновидением, показался бы оттуда, из тех лет московский автобус с мальчиком, которому наскучили «библейские истории» — или студент, не понимающий классового языка?

И вопрос в том, есть ли хоть какая-то связь между двумя этими несовместимыми реальностями. И если мы еще раз убедились, что жизнь

есть сон, то интересно: в руку ли тот сон? То есть, сбывается ли в нынешней деидеологизированной (увы, приходится осторожно уточнять: пока еще деидеологизированной, но уже суетливо ищущей новую идеологию) реальности то, о чем видела сон, чего ожидала, что готовила та часть нашей культуры, которую называли неофициальной, но точнее было бы назвать ее культурой сопротивления.

Можно легко заметить, что ничего похожего на творческое (а не политическое) продолжение культурная работа тех лет пока не находит. Разве что в популяризации некоторых открытых тогда вещей — например, в доходившей до безумия любви к «культурологии», которую взялись преподавать чуть ли не первоклассникам.

И все-таки, мне кажется, стоит подумать, каков был освободительный проект нашего «культурного возрождения», авангардом которого была, несомненно, структурная школа. Я имею в виду его положительную часть: работа по демонтажированию идеологической системы естественно утратила актуальность, когда эта система рухнула, как карточный домик.

Мои ровесники застали структурализм в неоспоримой роли интеллектуального авангарда; тартуская и московская его школы уже располагали многими достижениями, признанием за рубежом и почитанием здесь. Временами структурализм и все, что тяготело к «точным методам», принимались обличать как «сальеранство», но, в общем-то, было поздно. Возвращаясь к эпизоду с «буржуазным»: «семиотики» и другие тартуские издания поражали опрятностью в этом отношении; ритуальных возлияний кумирам там практически не совершали. «Как будто не у нас!» — думали мы, читая страницу за страницей, свободные от принудительных имен и магических формул. И правда: это было не совсем «у нас». Это была страна латиницы, «Европа». Печататься у Лотмана — это как у Герцена...

О том, что литература в России была «больше, чем литературой», уже и говорить неловко, столько об этом сказано. Не только философская, религиозная, политическая области вбирались ею, — существеннее то, что она предлагала своим читателям некоторый жизненный проект. Я не оцениваю этой литературоцентричной ситуации: так было. Но не в 70-е годы. Во всяком случае, для таких студентов-филологов, как я. Создававшаяся при нас литература не выдерживала «суда традиции» в наших глазах. Даже высшие ее достижения в прозе не поднимали планку, скажем, Достоевского, Толстого, Чехова. А в поэзии — Мандельштама, позднего Пастернака и других. Я знаю, что многие со мной не согласятся и иначе думают о Солженицыне и Бродском, а может, и о других, но я передаю собственные тогдашние впечатления, в определенной мере представительные.

Но у всякого времени, и у зрелого застоя в том числе, есть свои вопросы, своя жажда, которую все же не утолит ни Мандельштам, ни самый глубокий из авторов прошлого, отвечавших на жажду своего времени. Уже сумеет членораздельно назвать эти вопросы — творческий акт; раньше в России он был делом литературы. Наше поколение узнало этот эффект —

«того самого», именно того, чего мы ждали и не находили, — в трудах Бахтина, Аверинцева, Проппа и, конечно, Лотмана. Мы читали ученые статьи как стихи, как нечто, возвышающее (возвышающий обман, возвышающую правду? — кто об этом думает в юности) наше существование.

Мы заговорили на этом языке, в котором русской часто оставалась только грамматика. Он был чистым — в разных отношениях. Структурализм выполнял культурную работу очищения: не только от внешней по отношению к традиционной культуре официальной, «пролетарской» системы ценностей, но и от того косного материала, который накопился внутри традиции: от предвзятости, провинциализма, эпигонского романтизма. Это была найденная пристойная форма говорить о трудно выразимом: то, что относили к «душевному» и даже задушевному, предстало как культурное. Тем самым его стало возможно обсуждать публично и в «точных» терминах, которые не оскорбляли интимных содержаний.

Таким чистым холодом был исполнен «Анализ поэтического текста» Лотмана — событие нашей молодости. Формализованное описание не снимало сложности сообщения, не редуцировало его. Но оно выбирало тексты, которые могли бы войти в диалог с аналитиком: как, по Лотману, текст выбирает себе аудиторию, так этот анализ выбирал себе искусство. И соцреализм оставался за дверями; к «нормальной» советской поэзии применять ключи такого рода было бы безумием. Представьте себе: «Анаграммы у Евтушенко».

И не только соцреализм. Если в акмеизме вправду была интенция «суда над традицией», которую предполагал Мандельштам, парадоксальным образом ее подхватило не следующее поколение художников — ибо искусство этого поколения рухнуло во вне-традиционную сиротскую самостоятельность, — а гуманитарная наука. После структурализма многое в искусстве стало невозможным (быть может, на время). И это не только местное явление. Известно, что и во всем мире структурализм лег в основу новой парадигмы — постмодернизма, — сменив экзистенциализм, в пространстве которого создавалось «катастрофическое искусство». (Я вовсе не хочу сказать, что постмодернизм чем-нибудь превосходит своих предшественников: он просто после них).

Что предполагала структуралистская выгучка? Умение слышать, комбинировать, выводить детерминанты систем — удалив при этом «личное» за кадр «модели мира». Структурализм предполагал освобождение от «своего, слишком своего», от измучившей всех со времен романтизма индивидуалистской рефлексии, от экзистенциальной ситуации: он открывал возможность жизни в культурных смыслах. Эти смыслы были так обширны, так увлекательны, входили между собой в такие причудливые отношения, что «личное» (индивидуальное) в сравнении с этим было не больше, чем «гвоздь в сапоге». А относительно гвоздя в сапоге и фантазии Гете структурализм имел мнение, противоположное мнению Маяковского.

Структурализм по-своему решал проблему кризиса стилей и поиска «нулевого письма». Он предложил говорение не на языке, а на метаязыке,

способном описать разные языки, которые представляли таким образом как своего рода вещественный мир. В самом ли деле способном? — другой вопрос. Как известно, сам Юрий Михайлович с течением времени шел в сторону все большего внимания к не-системному, точнее — предсистемному («взрыв»), непредсказуемому из данного состояния системы.

В структурализме как своего рода эстетике заметна переключка со средневековьем: инвариантное (тип) имело для него большую если не ценность, то реальность, чем варианты и конкретизации, а совсем внесистемного вроде бы не было. Проблема только в том, чтобы найти связь конкретного факта культуры с его инвариантным прообразом. Например, соотношение русской и западноевропейской культурных моделей было истолковано как контраст дихотомии и трихотомии. Из того, что католическое загробье предполагает не только Рай и Ад, но и Чистилище, выводился целый портрет цивилизации, которая, в отличие от русского «или — или» допускает существование нейтрального срединного пространства. Реалистичны ли были такие портреты? Во всяком случае, современный западный феминизм критикует традиционную систему — западную! — именно как фатально дуалистическую, с этим пресловутым «или — или», и пыгается конструировать то самое *tertium*, которое *non datur*. С другой стороны, именно российская реальность обнаруживает огромные зоны моральной неопределенности, немислимой на Западе.

Быть может, структурализм был склонен к несравненно большему произволу в выделении тех или иных элементов как детерминирующих, чем средневековая мысль: это было неизбежно из-за отсутствия иерархии. Не иерархии «уровней» знака, иерархии по сложности, а другой — той, скажем, по которой авторы средневековых «Поэзий» после «космической музыки» ставили «музыку души», потом — инструментальную. Иерархически упорядоченным в структурализме представало строение знака и знаковой системы, но все «означаемое» располагалось где-то в одном пространстве — приблизительно говоря, пространстве Природы. Это естественно для свободной мысли. Иерархия «означаемого» возможна только в религиозном универсуме, который немислим без некоторых догматических установок, а структурализм — как мысль, не как персональные убеждения ученых — избегал религиозной определенности: она перевела бы его с позиции чистого наблюдения над всеми возможными системами ценностей, с позиции принципиальной внеположности, — в положение одной из систем, и метаязык оказался бы одним из языков.

Кроме «типологизма», со средневековьем структурализм, бесспорно, роднит универсализм и сказочная эрудиция, позволяющая сближать далековатости и играть на клавиатуре упоминаний, какой не обладали «предметные науки». В структуралистском дискурсе — как в дантовском загробье, все рядом: все «левое», скажем. В одном столбце таблицы окажется и китайский философ, и славянское суеверие, и какая-нибудь строка Нервала. Точно так же, как в одном кругу дантовского загробья окажутся «не исполнившие обета» всех времен и народов. И эта возможность собра-



ния в одну книгу, под одной рубрикой того, что, дантовскими словами, «разлистано по всей вселенной», сообщало по-настоящему поэтическое вдохновение: это было новое — но с такими почтенными предшественниками, как Гете, например, — искусство сводить воедино «подобное», едва ли помнящее о своей подобности: «вдруг стало видно далеко вокруг».

И вот эта приподнятость над эмпирией, «средневековая», позволяет перекинуть мост между самым совершенным стилем научной мысли тех лет — и тем, что происходило в другой области. Ведь вместе с «культурным возрождением», которое осуществлял главным образом структурализм, происходило и «религиозное», имевшее совсем иной облик, чем нынешнее воцерковление. Перестройка сознания на другой, не «предметный» лад значила, кажется, больше, чем что-нибудь другое, в тогдашнем религиозном обращении интеллигенции. И оно вполне естественно тяготело к Православию — как раз потому, что Православие развило самые изощренные и тонкие, самые «ино-логичные» пути мысли.

Но, возвращаясь к начальному тезису о жизнестроительном задании структурализма. Он был освободительным движением — уже потому, что, вводя тему Языка, разрушал мифический язык Системы, претендовавший быть не системой знаков (одной из систем), а самой реальностью, безусловной и единственно возможной. Наша алгебра поверяла не гармонию, а иррациональный хаос.

Метод, в общем-то не менее радикальный, чем формализм, вместе с тем он был несравненно менее инженерным и более гуманитарным по своему пафосу. Он осуществлял традиционную российскую «тоску по мировой культуре», версильскую любовь к священным камням, мечту о «российской Европе», о мире, где возможно

Самостоянье человека,  
Залог величия его.

Где действительны правила общежития, логики, морали; где красота не оставлена на потом, после «необходимого», где шумят «адриатические волны» Пушкина и Горация.

«Шум стихотворства и колокол братства» — такой мне слышится лирическая невысказываемая основа этих ученых размышлений об эпохах, культурах, текстах, оппозициях... И в конце концов, историческое событие структурализма представляется мне как, может быть, самая яркая попытка российского гуманизма, не в расплывчатом, а в терминологическом его понимании: *renovatio studiorum*. Со всеми обертонами, которые звучат для нас в слове «гуманизм», — в эпоху, которая была человекоборческой не в меньшей мере, чем богоборческой.

## Знак. Истина. Круг.

(Ю. М. Лотман и проблема постмодерна) \*

Г. С. Кнабе (Москва)

Юрий Михайлович Лотман, его имя и то, что он сделал, принадлежат истории. Эта простая констатация оказывается более трудной для понимания, чем можно предположить на первый взгляд. История — «река времени», где в бесконечной смене интерпретаций и обликов размываются исходные контуры явления, а тем самым — и его непосредственная, прямая индивидуальность. Принадлежать истории в том смысле, чтобы выступить в ней в своей исходной неповторимой определенности, на своем месте, значит как раз раскрыться в некотором «здесь и теперь» и не раствориться в текучей изменчивости восприятий. Пушкин живет накануне расхождения окрашенной в античные тона европейской культурной традиции и национального начала, осознанного в его особости, — расхождения, которое образует нерв духовной жизни России сороковых годов XIX века, и он, в частности, потому Пушкин, что стоит до этого деления: русское и мировое для него — противоположность в пределах единства, и в поэтическом его завещании слова о «всей Руси великой» непосредственно продолжают перевод двух строф Горация. Тацита перестали читать, как только он закрыл глаза; Фронтон, воспитатель Марка Аврелия, человек следующего, Антонинова, поколения, читал все на свете, но Тацита он не заметил. В те же годы Ювенал перебирает панораму римской жизни за предшествующие полстолетия — у него есть одна единственная строчка, в которой изощренные филологи находят, да и то без бесспорных оснований, какое-то полуупоминание Тацита, — его «гнев и пристрастие», трагическая диалектика его книг уже не здесь; они в веке Юлиев-Клавдиев и Флавиев, до «Золотого века» Антонинов. Нельзя представить себе Шекспира в атмосфере пуританских страстей сороковых годов семнадцатого столетия. Раскрываться каждый раз поновому в потоке поколений и сменяющих друг друга интерпретаций не менее важное свойство культуры, но это нечто иное, чем принадлежать времени до того, как началось другое, чем быть в истории перед чужим рубежом.

\* Доклад на заседании памяти Ю. М. Лотмана (Лотмановских чтениях) в РГГУ в декабре 1993 г.

В наши дни такой рубеж обозначен общественно-философским умонастроением, на глазах распространяющимся вокруг нас на смену другим умонастроениям, ему предшествовавшим. Известно, что философия как таковая, философия как создание системного образа мира, выстроеного в логических категориях и логически упорядоченных понятиях, исчерпывает себя с Гегелем. На смену философии системы приходит философия умонастроения — философия реальности, преломленной в человеческом переживании. Умонастроением, заполнившим конец XIX столетия, стала так называемая философия жизни. Она сменилась экзистенциальной эрой 1930—1950-х годов, а последняя в свою очередь — тем особым и неповторимым умонастроением — общественным, философским, научным, художественным — которое приходится на третью четверть XX столетия, с которым прямо или косвенно связаны наиболее яркие страницы творчества Юрия Михайловича и которое мы за неимением лучшего слова обозначаем как «шестидесятые годы» (обозначение, не синонимичное «шестидесятничеству»). Вот они-то, «шестидесятые годы», в календаре растянувшиеся чуть ли не до середины восьмидесятых, и уступают на глазах место особому умонастроению, которое обозначается, в общем весьма точно, словом «постмодерн». Постмодерн образует сейчас реальную атмосферу не только духовной и научной жизни, но и внятно ощутим в политике, в межличностных отношениях, в оформлении материально-пространственной среды. Основные положения его к настоящему времени созрели для словесной ясности: часть всегда права перед целым; индивид всегда прав перед обществом; свобода всегда права перед ответственностью; субъективное самовыражение важнее объективной истины, которой, впрочем, и не существует, ибо все, что вне индивида и его свободы, навязано, т. е. существует насильственно, искусственно, а потому ложно; культура семиотична, но в силу абсолютной индивидуальности восприятия знаков денотаты их принципиально неуловимы, а коды нерасшифруемы. Описанный комплекс — тот рубеж, которым для Пушкина был конфликт западников и славянофилов, для Шекспира — пуританская Англия, для Тацита — атмосфера «золотого века Антонинов», тот рубеж, которого Ю. М. Лотман не переступил, в силу чего, в частности, и принадлежит истории не как текучей и неуловимой длительности, а истории как хронологически и содержательно-конкретно пережитой реальности — общественной, духовной, культурной.

Наиболее прямо положение это обнаруживается в трех моментах.

Первый из них образует все то, что сосредоточено в понятии знака. Имя Лотмана навсегда связано со структурно-семиотическим подходом к явлениям литературы и культуры в целом. Он — создатель и постоянный вдохновитель тартуских «Трудов по знаковым системам», в частности, один из авторов и редактор замечательной книги по семиотике Петербурга, специалист по истории реалий и быта, где в карточных играх, в покрое платья, в эфесе шпаги, в форме и характере орденов, во всех кон-

кретных чувственных мелочах жизни дышит историческая и культурная глубина, и все дело в том, чтобы ощутить семиотическую фактуру культуры, уловить возникающие знаковые смыслы и стоящие за ними денотаты. Именно в силу универсальности и полной естественности своего семиотического видения Лотман сравнительно редко останавливается на том, что денотат является неременной предпосылкой существования знака, а тем самым — и чтения семиотических кодов культуры и истории. Я могу вспомнить только одну статью — в журнале «Театр» (если не ошибаюсь, конца семидесятых годов <см. Лотман Ю. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89—99 — *примеч. ред.*>), где, так сказать, разжевано и растолковано, что такое денотат. В целом все это вещи, которые для Лотмана совершенно очевидны: знак представляет собой единство денотата, или означаемого, и означающего; под денотатом, или означаемым, понимается общественный и культурный опыт, на основе которого происходит осмысление знака, под означающим — материальная форма, принимающая значение, соответствующее денотату; знак вне денотата не существует; денотат интерсубъективен и потому придает знаку объективный смысл; смысл этот — при неизбежном отвлечении от индивидуальности каждого воспринимающего, а следовательно, при определенном обобщении и, значит, огрублении — может быть уловлен и выражен, «прочитан»; семиотически прочитанные культурные коды отражают объективную реальность истории и потому представляют собой средство научного, т. е. объективного и верифицируемого ее познания. Многообразие социально-группового и индивидуального опыта, который лежит в основе денотативных смыслов, тем самым — в основе чтения семиотических кодов и, следовательно, — в основе переживания времени и культуры каждым, к ним принадлежащим, делает наше познание прошлого более дифференцированным и гибким, более живым и глубоким, но ни в коей мере не отрицает самой возможности такого познания.

Если нужны цитаты, подтверждающие именно такой подход Лотмана к проблеме знака, можно привести некоторые места из его статьи начала семидесятых годов «Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)»: «Учитывая богатство индивидуальных психологических вариантов и разнообразие возможных поведений, не следует забывать, что практически для общества существуют совсем не все поступки индивида, а лишь те, которым в данной системе культуры приписывается некоторое общественное значение. Таким образом, общество, осмысляя поведение отдельной личности, упрощает и типизирует его в соответствии со своими социальными кодами». В то же время «без изучения историко-психологических механизмов человеческих поступков мы неизбежно будем оставаться во власти весьма схематичных представлений» <см. указанную статью в сб. «Литературное наследие декабристов» (Л., 1975), с. 26, 28 — *примеч. ред.*>.

Все это последовательно отвергается в том подходе к проблеме знака, который характерен для постмодерна. Отвергается прежде всего на теоретическом уровне, в программных текстах философов и культурологов постмодернистской ориентации, обосновывающих принципиальную несотнормированность знаковых смыслов (именно в силу неповторимой индивидуальности их переживания и тем самым — в пределе — их иррациональности) с устойчивой исторической реальностью и общественно значимыми этическими категориями. Достаточно назвать такую острую и в то же время весьма типичную книгу как «Время необарокко» О. Калабрезе (1987). Теоретические суждения отчасти обобщают сложившиеся в последние годы формы жизни, вкусы, ценностные ориентации и практику искусства, отчасти ориентируют и подталкивают их.

Когда вы едете в метро, вы не видите сегодня людей, одетых так, чтобы в их одежде читалось — эмоционально расплывчато, конечно, но все-таки ощутимо, — некоторое распространенное восприятие жизни и культуры. Времена джинсовой революции шестидесятых или так называемого «второго пика джинсовой моды» конца семидесятых, когда ткань и покрой брюк действовали выразительнее идеологических деклараций, исчезли безвозвратно. На фоне знаково и эстетически более или менее безразличной повседневной одежды модные журналы заполнены образцами *haute couture*, то есть туалетами, которые нельзя носить, которые и делаются для того, чтобы не быть носимыми, а чтобы выражать некоторые зыбкие фантазии современного формообразования. Они подчеркнута знаковы, но в чисто негативном смысле — выражают ироническое безразличие к практической, функциональной стороне одежды и тем самым к ее соответствию реальным требованиям эмпирической действительности. За знаком здесь ничего не стоит, кроме чистой игры и внесмыслового, лишь подчас иронического, перетекания одной формы в другую. Таких вещей — множество. «Женитьба Фигаро» в театре Марка Захарова кончается тем, что на авансцену выкатывается пушка, стреляющая прямо в зал. Финал этот задуман как жест абсолютно, принципиально, до самой глубины двусмысленный. Пьеса Бомарше насыщена предчувствием революции, и пушка воспринимается как намек на неизбежно грядущий террор, который знаком залу и в не столь отдаленном опосредовании. Но намек этот растворен в шутке — он легко и естественно завершает блестящую последовательность игровых номеров, к которой во многом сводится этот спектакль. Грань между смешным и страшным стерта в самом денотате, рассчитанном на то, что ее больше нет и в воспринимающем сознании. Фасад театра, недавно открытого в Лос-Анджелесе, рассечен огромным ножом, вызывающим в их нерасчлененности все возможные здесь ассоциации: от гильотины до Бармалея, от кинжала наемного убийцы, входящего в грудь жертвы, до острой десертной лопатки, входящей в гору крема, венчающую торт. Можно было бы напомнить о сознательно деструктивных, остро- и в то же время псевдосемиотических

фантазмагориях в архитектуре, со смещенными денотатами, столь же прямыми, сколь прямо нерасшифруемыми — о Центре Помпиду в Париже или о доме, который построил английский архитектор Дженкс для себя и своей семьи. О них у нас много писали.

Так вот, Лотман, при всем его чувстве юмора, вне всего этого, до всего этого. Он знает, что знак, при всей его многозначности, содержателен и ответственен, что за знаком стоит денотат, а это мысль, страсть, пережитая история, жизнь и дух, вложенные в восприятие культуры и вошедшие в нее. В зыбкие тотально иронические игры с ней он не играет.

Здесь необходимо одно уточнение — исторического и теоретического порядка. Структурно-семиотические исследования в XX веке, очень схематично говоря, делятся на два этапа. Один, чаще всего и вполне условно связываемый с именем Ф. де Соссюра и столь же условно относимый ко второй четверти столетия, озаглавлен прежде всего стремлением обнаружить за многообразием материально разнородных явлений связь и систему, так что их неожиданно раскрывшееся типологическое единство выступает по отношению к ним как некоторая метаструктура (единство сюжетных схем в фольклоре самых различных народов; повторяемость мифов; система языка в отличие от речи; структура поэтической речи и монтаж в кино и т. д.). Главное в знаке здесь — единство кода, а не индивидуальность денотата; предмет семиотики — *langue* («язык»), а не *parole* («речь»); за разнообразием можно раскрыть структуру — как разнообразие оно, тем самым, не сущностно и, следовательно, для сознания может быть устранено. На втором этапе, приходящемся на последние десятилетия и нередко связываемом с именем Ж. Деррида, главным стал денотат и способность знака передавать стоящее за таким детонатом содержание, опыт человека и Среды, но не в его структурной универсальности и логической внятности, а в его непосредственной пережитости, следовательно — эмоциональной насыщенности, значит — интуитивности, т. е. невыговариваемости (или, во всяком случае, неполной выговариваемости). Исток постмодернистской трактовки знака — здесь.

Распространено мнение, согласно которому переход от первого из этих этапов ко второму происходил сразу и прямо, «встык», тогда каждый исследователь, ощутивший ограниченность «соссюрловской» семиотики и обратившийся к анализу заложенных в знаке ресурсов индивидуально пережитого общественно-исторического и культурного опыта, совершает тем самым переход от структурализма к постструктурализму, от классической семиотики и соответствующего ей «модернистского» мировоззрения — к постмодернизму. На эти два облика распадается при таком подходе в первую очередь, конечно, творчество Р. Барта, но также М. Фуко и многих их коллег по французскому структурализму 60-х годов. Насколько можно судить по кое-каким данным научной прессы<sup>1</sup>, в той же антинормии начинает восприниматься и творческое развитие Ю. М. Лотмана.

Это глубокое, принципиальное заблуждение, и расстановка точек над «i» здесь совершенно необходима.

Бесспорно, что общее движение структурно-семиотического познания шло в XX веке от первого из обозначенных выше полюсов в сторону второго. В частности, документальные и мемориальные материалы, собранные в книге «Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа», говорят о вполне «сосюринской» тональности Летних школ в Кяэрику в 1960-е годы. Столь же бесспорно, что в работах Юрия Михайловича семидесятых годов по семиотике исторического и литературного быта, в его публикациях самого последнего времени подчеркнута многообразие культурно-исторического опыта, отраженного в знаке, тем самым — его внутренняя дифференциация, доходящая до превращения его в ряд омонимов. Но не менее бесспорно также другое: звездный час семиотической науки о культуре в зоне «наплывания» друг на друга намеченных выше этапов. Он приходится в широком смысле слова на шестидесятые годы и предполагает использование знакового анализа для проникновения в текучую магму истории, когда магма еще не «схватилась», история живет в восприятиях и реакциях участников; но при этом — для такого проникновения и такого анализа, в котором «на человеческом уровне» может быть уловлен объективный смысл происходящего.

На одной из лекций в Москве, в музее Пушкина, Лотман обронил фразу: «Культура — это попытка выразить невыразимое». В ней — самая суть его отношения к знаку, да и всего структурно-семиотического познания культуры. Его смысл и высшие достижения — повторим — между намеченными выше этапами, уже не целиком на первом, но во всяком случае до второго, там где исследователь уже знает, какую малую часть истории, реально пережитой каждым, может выразить система *langue* или вообще целостная структура, но еще хочет и может расслышать «вибрацию той гигантской машины, каковую являет собой человечество, находящееся в процессе неустанного созидания смысла»<sup>2</sup>.

По сю сторону той границы, которую Лотман не переходит, лежит и еще одно знаменательное явление — постмодернистское упразднение истины. Истина, как известно, объединяет людей, потому что строится на признании их носителями разума и доброй воли: если нечто очевидно, и эта очевидность непреложно открылась мне, то нелепо, греховно и оскорбительно предполагать, будто окружающие не признают очевидное очевидным лишь оттого, что им это может быть неприятно или невыгодно. Но истина одновременно и разъединяет, ибо то, что мне открылось и мной осознано, может не найти почвы в сознании другого и не быть им воспринято, попытки же принудить всех к признанию моей истины в случае успеха делают эту истину всеобщей, т. е. каждым, отдельно, не пережитой, ему, каждому, не открывшейся и, следовательно, не-истиной. Истина есть величайшая человеческая ценность, существующая в онтологическом противоречии с самой собой, именно в этой своей противоречи-

ности порожденная общественной природой человека и потому объективно заданная и неизбывная. На ней основано различие лжи — будь то как искреннего заблуждения или эгоистической хитрости, и правды как признания объективной реальности и ответственности перед ней — различие, на котором стоит любая мораль, любой диалог и любое право, и без которого общественная жизнь превращается в фантазмагорию слепых страстей, жульнических своскорыстий, цинического легкомыслия или в комбинацию того, другого и третьего.

Поэтому на протяжении истории упразднение истины всегда воспринималось как знак беды, как величайшая катастрофа и угроза существованию общества как разумного и нравственного человекообразного целого. Тацит считал, что ложь и ужас его времени происходят от *ignorantia recti* — сознательного уклонения от прямого, честного, на истине основанного взгляда на действительность. Садист и государственный человек О'Брайен в романе Оруэлла «1984» добивается от героя книги Уинстона прежде всего отказа от того, что дважды два — четыре (очевидно, прочтя в конфискованном его дневнике запись: «пока дважды два — четыре, существует надежда»); О'Брайен показывает Уинстону пальцы, спрашивает, сколько их, и когда тот повторяет, что четыре пальца — это четыре, а пять пальцев — пять, ярость «государственного человека» становится все более лютой, ни он, ни его тоталитарное государство не могут чувствовать себя в безопасности, если живо то, что делает человека человеком — его ответственность перед очевидностью истины. В одном из писем начала двадцатых годов Пастернак говорит о «безразличии к истине» как об одном из самых тяжелых пороков времени.

Для постмодернизма двуединство истины распалось. Выйдя во многом из атмосферы 1960-х годов, постмодернизм навсегда сохранил столь характерное для тех лет представление об организованном, реально существующем обществе как об истэблишменте — о «Черном носороге» Энди Уорхолла, т. е. как о страшной, полностью отчужденной, унифицирующей силе, уничтожающей неповторимую индивидуальность каждого отдельного человека. Понятие объективной общезначимой истины трактуется в постмодернизме как главное орудие такого уничтожения, как губительная альтернатива личности и свободе. «Развитие философии, — пишет Ричард Рорти, один из самых ярких представителей постмодернизма в США, — привело к освобождению от теологии и метафизики — от соблазна надеяться на возможность выскочить из-под власти времени и случайности. Оно помогло нам заменить понятие Истины понятием Свободы в качестве цели человеческого мышления и общественного прогресса».

На основе темпераментного отрицания объективной истины объединяются самые разные направления постмодернизма. Иногда дело приобретает комический оттенок. Так, у московских поклонников этой философии есть для борьбы с объективностью истины очаровательное слово: «репрессия». Если, например, за окном ливень, и я говорю: «Какой сегодня



ужасный дождь!» — то я тем самым осуществляю недопустимую репрессию по отношению к подлинно свободному мыслителю, ибо делаю попытку навязать ему нечто, могущее не соответствовать его видению и тем самым покушаюсь на его неотъемлемое право считать, что сегодня прекрасная погода. К такого рода анекдотам дело, однако, не сводится. Истина в постмодернизме, если и существует, полностью ситуативна. Она вытекает из данных конкретных условий и создается человеком в виде реакции на эти условия, причем реакции отнюдь не обязательно им адекватной, а порождаемой также и свободной игрой воображения. Отсюда следует предпочтение рассказа — будь то в литературно-словесной, кинематографической или телевизионной форме — аналитическому исследованию. В рассказе граница между фактами и вымыслом стирается, конструируемая реальность наплывает на объективную и делает трудное проникновение в структуру и смысл последней излишним, освобождает от ответственности за выводы, добытые в результате такого проникновения. Примером может служить поразительный очерк биографии Хайдеггера, написанный тем же Рорти и опубликованный в русском переводе в сборнике «Философия Мартина Хайдеггера и современность»<sup>3</sup>.

Начав описывать жизнь своего героя в соответствии с известными историческими фактами, автор с определенного момента исподволь начинает модулировать в иную, озадачивающую и выглядящую фантастически тоналность. Хайдеггер, известный своим членством в национал-социалистической партии, активной поддержкой гитлеризма, так никогда и не отмежевавшийся от этих страниц своего прошлого, предстает кем-то вроде тайного диссидента: он женится на своей аспирантке-еврейке, дружит с Томасом Манном, выражает уважение к Джефферсону. На первых порах вы не можете понять, что перед вами — ранее неизвестные документальные данные или наваждение. Но, продержав нас некоторое время в таком состоянии, автор признается, что пишет условную биографию, им самим изобретенную, дабы показать случайность всего, с нами происходящего. Хайдеггер, действительно, в тридцатые годы оказался там, где он оказался, но ведь в мире, где властвует случайность, мог он оказаться и не там, где оказался, и тогда все было бы по-другому. Речь стало быть может идти не об ответственности Хайдеггера за его реальное поведение при фашизме, а лишь о его трагически остром ощущении случайности бытия. Граница между вымыслом и фактом, между подмененной реальностью и реальностью объективной упраздняется. Разграничение бывшего и не бывшего, истинного утверждения и утверждения ложного снято.

Каждый, кто сколько-нибудь долго и внимательно читал работы Лотмана, не может не ощутить, что здесь тот рубеж, который он никогда не переступал. Работы последних лет — и «Культура и взрыв», и совсем позднее интервью, посвященное Петербургу <см. Лотман Ю. М. Город и время // Метафизика Петербурга. Вып. 1. Спб., 1993. С. 84—92. — примеч. ред.>, — показывают, что Юрий Михайлович полностью ощу-

щал потребность, столь характерную для конца нашего столетия, в преодолении догматичности истины, в обнаружении возможно более живых и гибких ее форм. Но, насколько можно судить, нет текстов, которые свидетельствовали бы об отказе его от самих понятий истины и науки. До самого конца его делом и уделом оставалась наука как поиск смысла и истины — той истины, которая исследователю доступна, за которую поэтому ему можно и должно отвечать.

И, наконец, третий аспект той духовной ситуации, которой Ю. М. Лотман остался чужд. В атмосфере постмодерна утрачивается сознание особой культурной ценности таких сторон жизни как повседневный быт, неформальное общение, дружеский круг. Насыщение этих сторон жизни острым культурным смыслом — едва ли не главное в той примечательной эпохе, которая называется «шестидесятые годы» и вне которой творчество Лотмана не может быть правильно понято. Ведь не случайно, что своеобразными духовными центрами тех лет были знаменитые московские кухни, которые уже тогда ощущались в качестве одного из важнейших фактов культуры и которые даже сейчас, в ретроспекции, все еще окутаны романтическими тонами, в частности, в сравнительно недавно напечатанном очерке А. Кабакова с прекрасным названием «Но и это не помешает нам выпить». Гимнами времени становились тогда песни о дружбе, вышедшие из среды того же типа — «Возьмемся за руки, друзья» Б. Окуджавы, которую пела вся Россия, и «We all live in the yellow submarine» Леннона и Маккартни, которую пел весь мир. Не всегда осознается связь этих знамений времени с революцией в общественно-историческом познании, произведенной около того же времени французской школой «Анналов» и направленной на изучение истории через менталитет, повседневность и быт; с переориентацией естественных наук от картины мира, основанной «на обратимости и жестком детерминизме», к изучению вселенной, где «необратимость и случайность отныне рассматриваются не как исключения, а как общее правило», по словам биохимика и лауреата Нобелевской премии И. Пригожина. Между тем, все эти явления имели общий культурно-психологический извод, обусловленный атмосферой времени, где главным и определяющим содержанием была реакция на тотальную и тоталитарную упорядоченность общественной и государственной жизни, на отчуждение человека в четких идеологических структурах с их программами и уставами, на отказ от себя во имя «нашего общего дела», на жесткость социально-классовых перегородок, на монополизацию культуры уполномоченными на то учреждениями и подготовленными профессионалами. То был всесторонний, универсальный бунт жизни против высокой и более или менее отчужденной Культуры, но особенностью его состояла в том, что обособившиеся друг от друга полюса сохраняли еще между собой живые и естественные связи. Произошло омоложение традиционной культуры — радикальное, но не чертающее еще ревизией ее исходных основ. На московских кухнях спорили о Руб-

леве и Гуссерле; Окуджава — автор романов, содержащих тончайший анализ культурно-исторической ткани; Саган пишет языком Расина; в мае 1968 года стены Сорбонны покрылись надписями, где цитировалась вся мировая философия от Конфуция до Сартра; историки школы «Анналов» реализовали свои взгляды не столько в программных декларациях, сколько в десятках высоко профессиональных исследований; «музейный бум» тех лет — результат нашествия в Лувр и в Эрмитаж тинэйджеров в джинсах.

При чем здесь Ю. М. Лотман? Он здесь «причем» дважды.

Во-первых, структурно-семиотический анализ был развит в работах Юрия Михайловича и лучших представителей тартуской школы в описанной научной атмосфере как эффективное средство решения специфических проблем, из нее выросших. «Семиотические исследования представляли собой культурный „текст“, выразивший дух своего времени»<sup>4</sup>. Именно понятия «языка», «текста», «кода», «знака» в том их понимании, которое было углублено и разработано в статьях и книгах Ю. М. Лотмана и его сотрудников в 1960-х годах, явились средством выхода за рамки жестко структурированных параметров традиционной культуры в те сферы, которые прежде рассматривались как нейтральный шумовой фон собственно культурных сигналов и которые теперь раскрылись в качестве мощного пласта существования людей в культуре, — в повседневное поведение, навыки мышления, контекст, подтекст и «паратекст» художественного произведения, в среду, реалии и быт. Сохранилась фраза одного из «тартусцев» Р. Д. Тименчика: «Если наша жизнь не текст, то что же она такое?» Непосредственность человеческого существования и грандиозная сложность существования мира в его истории переставали быть чистой противоположностью друг другу. Оба главных действующих лица философской драмы XIX столетия, Культура и жизнь, не только вступали в диалог, но и проникали друг в друга.

Другое обстоятельство, которое связывало Ю. М. Лотмана с умонастроением 1960-х годов состояло в том, что одной из форм нейтрализации (точнее, радикального смягчения) противоположности «Культура — жизнь» был перевод научного сотрудничества из общественно-политической или научно-идеологической сферы в сферу непосредственно жизненного дружеского и кружкового общения. Юрий Михайлович был организатором и душой летних школ Тартуского университета, проходивших в местечке Кязрику в 1964—1966 и 1968 годах и позже. «Существенным критерием <на этих встречах>, — пишет Б. М. Гаспаров, — оказывалась, превыше всего, особая психологическая предрасположенность, система духовных и социальных ценностей, объединявшая членов сообщества и делавшая возможным их общение, поверх всех социальных и профессиональных различий»<sup>5</sup>. То был особый круг, соответствовавший духу времени, сообщавший его участникам особые, примечательные черты. Ученики Юрия Михайловича до сих пор узнаются не

только по научным своим качествам, но и по определенному тону жизненного поведения, вернее: по нераздельности того и другого.

Несмотря на генетическую связь постмодерна с атмосферой шестидесятых годов, описанное умонастроение ему чуждо. Не только в силу переосмысления понятия знака и упразднения понятия истины, о чем шла речь выше, но и в силу того, что культурно-психологической основой постмодерна является такая абсолютизация субъективности; универсальной иронии и капризной прихоти, которая не оставляет места для реализации себя в дружеском общении, в кружке, вообще в каком бы то ни было и в сколько-нибудь устойчивом «мы». Эта капитальная установка оказывается в конечном счете сильнее нередких и во многих случаях абсолютно искренних деклараций о человеческой теплоте и «понимании Другого» как признаках постмодернистского видения мира. Лотман и здесь остается до.

Было бы прискорбно, если бы после знакомства с этими размышлениями у слушателей (а теперь уже и у читателей) сложилось впечатление, будто философия постмодерна есть совокупность заблуждений и произвольных выдумок, порождение легкомыслия или злой воли. В основе постмодерна лежит вполне объективная, крайняя, последняя разобщенность личности и общественного целого, утрата веры в возможность создания общества, где ты как личность и индивидуальность можешь быть понят на основе разума и нравственной прямоты. Такой разрыв знаменует глубочайший кризис современного мира, беду и трагедию; хуже него могут быть только попытки устранить разрыв путем насильственного, искусственного восстановления органики и целостности. Философские публицисты постмодерна или художники неobarocko могут быть сколько угодно ироничны и беспардонны, нигилистичны и иррациональны, могут раздражать нас безответственными попытками вести себя перед губительной глубиной кризиса «по облегченной выкладке», несерьезно и гаерски, но ведь кризис-то этот они все-таки не выдумали. Он наступил, он здесь, разлит в окружающей нас действительности, и единственная их вина, если тут можно говорить о вине, — в бездумной готовности признавать за ним характер нормы и ценности. Не считаться с разрывом нельзя. Юрий Михайлович это понимал, как показывают его статья о книге Пригожина и Стенгерс в № 5 «Нашего наследия» 1988 года, многие места в «Культуре и взрыве» и то, что рассказал здесь сегодня Александр Львович Осповат. Река времян течет туда. Носороги, окружавшие г-на Беранже в пьесе Ионеско, идут вместе с жизнью: сегодня они все менее стеснены докучными заботами о долге перед истиной, все более ироничны и либеральны. Но тогда слова Беранже, которыми завершается пьеса: «Я последний человек, и я останусь человеком до конца! Я не сдамся!» — начинают звучать двусмысленно: ведь река времян течет туда. Не перейти, остаться до — может быть уже не столько разумный выбор, сколько склад личности, инстинкт и судьба. Однако судьба, как некогда объяснили людям древние

римляне, — это не одна лишь *Fortuna*, направляющая человека по неисповедимой прихоти, но также строгая и пронизательная *Felicitas*. Она вручает свои дары только достойным — тем, кто остался верен своим началам, своему делу. И своему месту в истории.

### Примечания

- <sup>1</sup> См., например, **Eismann W., Grzybek P.** In memoriam Jurij Michailovič Lotman (1922—1993) // *Zeitschrift für Semiotik*. [1994]. Bd. 16. Heft. 1/2. S. 111.
- <sup>2</sup> **Барт Р.** Структурализм как деятельность // Барт Р. Избранные работы: Семиотика; Поэтика. М., 1989. С. 260.
- <sup>3</sup> **Рорти Р.** Еще один возможный мир // *Философия* Мартина Хайдеггера и современность. М., 1991. С. 133—138.
- <sup>4</sup> **Гаспаров Б. М.** Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 279. Эпиграф к этой прекрасной статье: «А в ненастные дни собирались они часто».
- <sup>5</sup> **Гаспаров Б. М.** Указ. соч. С. 281.

## Ю. М. Лотман и будущее филологии \*

В. С. Библер (Москва)

Мое сообщение (это именно не доклад, а сообщение) непосредственно основано на работе Ю. М. Лотмана «Феномен культуры» — в десятом сборнике «Трудов по знаковым системам». Но сначала — несколько вступительных соображений.

Для меня лично (и для нашей философской группы «Диалог Культуры», что уже тридцать лет работает в Москве) — уход Ю. М. Лотмана — это предельно серьезная и, предполагаю, еще не до конца понятая и пережитая утрата. Теперь стало невозможным работать по-старому, нельзя жить — в ответ Лотману, и невозможно жить, не отвечая ему. Дело в том, что Юрий Михайлович Лотман и в целом московско-тартуская школа, структуралистско-семиотическое направление были для нас, для идей «логики диалога логик», для нашей философии культуры — одним из самых насущных Собеседников. Вне общения с этим Собеседником наше мышление было бы невозможным, каким-то ущербным. (Другим, столь же насущным Собеседником был, конечно, Михаил Михайлович Бахтин, бахтинская поэтика культуры. Но об этом я уже много говорил и писал.)

Вообще творческая работа, особенно в гуманитарном мышлении, на грани философии и филологии невозможна вне таких Собеседников, которые внутренне для тебя насущны, которые почти во всем не совпадают с твоими конструктивными воззрениями, но которые формулируют те вопросы, ответом на которые и живет наша собственная мысль. Живет наша мысль, то есть живет наш вопрос — в данном случае — семиотическому Собеседнику...

Но сейчас уточню, в каком плане я все это говорю об Юрии Михайловиче Лотмане как о таком моем Собеседнике в канун XXI века.

*Три момента.* Первый — почти формальный и ... почти социокультурный. Тартуская школа Ю. М. Лотмана и его друзей стала — за долгие десятилетия — первым научным направлением, научной школой, в строгом смысле этого слова. С четким формализмом

---

\* Доклад на заседании памяти Ю. М. Лотмана (Лотмановских чтениях) в РГГУ в декабре 1993 г.

терминологии, со своим собственным, постоянно обновляемым языком и формой мышления, с ясным очерчиванием тех вопросов и тех ответов, смысл которых составляет... смысл понятия Школы. Это была та амальгама научного и человеческого содружества, которая в чем-то граничит с рыцарским Орденом мысли, или (и) с игрой в такой Орден. Отсутствие таких школ стало настоящим культурным бедствием. Вне жесткой кожуры школьного «Мы» невозможно созревание самостоятельного «Я», невозможно реальное собеседничество, остается иссушенный «академизм»: Как цыпленок созревает в яйце, так в группе, в школе, в научном направлении только и может созреть личность, далее драматически ломая оболочку школы и направления. То, что у нас — примерно с конца 20-х годов — исчезли теоретические школы (а тем более их игровое начало...), означало почти непреодолимую затрудненность формирования интеллигентной личности, самостоятельно мыслящего индивида. Да, еще надо учесть главное: тоталитарный характер нашего общества-государства, в котором индивид вообще никогда, ни на минуту не мог оставаться сам-друг с собой самим, и, повторяясь, возникал только на пару «с единым народом», или в слабом отсвете «светлого будущего»...

В такой — почти невозможной — обстановке Ю. М. Лотман и его соратники смогли сформировать и внутренне замкнуть научную Школу, а тем самым и условия для формирования творческих личностей. И это была школа, вокруг вопросов и ответов которой — ответов и вопросов, возникших после и на основе Опояза, после и на фоне западного структурализма, вопросов и проблем, неповторимо самостоятельных, — реально сформировалась наша гуманитарная мысль; филология России в 70-х — 80-х годах.

Теперь — *второй момент*, для меня крайне существенный. Уже в первом сегодняшнем докладе было, как мне кажется, очень точно подчеркнуто, что для всего творчества Ю. М. Лотмана были характерны два полюса. Первый полюс: постоянное углубление в формальную структуралистскую терминологию, обнаружение единой — но постоянно перестраиваемой формальной матрицы, принципиально *отделенной* от художественной материи. И — *второй полюс*: упорное и целосознанное *сопротивление материала*, поразительная густота, неповторимость, «смачность», радость художественных деталей, которые не только не подчиняются «своей» формальной схеме, но постоянно живут преодолением заданного схематизма. И дело здесь не только в личных особенностях таланта Ю. М. Лотмана, соединяющего поразительную точность стилистического видения, умения осознать неповторимость каждой художественной детали и — одновременно — охлажденную остраненность семиотической схематизации. Дело в самой концепции.

Семиотика в редакции Ю. М. Лотмана предполагает, что *стилистика жизни, поведения, исторического движения* (1) и *стилистика собственно художественного слова* (вторичной семиотической системы) (2) — постоянно предполагают и... опровергают друг друга, образуют сложную *семиотику речевого двуязычия* (стиль поведения — стиль «стиля»). Это именно то двуязычие, в котором культура не тождественна сама себе, выходит за однозначный схематизм значений. Во многом этот сквозной лотмановский подход в просителен к диалогизму «начала культуры», что развивается нашей группой «Архэ».

В трудах Ю. М. Лотмана семиотика значений все более целенаправленно стремилась стать (и не могла, оставаясь семиотикой, стать) философией, или (и) филологией культуры. Причем, здесь есть еще один поворот, недостаточно рефлектируемый и внутри Тартуской Школы. Речь идет вот о чем.

Лотмановское направление современной семиотики с особой силой ориентировано не столько на «культуру вообще», сколько именно на *культуру XX века* — в канун *Века XXI*. «Семиотическая структура» определенной культурной эпохи (если ее понимать по Лотману) всегда реально означает семиотическую *одновременность* (и — *разобщенность*) *различных исторических культур*, во всей их особенной всеобщности, и во всем пограничье их взаимопереходов. Но это и означает восприятие, осмысление, домысливание любой культуры как феномена культуры *современной, XX века*. Структурализм (особенно в семиотическом повороте Ю. М. Лотмана) стирает лестницу «восхождения» и всегда означает игру в абсолютную самостоятельность отдельной исторической культуры, игру во взаимоотношение и предположение этих отдельных (но — одновременных) культур. Этот сугубо современный поворот характеризовал также лотмановский подход и к семиотическому анализу *отдельного (поэтического) произведения*. Произведение анализируется Лотманом не столько одно-векторно, последовательно, от первой строфы — до строфы последней, сколько во встречном векторном движении: от *начала* — к окончанию; от *последнего* поэтического выдоха — к исходному началу. Надо подчеркнуть, авторская роль «читателя», «зрителя» совсем иная и в ином схематизме работающая, чем авторская роль автора... Произведение понимается как пространственно-временной «интервал» (ср. Эйнштейн), то есть в современном осмыслении одновременного — но разнонаправленного — соавторства: автор — читатель — автор. Но тогда любое произведение (Античность или русского XVIII века) понимается и преформируется как *произведение культуры Века XX*. Ю. М. Лотман не всегда договаривал такой смысл своей семиотики, но реально именно этот смысл всегда в ней доминировал.



И, наконец, *последний и самый основной момент* (впрочем, он в значительной мере проецируется из всего, сказанного выше). Ю. М. Лотман, особенно в последних своих работах, всегда сдвигал семиотику на ту грань, где она уже не может срабатывать, где она должна оправдать и осуществить себя ... *отказом* от всех своих исходных понятий (знак, значение, код, означаемое, означающее, информация и т. д.). Точнее, их *трансформацией* («взрывом»). Исследование динамических семиотических систем приводит Ю. М. Лотмана к выводу, что смысл языка — во всех его определениях — это *формирование* новых сообщений. Даже самая простая *трансляция* однозначной информации в основе своей есть составной момент *преобразования* информации, формирование нового слова, новой мысли, нового контекста. Решающим моментом такого сдвига семиотики в сферу ее коренной трансформации является — по Лотману — *идея двуязычия* каждого, даже самого нормативного языка. Здесь царит закон перевода. Реально (или мысленно) язык всегда ориентирован на перевод с одного языка знаков и обозначений — на иной, столь же органичный язык. В первую очередь — с языка *вербального* на язык *иконический*, и — обратно. Но при любом самом точном обратном переводе возникает иной текст, новое сообщение. Пока существует язык, в нем существуют и взаимопредполагают друг друга неадекватные, различные, остранные системы значений. Но возможно ли тогда говорить о «значении» в строгом смысле слова?

Вот здесь и возникает моя собственная вариация, возбужденная этими соображениями Ю. М. Лотмана. (Сформулирую свои идеи вкратце, потому что этот разговор и диалог требует специального продумывания и многих уточнений). Предполагаю, что в своих последних работах Ю. М. Лотман входит в сферу не столько «значений», сколько смыслов, а следовательно совсем в иную сферу исходного «двуязычия» человеческой мысли. В основе этого двуязычия — не разные системы «значений» (иконического и вербального языков, к примеру), но — дихотомия

— *внешнего языка* (коммуникативного языка значений) и

— *внутренней речи* (хотя бы в том повороте, который был придан этому понятию Л. С. Выготским и развит далее в моих работах).

Человеческое мышление (соответ. — речь) всегда протекает одновременно в двух планах.

*Первый план.* Внешний язык со своей расчлененной грамматикой и синтаксисом, с семантикой значений и коммуникации, обращенной (номинативно и информативно) к отчужденному адресату. Это, так сказать, язык «говорения», со всеми его функциями, столь строго и раз-

ветвленно осмысленными и определенными Романом Якобсоном, школой Ролана Барта и собственными исследованиями Ю. М. Лотмана. Этот язык «порождающей грамматики» Ноэля Хомского, он квази-отстранен от непосредственного понятийного творчества и речетворчества. Но этот язык коммуникации, обращенный к другому «Ты», — это лишь пустая абстракция; он бессмыслен и просто невозможен вне одновременного обращения к самому себе, к своему «я», без того погружения во *второй план* — во *внутреннюю* речь, в которой мысль-речь возникает *впервые* и изначально переосмысливается. Внутренняя речь, речь реальной мысли строится — по Выготскому — со своей семантикой — с *смыслов*, а не значений, когда — в контексте этого вопросно-ответного средоточия этого произведения каждое слово-понятие имеет единственный, *этот*, уникальный неповторимый смысл. Это — смысл Человека в «Легенде об инквизиторе...» Достоевского; это — смысл лошади Холстомера в рассказе Толстого; это — смысл «Плачущего дождя» в стихотворении Бориса Пастернака. По *смыслу* своему каждое слово-понятие подобно центру Вселенной в изречении Николая Кузанского. Центр этой Вселенной везде, окружность нигде. В языке внешней коммуникации слово — маргинальная часть словарной вселенной, имеет одно строго определенное значение, абсолютно совпадающее со значением этого же слова в другом (словарно распределенном) тексте. В семантике смысла (внутренней речи) нет отдельных обозначаемых и обозначающих, смысл самообратим и построен по схематизму «Causa sui», когда целостный, разветвленный *этот* текст тождествен смыслу *этого* неделимого (одного) слова. Но процесс речи-мышления непрерывен и антиномичен по природе своей. Мысля «вслух» (обращаясь к так назыв. «адресату»), я, одновременно, все более мыслю «про себя», погружаюсь «в себя», трансформируя обычную артикулированную, информативно насыщенную речь (язык) в смысловой сгусток — «кристалл». В этой семантике смысла разделенные во времени и пространстве слова сливаются воедино — в одно «заумное» слово, таящее в себе прошлые и будущие «сцепки» понятий-суждений-умозаключений; но «на самом доньшке» смысла (в его безначалье), в молчаливом средоточии речи-мысли, индивид вновь отталкивается вверх, к другому «Ты...», снова обращает смыслы в значения (в новые значения), формирует новый (изнутри — вовне) поток нормальных, информативно-номинативных суждений и предложений, во всем богатстве якобсоновских функций. Это — первое.

Однако, по тому же Выготскому, трансформация *семантики* внутренней речи (от значений — к смыслу) означает также коренную трансформацию *синтаксиса*. Как я уже сказал, многие слова сливаются в изначальное слово-«спóру» новой мысли; синтаксические раз-

дела сходят «в нети», приобретают из актуального — чисто *потенциальное* «значение». Во внутренней речи господствует слово-высказывание; «корень...»-высказывание; звуковой повтор-высказывание. Точнее — даже не слово, но предположение слова. В этой синтаксической трансформации основным оказывается нарастание предикативности внутренней речи, с выпадением («вглубь» ввысь») *логического субъекта*. Логический субъект (предмет мысли, объект высказывания) уже не может произноситься, он непрерывно изменяет свой смысл, он лишь подразумевается в ауре слипающихся предикатов, он — пред-полагается... Иными словами — «логический субъект» всегда возникает на острие возможной мысли, поскольку смысл *этого слова (понятия)* и смысл *этого бытия* (в его всеобщем «интервале») — лишь стороны одного мысле- и речетворного процесса, моменты мыслительной пульсации.

Итак, скажу еще: основная дихотомия речи-мысли: взаимопредположение и взаимоснятие «внешнего», информативно-номинативного языка (работают губы, язык, небо, зубы, гортань...) и — *речи внутренней* — речи, где господствует не значение, но смысл, не синтаксис «порождающей грамматики» Хомского, но синтаксис «порождающей грамматики» Выготского. Здесь «работает» Гамлетово — «дальнейшее — молчание», вне которого речь вообще смыкается с бессодержательной болтовней. Вне «внутреннего строения» в речи нет *внимания*; нет *понимания*, то есть — нет ... осмысленной речи. Есть ответы без вопроса. Но это — если (!) понимать семиотику как *момент учения о культуре (!)*.

То, что я сейчас вскользь наметил, нуждается, впрочем, в одной дополнительной дихотомии, которую я еще не разъяснил.

Речь идет вот о чем:

Пиаже и идущие вслед за ним *психологи* (отчасти и Выготский), исследуют диалогичку «внутренней — внешней» речи в основном в контексте формирования речи «эгоцентрической», в плане «позтажного построения» «вниз-вверх». Уже те примеры внутренней речи, которые я приводил, говорят о другом направлении исследования: «в горизонтали» *культуры*.

Человеческая культура «изобрела», как минимум, две формы высказывания внутренней речи — «открытым текстом», своего рода «говорящей тишины».

Это — во-первых, *речь поэтическая*, когда система звуковых повторов, ритмов, рифм, смысловых сдвигов позволяет (делает возможным и необходимым) построить «нормальную» внешнюю речь — по «законам» речи внутренней, ее семантики и смысла. Из «обычных», последовательно произносимых слов, запинаний, препинаний, возвращений...

— в движении стиха возникает единое странное слово (этого произведения), умно расчлененное и «заумно» слитое в одно, впервые возникшее, слово-высказывание, лишь в этом контексте имеющее этот смысл, лишь в этой «сдвигологии» ставшее словом внутренней речи.

Что ему почет и слава,  
Место в мире и молва,  
В миг, когда дыханьем слава  
В слово сплочены слова  
Б. Пастернак.

Таким одним, впервые произнесенным словом (из многих нормальных слов «составленным») оказывается каждое стихотворение поэтической классики. Поэтической речи.

«Братья Карамазовы» Достоевского, или — «Холстомер» Толстого — также «примеры», на этот раз прозаически построенной, внутренней речи, выданной на-гора открытым текстом. Здесь нет надобности прибегать к «перпендикуляр» психологии и психолингвистики. Здесь поэтика в ленте Мебиуса *внешней речи* сама дает всю архитектуру одновременного взаимоперехода внешней и внутренней речи. Сказанное целиком относится и к игре синтаксиса «предикативного» (с выпадением логического субъекта) и синтаксиса нормативного во внешней структуре поэтически организованного текста. (Об этом необходима специальная беседа.) Но историческая культура «изобрела» еще одну форму одновременного — открытым текстом произносимого высказывания *внутренней речи* (без погружения внутрь, без проваливания в психологическую вертикаль).

Это — речь философская.

В философском тексте, в философском произведении (без чтения «в уме...») реализованы те же определения внутренней речи, что я — вслед за Выготским — только что вкратце определил.

Философская речь построена таким образом, что жесткая, даже подчеркнутая линия дедукции, вывода, определения, система категориальных переходов не только причинно-следственных, но всех иных категориальных движений и «снятий» (формы и содержания, сущности и явлений, возможности — действительности...) томительно продолжительная цепочка понятий-суждений-умозаключений, ...всегда и целосознанно замыкается на исходное начало (онтологическое предположение, *Causa sui* — в любом, не обязательно спинозовском смысле), образуя единое (одно) мега-понятие. Взаимное рече- и мысле- порождение вновь передают «лентой Мебиуса» «открытым текстом» *внут-*

ренную речь в ее смысловой семантике, в ее «ядерном» синтаксисе. Вместе с тем, понимание философской речи-мысли в ее уникальной (для каждого философа) неповторимости, есть, одновременно, единственно-адекватная форма понимания каждой теоретической речи-мысли. Но — только — в ее мыслепорождающей самообращенной функции, смысле.

Поэтому возможно предположить, что поэтика (1) и философская логика (2) являются двумя дополнительными полками действительной филологии, или, говоря иначе — семиотики, соответствующей своему насущному логическому превращению (то есть — превращению в философию культуры). «Частные», особенные (скажем даже — исключительные) формы внешней речи (поэтическая и философская) есть ключевые формы определения всеобщей речевой стихии. Рече- и мысле-творчества.

Все те проблемы, в которых замкнулась (спирально замкнулась) мысль Ю. М. Лотмана: семиотика двойной «стилистики» — поведения и поэтики; двойное встречное векторное движение в «интервале» произведения; двуязычие вербального и иконического языков; перевод — как формирование нового текста, новой информации... все это может быть сформулировано как производное совсем иной философской концепции, может быть определено в тех понятиях, вопросах, ответах, что возникают и осмысливаются в «философской логике начала логики» (Группа «Архэ»), в частности — в перипетиях внешней и внутренней речи. Думаю, что встречное движение наших подходов (от чистой семиотики; от философской логики) вполне продуктивно для будущих теоретических диалогов, для будущих открытий в филологии и философии XXI века.

В заключение — еще раз: спасибо Ю. М. Лотману за его человеческое и творческое бытие в веке XX.

За бытие, которое — продолжается.

# Неизвестный солдат <sup>1</sup>

И. П. Смирнов (Констанц)

## 1. Философы о войне

1.0. Понимание войны, верное своему предмету, раскололо философов на два противостоящих лагеря: на защитников агрессивности и стремящихся поразить даже ее миротворцев.

1.1. Первые представлены в развитии русской мысли, прежде всего, Вл. Соловьевым. В «Оправдании добра» (и позднее в «Трех разговорах о войне, прогрессе и конце всемирной истории») он, весьма формально признав войну злом, усмотрел ее положительный смысл в том, что она ведет к «политическому объединению человечества», иначе говоря, к победе над индивидуальным.

Говоря о необходимости войны, «восполняющей частную жизнь общей исторической жизнью человечества», Соловьев не оригинален — он продолжает Гегеля, который утверждал в «Феноменологии духа», что война позволяет целому упрочить себя через отрицание «в-себе-бытия» личностей, показывая им «работу их господина, Смерти».

К гегелевскому же неприятию частноопределенности восходит и оправдание войны у Ницше (в «Человеческом, слишком человеческом»). Она дает, по Ницше, почувствовать человеку «глубокую неперсональную ненависть», которая делает его адекватным себе в качестве воплощения идеи «силы» — нашей власти над миром.

«Да», сказанное всеми этими философами войне, есть не что иное как философиюидея, как выражение борьбы философствующего «я» за право абстрагироваться от собственного своеобразия, как свидетельство невозможности избавиться от себя вне объявления войны до победного конца индивидуальному в целом. Милитаризованный философ пытается, конечно же, убить свое тело — уничтожить самое последнее убежище автоидентичности (на это соображение нас навел Д. А. Пригов).

Философская позитивизация войны, будучи войной за философию против любой частноопределенности, не может быть оригинальной (= личностной) в принципе. Так же, как Соловьев и Ницше повторяют Гегеля, он сам возвращает нас к философскому государству Платона, которое организуется воинами-философами. В распоряжении Платона была только одна возможность избежать оригинальности в его, на самом деле, нова-

торской милитаризации философии, а именно: выдвинуть идею «вечной идеи», философичности до появления философа (философия не справляется с генезисом: Соловьев обнаружил человеческое в дочеловеческом мире, Ж. Деррида нашел первописьмо в дописьменности). Платон заклеил личностное мышление, объявив его всего лишь «мнением» там, где он провозгласил милитаризм основой идеального, высшего порядка среди людей.

«Война всех против всех» — это, по Т. Гоббсу, *status naturalis* («*De cive*»). Если одна стратегия философии состоит в том, чтобы признать пользу войны, то другая — в том, чтобы онтологизировать войну, придать ей естественный характер.

В XX в. русская философия довела соображения о войне Соловьева до их крайнего завершения в лице С. Булгакова. Творец создает мир из ничто, — пишет Булгаков в начале Второй мировой войны в своих «Размышлениях о войне», — и это ничто остается в мире как его возможность, как свобода «тварного самотворчества». Жертвуя собой в войне, человек обнаруживает себя в истории, в становлении, и объединяется с Христом, подавшим пример жертвенного исторического бытия. Война отражает собой на человеческий манер акт Божественного творения. В Мировую войну людей вовлекает Божий гнев, ниспосланный на «анатомизирующий буржуазный материализм». Она была предсказана Апокалипсисом (социологическим текстом, как писал Булгаков много раньше — в «Двух градах») <sup>2</sup>.

Священник Булгаков вряд ли подозревал, создавая «софиодицею войны», связывая в один узел творческое и разрушительное, что он перекликался с ростовской еврейкой, Сабиной Шпильрайн, которая переключила в статье «Деструкция как причина становления» (1912) свойственное философии оправдание смерти личности в филогенезе в онтогенетический план (со ссылкой на Ницше). Без саморазрушения не было бы восхождения личности к Другому, к любви, — считает Шпильрайн. «*Todestrieb*» Фрейда был перенят им из этой работы <sup>3</sup>. Психология сообщца принесла себя в жертву философии.

1.2. И Соловьев, и Булгаков нацеливали их философию войны против Льва Толстого. Булгаков упрекнул позднего Толстого с его пацифистскими писаниями в «гедонизме». Незаслуженно.

Идея Толстого состояла в том, что господство одного индивида над другим и война — одно и то же. До Толстого этого взгляда на персональное правление (с противоположной оценкой) придерживался Макиавелли, который сделал отсюда вывод о том, что власть имущий обязан постоянно заботиться о ратных делах. Толстой взглянул на эту проблему не со стороны подчиняющего, но со стороны подчиненного индивида. В разрешении, данном всем, противиться воинскому долгу Толстой (завороженный Прудомом, определившим анархизм как обратность мо-

нархизма) отстаивал не право плоти быть собой (как думал Булгаков), но право каждого быть князем.

Вместе с тем Толстой ополчился и на Канта. Только мировое правительство сможет создать «вечный мир», — полагал Кант (и вслед за ним несколько запоздавший в своем миротворчестве Эйнштейн). Только непослушание всех миротворит, — возражал Толстой. Философия мира чревата внутренними распрями в отличие от ее противницы, мудрости о войне, — единогласной (возьмем слово «мудрость» в кавычки).

Еще один проект философского (= вечного) мира (и антикантовский, и сторонний толстовству) выдвинул Н. Федоров: «смертоносность цивилизации» будет устранена при том условии, что сыновья научатся воскрешать отцов.

Мир воцарится, когда объединятся церкви, — так представлял себе будущее Сен-Симон («Новое христианство»; из этого трактата черпал свои миротворческие идеи Соловьев).

При всем своем несходстве эти четыре утопии равным образом основываются на вере в то, что абсолютная суверенность достижима: будь то социально-политическая суверенность у Канта, чье вселенское государство не делит своего положения ни с каким другим; или персональная — у Толстого, с точки зрения которого подданных не должно быть в помине; или антропологическая — в учении Федорова, надеявшегося на наступление времени, когда отцы навсегда закрепят за собой свое господство над детьми (более авторитарную мысль, чем эта, трудно себе представить); или религиозная (сен-симонистское единоверие).

Кто не сомневается в наличии абсолютной суверенности, в которой Батай («La souveraineté») вдогонку за Руссо видел конечную цель личностного Победителя, у которого больше нет соперников. Если философия войны проектирует вовне **процесс** отвлечения личности от ее характерности, то философия мира навязывает внешней реальности **результат** этого абстрагирования. Взяв верх над философствующим, философия жаждет непрерывного мира, своей будущей непоколебимой укорененности в бытии. Лишь отряхнув себя, «я» способно помыслить абсолютную суверенность, или, что то же, свою незаместимость никаким другим «я», или, что то же, вечный мир. Суверенное «я» без «я» не может согласиться с чужим представлением о миротворении. В стане миролюбцев царит распря.

Знаменательно, что вечный мир Канта, Толстого, Федорова и Сен-Симона есть послевоенное состояние, *post bellum*. Как таковой он не дан нам (об этом пишут многие). Он бывает дан человеку в мифе. В дофилософии. Философии же и войны и мира дана война. Как начало философствования.

Спрашивается: как философствовать о войне (и мире, т. е. обо всем), не проецируя при этом расхождение философского дискурса и его субъекта на обсуждаемый предмет? Как философствовать без философа? Как философствовать о реальном? С. Жижек («Grinassen des Realen», 1993),



полемизируя с Фихте и его современными интерпретаторами, усматривает реальное в «я»-объекте (не поддающемся структурированию и концептуализации в процессе авторефлексии). Авторефлексия создает философа. Объективируясь, мы становимся сравнимыми со всем, т. е. философичными. Реален с нашей точки зрения человек-философ. Реальность философична.

## 2. Война философов

2.1. Нужда в философе, лишнем в своем дискурсе, отпадет, если принять, что философичен любой человек в любом своем деянии, в том числе и ратном.

Мы следуем за Пастернаком, отказавшимся от философии. В одном из своих ранних писем (посланных из Марбурга) он сказал: «<...> философия — дело человека, чем бы он ни стал». Философичен человек. Философ лишь повторяет его, не зная этого. Откажемся от элитарного философствования. Займемся поп-философией.

За что воюют? За истину. Только истина стоит того, чтобы за нее можно было умереть. Войн много. Война одна — философов, людей. Воюют за то, чтобы сделать истину универсальной, приложимой повсюду, чтобы покорить ей ее врагов.

Неважно, кто и за какую истину борется. Истиной является сама борьба за истину. Любая война священна. И превентивна (в святости); именно предвосхищение, чтобы ни думали об этом антропологи, сакрально. Воюют, потому что истина, как бы она ни определялась, должна быть противопоставлена фальши. У правды нет общего семантического содержания. Но есть логическое. Это — *negatio negationis*. Смерть в ее сугубой материальности отрицает себя в сознании (смерти). Человек есть животное, отрицающее (всегда свое) отрицание. В войне побеждает не Смерть, как считал Гегель, но бессмертие. Готовность воина к самопожертвованию, добровольность гибели, волонтерство каждого, кто призван на войну (вот наше призвание! *Beruf, der nicht widerrufen werden darf*), означают попрание смерти смертию, самоубийство смерти. В конечном итоге воюют против отрицания, мешающего насаждению универсальности, т. е. бессмертия, т. е. философии.

Будучи самоосознанной, универсальность становится предательством. Дезертиры и перебежчики раскрывают истину войны (за истину), покидая дизъюнкцию. В предательстве отрицание отрицания направляется на самое себя, интровертируется. В экстравертированной форме общечеловеческое отрицание отрицания побуждает к войне с Другим, в интровертированной — к предательству, к смене сторон, к сторонности от стороны, к остранению (как сказал бы Толстой), к опознанию Другого (отрицания моего отрицания) во мне самом.

В известном смысле предательство есть для человека истина об истине. Без предательства Прометея человек не узнал бы тайны огня. Без Божественного Откровения (другое слово для обозначения предательства) ему не явилось бы разумение о конце всемирной истории, о последней войне. Шпионаж утопичен («Новая Атлантида»), предатель предает историю. Яблоко, упавшее на голову Ньютона, — раскаявшийся мафиози космоса. Иуда обессмертил Христа. Инквизиция переняла свою методу у науки, для которой природа не выдала бы без пытки ее тайны. Природу, чтобы познать ее, нужно расчленять, — сказал Ф. Бэкон в «Новом Органоне».

2.2. О войне как психологическом феномене писали интереснее прочих Лоренц, Фромм и де Мосс.

Лоренц («Das sogenannte Böse») понял войну как специфическое внутривидовое стремление улучшить человека человеком в противоположность животному старанию сохранить свой род (он писал об «intraspezifische Selektion», расходясь здесь со Спинозой, думавшим, что самосохранение — закон для человека).

Фромм (в «Анатомии человеческой деструктивности») выводил войну (не без некоторых колебаний) из незавершенности человеческой природы, которая не ведает другого обретения конечного смысла, кроме садомазохизма (= придания конечности Другому или себе).

Де Мосс (в «Основаниях психоистории») размышляет о войне как о попытке фантазирующего человека вернуться в материнское лоно (= умереть, чтобы родиться для вечной жизни).

В отличие от философа, которого его дискурс вынуждает к преодолению его «я», психолог, судящий об индивиде, прилагает все мыслительные усилия к тому, чтобы покорить себе чужие «я» и тем самым впадает в некое неизбывное одиночество, которое, далее, вменяется им исследуемому предмету. (Достаточно вспомнить, что Фрейд и его ученики сделали «нарциссизм» синонимом личностного).

Война не психологична уже потому хотя бы, что в ней участвуют все характеры, психотипы без разбора. Война — это чистая логика.

Психологизирование войны исходит из идеи одиночества человека, испытываемого им то ли вне обязанности поддерживать жизнь рода (Лоренц), то ли в его свободе от финальной определенности (Фромм), то ли в его пренатальном заключении в тюрьму тела (де Мосс). Однако к войне приуготавливает человека не его психическое одиночество, отражающее одиночество психолога в его психичности без принадлежности к психическому большинству, но логика, отрицающая свое отрицание — в отрицании отрицания.

Опровергая наивно-кантианский хилиазм Эйнштейна, Фрейд («Wagum Krieg?») предлагал своему оппоненту подумать о возможности обращения разрушительного инстинкта на нас самих (= «die Verinnerlichkeit des

Destruktionstrieb»). Об одиночестве, из которого нет иного выхода, кроме самоубийства.

### 3. Мировая война

3.1. Мировая война началась в 1914 году и не завершилась по сию пору. Продолжаемость мировой войны делает паузы между битвами народов случайными. Мировая война развертывалась и после Страшного Нюрнбергского Суда — в Корее, во Вьетнаме, в Афганистане и в других странах. Присвоение себе человеком, конкретнее: англо-саксонскими индивидуалистами, смешавшими их правовое сознание с русским тоталитарным эсхатологизмом, роли Судьи на Страшном Суде не удалось (как и следовало ожидать). Война идет и сейчас — места, где она вспыхивает, не существенны с точки зрения человека-воина (с единственной, нам данной).

Нужно задуматься над тем, что позволило человеку в нашем столетии сделать его универсальность, войну, своей главной заботой. Разгадку этой загадки дал Пастернак в как будто случайном споре с другим футуристом, Шершеневичем. В русской культуре было два великих философа, почуввавших, что с философским дискурсом не все обстоит благополучно, и решившихся думать вне его рамок, вне какой бы то ни было философской традиции, — Достоевский и Пастернак. Россия есть Другое Запада (Б. Гройс прав; см. «Россия как подсознание Запада»). Свою (чужовищную и чудную) инаковость она обрела в отказе от философии (начиная с Филофея). В статье всего лишь о поэзии под названием «Вассерманова реакция» Пастернак провозгласил новаторским мышлением метонимическое. Он абсолютизировал переносы по смежности — вместе с его по-новаторски воинствующей эпохой.

Если смысл бытия состоит в простой смежности с Другим, в случайности и повсеместности контакта, то у войны, которая идет во времени за место (мы писали об этом в «Бытии и творчестве»), нет альтернативы. Мировой война становится тогда, когда преувеличивается значение соседства.

Когда отрицаемое мною отрицание дано мне в качестве моей всеместной соположенности с Другим, отрицающим меня (философия XX в. была размышлением о Другом, о соседстве). Когда нет жизни без борьбы с соседом, без переноса на него моего смысла. К мировой войне нас толкает партиципирование Другого, приобщенность ему, неразличение предательства и воинского долга: все перебежали к врагу, так что остались только враги (себе). Мировая война — война квартир в многоэтажном доме. Война сельчан в деревне. Война соседей за право соседства.

В мировую войну людей вовлекает вовсе не «атомарность» (Булгаков), но, наоборот, их неисключаемость из контекста.

3.2. Постмодернизм метафоризировал всеобщую метонимию авангарда (и этим он исчерпывается). Тем самым мы хотим сказать, что для постмодернизма мировая война как результат метонимического мышления стала замещением-в-себе, автосубституируемой, т. е. субституируемой через ничто, которое утверждается как нечто. В одной из своих йельских лекций Деррида заявил, что атомная война, смерть рода человеческого, уже состоялась, раз он сумел эту смерть помыслить.

Постмодернизм в виде практики современного человека относится к мировой войне так же, как Деррида, но с той разницей, что хочет не думать, а действовать, — и потому начинает войну с ней, ее метафорическую замену нулем — аннулированием во множестве локальных конфликтов, объединенных одним: установкой на пересмотр того, что было ею создано (пусть то будут: внешние границы Ирака и Армении или внутренние — Югославии и т. п.).

Великая негация XX в. подытоживается на его исходе пустым местом, с чьей бессодержательностью человек был бы не в силах справиться, если бы он не сохранил в себе способность к ведению хотя бы локальных войн, направленных против мировой.

3.3. Мир был всегда возможен. Он был возможен даже во время Мировой войны нашего столетия. Он — возможность Войны, война как возможность (как конфликт политических партий в парламентарном государстве, идей в научном и эстетическом соревновании, товаров, предлагаемых на выбор рынком).

Осуществлению вечного мира мешает только одно: если **каждый** из нас и впрямь философ, то он не есть **возможность** человеческого, он — **необходимость** такового. Война людей-философов необходима человеку в той же мере, в какой и его **тело**. Войну можно **представить** себе миром, мир нельзя сделать телесным. Диалектика необходимой войны: дефицит исчезающих в битвах тел восполняется их противоположностью — миром. Но пока еще наша плоть присутствует в космосе, война идет.

## Примечания

- <sup>1</sup> Статья представляет собой расширенный вариант текста, напечатанного в альманахе «Место печати» (1994. № 5. С. 54—61).
- <sup>2</sup> Вся русская философия так называемого «серебряного века» шла за Соловьевым в его понимании войны. Е. Трубецкой легитимировал первую мировую войну тем, что она создает сверхчеловека: «Во время войны все живут с удвоенной силой — и личности и общественные группы и целые народы» (Трубецкой Е. Н. Отечественная война и ее духовный смысл. М., 1915. С. 14—15). Противоборствуя, враждебные станы солидарны друг с другом, равно принося плоть в жертву Духу. С. Фраик, скорее, порицал войну, чем допускал ее. Но и он видел в войне момент истины: «Без веры в абсолютную, объективно нравственную ценность, а не только относительную, утилитарно-эгоистическую ценность своей цели психологически невозможны <...> то самоотвержение и напряжение действенной воли, которое необходимо в столь трудном и мучительном деле, как война...» (Фраик С. Л. О поисках смысла войны // Русская мысль. 1914. XII. С. 127).
- <sup>3</sup> Наконец-то Сабине Шпильрайн воздано должное и на ее родине — см. замечательную книгу: Эткнд А. Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб., 1993. С. 159 и след.

## О восприятии работ Ю. М. Лотмана в Италии

*М. Де Микиел (Падуа)*

В 60-е годы в лексиконе лингвистов появились два слова, нарушившие спокойное течение науки: «семиотика» (или «семиология») и «структурализм»<sup>1</sup>. Центром этой исследовательской парадигмы стал Париж, хотя феномен получил широкое распространение и в Европе, и во многих университетах Северной и Латинской Америки. Интерес к структурному изучению языка привел в свою очередь (в основном под влиянием работ Романа Якобсона) к интересу, который вызывали работы Пражской школы, и одновременно вновь открыл миру русских формалистов, до той поры известных лишь в переложении книги «Russian Formalism» В. Эрлиха. В 1965 году Ц. Тодоров переиздал многие тексты на французском<sup>2</sup>, постепенно основные труды Шкловского, Томашевского и Тынянова были переведены и на другие европейские языки. В Италии впервые заговорили об исследованиях в области гуманитарных наук в СССР в связи со статьей «Формализм и неформализм»<sup>3</sup>, которая предваряла собой антологию трудов Иванова, Успенского, Жолковского и Щеглова и рассказывала как о методологии русского неформализма, так и о значимости структурного и семиотического исследования. С этого момента интерес к русскому авангарду начал приносить плоды и в издательской области. Чрезвычайно важным было исследование под названием «Структурализм и критика»<sup>4</sup>, посвященное обзору «формалистских прецедентов» в современных «структурных» и «семиологических» течениях начиная с 30-х годов, в котором значительный упор делался на ход подобных исследований в СССР.

Наряду с ростом интереса к русскому формализму, в начале 60-х годов в Италии и Франции стали постепенно появляться и труды тех «семиотиков», что работали в ту пору главным образом в Москве и Тарту. То, что человеческая культура рассматривалась как сложная иерархия языков, объединяло разные по сути школы во имя одной научной цели. Проникновение в лингвистику и культурную антропологию теории информации и структурного анализа позволяло утверждать универсальность феномена коммуникации, а также развивать общую теорию (и методологию) семиотики, в которой правила, регулирующие каждую область, должны были быть вариациями самых общих законов. В соответствии с научными разработками XX века, которые отталкивались от существования разно-

образных систем описания, и следовательно, опирались гораздо больше на чужую точку зрения («я» под углом зрения другого, «другой» с точки зрения самого себя), семиотика рассматривала аналитический и синтетический методы не как два взаимоисключающих принципа, но как органически связанные друг с другом — пусть и противоположные — аспекты единого процесса коммуникации.

В центре этой новой области исследований — в качестве как связующего звена, так и точки опоры (в частности, благодаря серии «Трудов по знаковым системам») — стояло имя Юрия Михайловича Лотмана, который, попав в зону высокого напряжения между «структурализмом» и «семиологией» и исходя в своих работах из структуралистского подхода к феномену сигнификации и коммуникации (в действительности сохраняя многое от этого метода), все же не был прямо с ним связан. Впервые мощный голос этого ученого раздался с трибуны «Точных методов в советской гуманитарной науке» — статье, появившейся в 1967 году в журнале «*Strumenti critici*»<sup>5</sup>, который и впоследствии публиковал многие труды Лотмана. Рассказывая о первой фазе развития советского литературоведения, статья, хоть и имела много общего с исследованиями ученых 20-х годов, основывалась в основном на выводах теории информации, кибернетики, структурной лингвистики и преодолевала структуралистский догматизм, предлагая более ясный и комплексный подход. В 60-е годы Лотман, будучи еще верен предложенному Соссюром противопоставлению *langue* и *parole*, а также другим противопоставлениям Якобсона и теории информации между кодом и сообщением и т. п., ввел в эту сферу понятие различия между «грамматическим» и «текстуальным обучением», разграничивая тем самым культуру, управляемую системой правил (основанных на «учебнике»), и культуру, базирующуюся на перечне текстов, которые навязывают образцы поведения («Святая Книга»). Это различие в итальянской традиции было представлено, среди прочих, разработками Умберто Эко, который уже в самом известном своем *Trattato* в связи с им же выработанным понятием «гипо- и экстракодирования» (*ipo- ed extracodifica*) опирался на различие между грамматизированной и текстуализированной культурами — первая ориентирована на содержание, вторая делает упор на выражение. Различие, которое благодаря своей связи с разными способами организации кодов могло впоследствии помочь ему в классификации различных типов уже не «знаков», а «знаковой продукции» (*modi di produzione segnica*). Даже несмотря на то, что «гипо- и экстракодирование» с одной стороны, и «текст» и «грамматика» — с другой, не состоят, как заметил Эко, в гомологическом и экстенсивном противостоянии<sup>6</sup>.

Именно Эко, вместе с Ремо Факкани, двумя годами позже опубликовал первую в западных странах антологию работ советских ученых, зна-

комя читателей с обзором трудов тех групп исследователей, которые, основываясь на выводах кибернетики, теории информации, структурной лингвистики, отражали основные темы формалистов 20-х годов, из литературоведческого учения превращая их в учение о всех знаковых системах<sup>7</sup>. Выделяя «прагматико-активную напряженность» советской семиотики — черту, отличавшую ее от прочих семиотических течений (например, от французского — упировавшего по большей части на философский аспект), — Эко подчеркивал проблематичность некоторых вопросов идеологического характера в культуре страны, таких как, например, проблеме отношения между теорией отражения, нейтральностью семиотической науки и законами знаковых систем. Возникшая в среде лингвистов, кибернетиков, математиков, и, таким образом, поначалу освобожденная от необходимости считаться с официальным марксизмом, неосемиотика все же в конечном итоге не уходила от обдумывания ключевых вопросов своей культуры и, в этом смысле, выступала как некий провоцирующий элемент в академической среде. Тексты, собранные в антологии, приобретали в глазах читателей двойное значение: документа, свидетельствующего об эволюции культуры, и эффективного вклада во все большее познание коммуникативных явлений. Таким образом, они послужили предлогом для споров, вовлекших не только советскую, но и всю семиотику в целом — в частности, по поводу проблемы объективности науки. Ибо в интерпретации Лотмана наблюдался не вполне ясный реалистический осадок: «мир», о котором можно сказать что-либо лишь посредством моделирующего языка (*первичного* или *вторичного*). Такой ученый, как Умберто Эко, привыкший срывать маску с «референциального обмана» (*inganno referenziale*), всегда выступавший против того, что он сам определял как «реалистическую фетишизацию означаемого» (*felicizzazione realistica del significato*), был особо чувствителен к проблеме «референта», т. е. «моделируемого объекта», — проблеме, которая приобрела первостепенную важность в русской литературе, обремененной более, чем какая-либо другая, решением фатального вопроса об отношении искусства к действительности. С интересом и восхищением рассказывая о выводах советской семиотики, ученый не мог не заметить, что она вполне укладывалась — по крайней мере, в данных текстах — в логику западной науки; и в ходе общего анализа ставил перед ней те же самые вопросы, что решал и в своем собственном исследовании<sup>8</sup>.

Три года спустя вышла книга «La struttura del testo poetico» — бесспорно, самое известное из всех произведений семиотики литературы, также призванное повлиять главным образом на теоретическую постановку вопросов в отношении семиозиса художественного текста, и не только в России, но и на Западе — во Франции и Италии. Работа эта пошла семиотически-структуральной дорогой, через Барта, Тодорова, Женетта,



Кристеву прямым приводившей в Италии к понятию «имплицитного автора» (*autore implicito*) Марии Корти, которая находилась под постоянным влиянием лотмановского анализа<sup>9</sup>. Размышления Лотмана о пространственности как принципе организации, о произведении искусства как конечной модели бесконечного мира, событие в котором есть выход персонажа за границы семантической области, обнаруживали, кроме всего прочего, и значительное созвучие с исследованиями Сегре — в частности, в анализе сюжетной схемы как маршрута, повествовательного события как перехода из одной структуры в другую, персонажа как образа и совокупности всех противопоставлений его с другими персонажами<sup>10</sup>. Они явились важнейшим вкладом в дискуссию об отношениях между литературой и действительностью, достигшую своего апогея в Италии в конце 60-х годов. Его размышления о многогранности произведения искусства, предусматривающей для критика плюрализм подходов и гибкость используемых приемов, эхом отозвались в текстуальных теориях Умберто Эко: от книги «*Opera aperta*», в которой автор говорил о произведении искусства как об области вероятности и двойственном сообщении, где многообразие означающих воплощается в одно означаемое; через анализ сюжетной схемы в «*La struttura assente*» к пониманию текста как «презуппционного устройства» (*macchina presupposizionale*) в «*Lector in fabula*». В смысле утверждения образа читателя, который как активный принцип истолкования является частью смыслопорождающего механизма самого текста; и понятия истолкования как семантической актуализации того, что текст как стратегия призван выражать посредством сотрудничества со своим «Образцовым Читателем» (*Lettore Modello*)<sup>11</sup>.

Другим не менее важным моментом в процессе постижения итальянским читателем лотмановских размышлений был выход сборника «*Ricerche semiotiche: Nuovi aspetti delle scienze umane nell'URSS*»<sup>12</sup> — первого в мире издания семиотических трудов советских авторов. В угоду широкому общественному интересу к семиотике и ее применению в гуманитарной сфере книга была призвана помочь рядовому читателю «составить представление о научной сущности этой новой дисциплины», родившейся на стыке гуманитарных и точных наук. Так итальянская публика вновь получила привилегированную возможность познакомиться с перешагнувшей за государственную границу русской семиотической мыслью.

С тех пор распространение в Италии идей Лотмана проходило неравномерно, в разных направлениях, но ему все же удалось передать широту трактуемых проблем. Речь идет, с одной стороны, об отдельных выступлениях на страницах специализированных журналов двойной ориентации: семиотической (главным образом журнал «*Strumenti critici*») и литературоведческой (в частности «*Rassegna sovietica*»); между двумя этими полюсами и двигался Лотман в своих исследованиях. Но одновременно уче-

ный обращался и к более широкому кругу читателей, печатаясь в различных сборниках, отражающих многообразие и сложность тематики тартуской школы, не часто встречающихся в школах европейских и неевропейских. Часто выбирались тексты наиболее репрезентативные с точки зрения теории; представлялись работы, в которых автор обращался как к *langue*, микрокосму, так и к *parole*, макрокосму. Культура в своем динамическом, но в конечном итоге органическом, развитии изучается с точки зрения и анализа, и синтеза, чтобы доказать — посредством расчленения ее на отдельные знаковые элементы — ее фундаментальное знаковое единство. В этой связи особое внимание уделено изучению культуры как самой главной из вторичных моделирующих систем, семиотическому механизму ее функционирования, семиотике культурного пространства, внутренней динамике семиотических механизмов, прослеженной в художественных текстах (литературных и фольклорных), в поведении, выработке новых сообщений индивидуальным и коллективным интеллектом<sup>13</sup>.

Впрочем, наряду с этим существовал и другой взгляд на Лотмана — как на историка русской литературы, специалиста в области культуры XVIII—XIX столетий, — взгляд, в соответствии с которым его семиотическая теория есть средство этой специфической исследовательской работы. Ибо эта, считающаяся научной, теория рождена конкретной культурной ситуацией, отмеченной исследовательской деятельностью. Восприятие Лотмана как историка русской литературы позволяет итальянскому читателю расширить свое видение тартуско-московской школы, добавив к этим двум городам третий культурный центр — Ленинград. Так «школа» рассматривается как возрождение после трагического перерыва той русской академической традиции, корни которой восходят к XVIII веку, а в более узком временном промежутке ее можно определить как берущую начало от Ф. Буслаева и заканчивающуюся А. Веселовским. Таким образом Витторио Страда (в предисловии к книге «Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura») получил возможность наряду с самыми известными «формалистами» — ленинградскими учителями Лотмана — назвать и другие имена: Н. Мордовченко, Г. Гуковского и О. Фрейденберг<sup>14</sup>.

С выходом в 1985 году книги «La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti» (она собрала по большей части неопубликованные в СССР труды исследователя, которые он написал в 80-х годах, делая таким образом современных итальянских читателей «идеальным читателем» нового лотмановского сообщения) стало возможным наряду с исследователями из той культурной среды, в которой сформировалось научное сознание Лотмана, назвать и имена крупных ленинградских ученых 20-х годов — таких, как неврофизиолог Ухтомский или биолог Вернадский, своими «Размышлениями натуралиста» (где широко использованы прин-

ципы симметрии, асимметрии, энантиоморфизма) подтолкнувший Лотмана к разработке теории диалога, более детализированной в сравнении с бахтинской. Общей основой для этих размышлений послужила, безусловно, научная революция, совершенная физиками XX столетия, которая позволила включить произведение ученого в современный международный эпистемологический контекст, поместив его рядом с размышлениями физиков, эпистемологов, логиков, историков науки, психоаналитиков<sup>15</sup>. На основе выявления общих механизмов динамического бытия всех живых структур — от атома до человеческого организма, от художественного текста до культуры, и так до самой Вселенной — стало возможным изучать связь идей Лотмана с идеями Бейтсона, Матта Бланко, Элкана, Яуха, Холтона, чтобы через анализ принципиально схожих выводов, сделанных одновременно ведущими современными биологами, физиками, психиатрами и эпистемологами, найти подтверждение гипотезам советского семиотика, сформулированным им на основе опыта ученого-гуманитария.

Результаты, которых достиг Лотман в анализе теории коммуникации и художественного языка в частности, являются прочной основой международных семиотических исследований. Несомненно, в начальной фазе исследований Лотман был незаменим для традиционной соссюринской семиотики, которая, впрочем, отворачивалась от него всякий раз, когда появлялась малейшая опасность превращения в онтологическое свойство объекта того, что ранее оправдывалось лишь необходимостью анализа. Введение термина «моделирующая» по отношению к «системе» в теоретическом смысле необычайно расширило определение, данное Соссюром<sup>16</sup>. Лотман перестает говорить о «знаке»: искусство рассматривается им не как система знаков, а как моделирующая система, — иными словами, система, позволяющая построить «модель». Модель отличается от знака как такового не только тем, что занимает место денотата (референта), но и прекрасно заменяет его в гносеологическом и нормативном процессах. Знак как культурная единица, в которой прежде всего важно *signifie*, берет начало в русской литературной критике XVIII века, чьей характерной чертой было отражение общественных проблем в литературе<sup>17</sup>. В этом смысле Лотман, казалось бы, принял позицию Барта, в соответствии с которой «не лингвистика является привилегированной частью общей науки о знаках, а наоборот — семиология есть часть лингвистики: точнее, та часть, объектом изучения которой служат значимые единицы речи»<sup>18</sup>. Кроме того, французский ученый подчеркивал, что только потому, что существует общество, всякое событие преобразуется в знак этого события. И в этом смысле, вероятно, будет уместно поставить «моделирующую систему» Лотмана в один ряд с «семиологическим знаком» Барта, как это уже сделала Донателла Феррари Браво<sup>19</sup>.

В целом, в среде итальянских ученых особое значение придается лотмановской мысли о неизбежности «двойной реальности» в культуре: культура как система-модель и культура как текстопорождающее устройство; как система памяти и динамический процесс запоминания; как язык и речь; как граница обозначения и как его отправная точка, а также анализу эвристических возможностей, которые представились с момента обращения семиотики к проблемам культурной типологии<sup>20</sup>. Помимо всего прочего, общая точка зрения более или менее совпадает с новой концепцией текста и вопросом определения его в рамках семиотики и культуры. Если любой текст может рассматриваться и как дискретный, и как континуальный, то художественный текст, в частности, представляет собой как бы многослойный, семиотически разнородный объект. Благодаря своей способности сохранять информацию, он приобретает свойство памяти и совершает «перекодирование самого себя» в соответствии с ситуацией, теряя таким образом свое официальное свойство: пользователь уже не «расшифровывает» текст, а «общается с ним». Здесь никогда не присутствует подлинное лингвистическое общение, а в основном — семиотическая деятельность в широком смысле этого слова: значение выражения всегда есть переложение, перевод. Внимание к акту прочтения, интерпретации, сотрудничеству или кооперации с адресатом в целом присуще как Лотману, так и его итальянским коллегам<sup>21</sup>. Чтобы текст функционировал как смыслопорождающий механизм, необходимо наличие собеседника. В действительности, текст в своем функционировании может быть описан (и может постигать самое себя) на основе различных культурных моделей. Ему присуща полисемическая природа, благодаря которой он никогда не перестает создаваться, но и не отрывается от своих корней: следовательно, он может быть декодирован разными способами, каждый из которых законен, если отличается последовательностью. Границы истолкования совпадают именно с правами текста, а не с правами его автора.

В сущности, речь идет об утверждении образа истолкования, подчиненного законам интертекстуальности. Изучение культуры как универсального единства и изучение отдельного текста — то есть культурология и литературная критика — выступают в качестве единой области исследований с применением одних и тех же методов. В свете этого толкования семиотика приобретает черты научного подхода — больше метода, чем дисциплины. Тенденция к пересмотру отдельных произведений в свете предположенной Лотманом концепции семиосферы, то есть с точки зрения взаимосвязи, взаимодействия и единства всех звеньев в цепи, довольно близка к понятию «энциклопедии» как «семиотического постулата» (*postulato semiotico - tessuto rizomatico di proprietà culturali*) того же Эко. Анализ игры символических воспроизведений с интерпретирующими мо-

делями, информации с общением, творения культуры с ее потреблением, приводит к лотмановской «La cultura e l'esplosione», где анализ многообразия потенциальных связей между элементами смысла позволяет выявить многомерное смысловое пространство как в синхронии, так и в диахронии.

Эта книга, явившаяся знаком окончательного осознания «социосемиотической энергии», пронизывающей соединительные ткани современного мира, — последний вестник лотмановской мысли для итальянского читателя. Поздние труды ученого, решительно возвращающие семиотическим исследованиям историческую перспективу, практически неизвестны нашей аудитории, и все же хотелось бы закончить этот краткий обзор названием сборника работ Лотмана, который скоро будет напечатан в издательстве L'Adriatica г. Бари. Книга эта под названием «Il simbolo e lo specchio» будет посвящена как раз проблемам семиотического функционирования символа и семиотике зеркальности. Она пытается, с одной стороны, привлечь внимание к специфичности функционирования символа, чтобы продемонстрировать, как отдельные системы знаков, приобретая признанное обществом значение, могут взять на себя роль объединяющих элементов в данной культуре. В рамках полигенетичности и полифункциональности семиотического механизма культуры, попытка выявления в символе некоей постоянной сущности, которая бы выражалась различными способами и в то же время делала бы очевидной изменчивость культуры, переключается с идеей «символического образа» (*modo simbolico*) Эко, где выражение связывается с «туманом содержания» (*nebulosa di contenuto*)<sup>22</sup>. А с другой стороны, сборник объясняет все растущее внимание к проблеме «зеркального» опыта, единственной в своем роде, которая представляет собой как бы «культурный перекресток», «порог» между восприятием и обозначением в среде современных гуманитарных наук. В действительности проблема энантиоморфизма приобретает в современной эпистемологии роль структурной основы, сближающей самые далекие друг от друга области научного знания. Лотман открыто обращается к трудам, среди которых и эссе «Sugli specchi» Умберто Эко<sup>23</sup>, хотя и отмечает при этом существенную разницу в подходах. Так он настаивает на знаковой природе зеркальных отражений, отрицаемой итальянским семиологом, для которого в случае с зеркалом «принятие образа за что-то другое» есть лишь иллюзия восприятия (*illusione percettiva*), ибо оно — всего лишь канал для прохода информации, подразумеваемой в чисто физическом, количественном ее смысле. Но с другой стороны, он говорит о феномене зеркальности в общем контексте семиотики культуры, выявляя тем самым основную черту своих культурологических исследований, которые в конечном итоге всегда стремятся перенести отдельные со- бытия в план их семиосферы.

Структурализм Лотмана — структурализм особого рода: отправляясь от строгого, «рабочего» определения *структуры*, через понятия *вторичной моделирующей системы* (открывающее интерструктурную перспективу) и *семиосферы* (пространства, в котором реализуется знаковая жизнь человека) он доходит до утверждения значения *непредсказуемости* в механизме развития систем. В момент кризиса идеологии и критики вообще Лотман в своих последних работах, лишая нас строгости методологического аппарата, к которому мы, казалось, уже окончательно привыкли, как бы возвращает нам свободу «выходить за пределы», позволяет нам переосмыслить собственную позицию. Семиотика Лотмана — всеобщая наука о человеке и культуре — приобретает в этом свете отчетливую эсхатологическую перспективу.

Последняя книга Лотмана, вышедшая в Италии, называется «*Cercare la strada*» («В поисках пути», 1994). Это — символическое, для посмертного произведения, название. Ч. Сегре отметил, что, прочитав эту книгу, чувствуешь себя «полным сил и новых идей». То же можно сказать о всем творчестве Лотмана, о великой «семиотической канве», оставленной нам в наследие.

В начале ноября сего года в университете г. Бергамо состоялась международная конференция «Наследие Лотмана: настоящее и будущее...». Она была организована Институтом лингвистики и сравнительных литератур, уже много лет благодаря неутомимой деятельности Н. М. Каучишвили поддерживающим научные контакты с кафедрой русской литературы Тартуского университета, заботясь о том, чтобы голос последней был услышан.

А нам остается лишь попрощаться с великим ученым, благодаря которому нам удалось вдохнуть чистый воздух культуры и который в шире и органической сложности леса помог нам разглядеть форму и цвет отдельных листьев.

## Примечания

- <sup>1</sup> См.: **Eco U.** *Introduction // Lotman Y. Universe of the Mind: A semiotic Theory of Culture.* London; New York, 1990. P. I—XIII.
- <sup>2</sup> **Todorov T.** *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes.* Paris, 1965 (перевод на итальян. яз.: *I formalisti russi: Teoria della letteratura e metodo critico.* Torino, 1968).
- <sup>3</sup> **Formalismo e neoformalismo // Questo e altro.** 1964. Fasc. 6—7. P. 51—63 (перепеч. в: *Letteratura sovietica 1953—63.* Roma, 1964. P. 158—159).
- <sup>4</sup> **Formalismo e neoformalismo // Catalogo generale 1958—1965.** Milano, 1965; *La polemica sul metodo formale // Rassegna sovietica.* № 2. 1966; **Ambrogio I.** *Formalismo e avanguardia in Russia.* Roma, 1968; **Avalle D'Arco S.** *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo — strutturalismo — semiologia.* Milano; Napoli, 1970. Среди итальянских ученых, которые одними из первых серьезно занялись разработкой этой темы, следует назвать имена В. Страды, Д. Делла Вольпе, Д. Гульельми, Е. Де Феличе, Р. Луперини, А. Росси, М. Паньини. В этой связи можно рекомендовать читателю замечательный библиографический труд: **Ferrari Bravo D.** *La scienza letteraria sovietica in Italia: Saggio bibliografico. 1960—1977 // Strumenti critici.* № 36—37, октябрь 1978. Вып. II—III. P. 353—412.
- <sup>5</sup> С аннотацией В. Страды, который первым, вместе с Д. Феррари Браво, ознакомил итальянского читателя с переводами этих трудов.
- <sup>6</sup> Ср.: **Eco U.** *Trattato di semiotica generale.* Milano, 1975. P. 194 sgg.
- <sup>7</sup> *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico.* Milano, 1969. В книге собраны эссе из шести коллективных сборников, вышедших между 1962 и 1968 годами: из тезисов «Симпозиума по структурному изучению знаковых систем», из первых томов «Трудов по знаковым системам», из выпусков первых Летних школ (II и III).
- <sup>8</sup> **Eco U.** *Lezioni e contraddizioni della semiotica sovietica // I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico.* P. 13—131.
- <sup>9</sup> Ср.: **Corti M.** *Principi della comunicazione letteraria.* Milano, 1976; **е е же.** *Il viaggio testuale: Le ideologie e le struttura semiotiche.* Torino, 1978.
- <sup>10</sup> Ср.: **Segre C.** *I segni e la critica.* Torino, 1969; **е е же.** *Le strutture e il tempo.* Torino, 1974; **Testo // Enciclopedia.** Torino, 1980. P. 269, 272, 274; **е е же.** *Teatro e romanzo: Due tipi di comunicazione letteraria.* Torino, 1984 (здесь анализ коммуникативного процесса в театре, активной роли публики, различий между точками зрения в драме и романе в определенной мере перекликается с положениями статьи Лотмана «Семiotика сцены»).
- <sup>11</sup> Ср.: **Eco U.** *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporane.* Milano, 1968; *La struttura assente: Introduzione alla ricerca semiologica.* Milano, 1968; *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi,* Milano, 1979.
- <sup>12</sup> Речь идет о сборнике, изданном по совету Страды, — плоде сотрудничества издательства, группы советских ученых и некоторых издательских организаций в СССР. В нем представлены разбитые на шесть разделов работы, призванные, волей самих авторов, «сосредоточить внимание читателя скорее на постановке проблем, чем на тех их решениях, которые предлагает рождающаяся наука».
- <sup>13</sup> Речь идет о таких коллективных сборниках, как «*La semiotica nei paesi slavi*», под редакцией Превиньяно, или о монографиях, среди которых «*Semiotica e cultura*», «*Tipologia della cultura*», «*Testo e contesto*». Более полные сведения содержатся в библиографии, прилагаемой к настоящей работе.

- <sup>14</sup> Ср.: **Strada V.** Introduzione // Lotman Ju. M. Da Rousseau a Tolstoj: Saggi sulla cultura russa. Bologna, 1984. Сам В. Страда, в доказательство завершенности лотмановской концепции развития русской культуры, представил годом позже на суд итальянской публики книгу «Il testo e la storia: L'Evgenij Oegin di Puškin». Этим он вознамерился отдать дань великому произведению, «двуликому» по жанру (с одной стороны, роман, но с другой, — «в стихах»), двойственному по структуре, амбивалентному по восприятию (стерновский «роман в романе» и «энциклопедия русской жизни»): «Поэтически-романический Янус, — читаем во Вступлении, — в котором мир и поэзия, жизнь и литература, серьезность и шутка переходят одна в другую, чтобы создать подобное радуге единство, имя которому „роман в стихах“ Александра Пушкина, произведение, равных которому нет в мировой литературе».
- <sup>15</sup> Ср.: **Salvestroni S.** Nuove chiavi di lettura del reale alla luce del pensiero di Lotman e dell'epistemologia contemporanea // Lotman Ju. M. La semiosfera: L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti. Venezia, 1985. P. 7—46; I meccanismi dialogici e la crescita della conoscenza nella teoria semiotica di Lotman // Intersezioni. 1982. № 1, Aprile.
- <sup>16</sup> Ср.: **Faccani R., Marzaduri M.** La semiotica in URSS: la teoria dei sistemi modellizzanti // La semiotica nei paesi slavi: Programmi, problemi, analisi. Milano, 1979. P. 343—391.
- <sup>17</sup> Ср.: **Prevignano C.** Una tradizione scientifica slava tra linguistica e culturologia // Ibid. P. 265—280.
- <sup>18</sup> Ср.: **Barthes R.** Éléments de sémiologie. Paris, 1964.
- <sup>19</sup> **Ferrari Bravo D.** Sistemi secondari di modellizzazione // Lotman Ju. M., Uspenskij B. A. Semiotica e cultura. Milano; Napoli, 1975. P. XI—LXXIX.
- <sup>20</sup> Ср. **Eco U.** Trattato di semiotica generale. P. 24; **Avalle D'Arco S.** Dallo strutturalismo alla semiologia: Questioni terminologiche // Strumenti critici. Anno V. Settembre 1990. Fasc. 3. P. 259—314.
- <sup>21</sup> Ср.: **Лотман Ю. М.** Текст и структура аудитории // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1977. Вып. 422 (= Труды по знаковым системам. IX). С. 55—61; Феномен культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1978. Вып. 463 (= Труды по знаковым системам. X). С. 3—17; Семиотика культуры и понятие текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 515 (= Труды по знаковым системам. XII). С. 3—7; Текст в тексте // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 567 (= Труды по знаковым системам. XIV). С. 3—18; **Eco U.** I limiti dell'interpretazione. Milano, 1991.
- <sup>22</sup> Ср.: **Eco U.** Semiotica e filosofia del linguaggio. Torino, 1984.
- <sup>23</sup> **Eco U.** Sugli specchi e altri saggi. Milano, 1985.



**Библиография работ Ю. М. Лотмана, изданных в Италии****Статьи в журналах**

- Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica // *Strumenti critici*. Anno I. 1967. Fasc. 2. P. 107—127.
- Funzione modellizzante dei concetti di «fine» e «inizio» // *Il Verri*. 1973. № 2. P. 25—31.
- L'illusione della realtà // *Rassegna sovietica*. 1973. № 6. P. 107—119.
- Semiotica del cinema // *Rassegna sovietica*. 1976. № 3. P. 3—23.
- La cultura come mente collettiva e i problemi dell'intelligenza artificiale // Documenti di lavoro del Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica di Urbino. A 66. Urbino, 1978, P. 1—116.
- Sulla poesia: testo e sistema // *Problemi: Periodico quadrimestrale di cultura*. 1978. № 52. P. 132—146.
- Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (Fino alla fine del XVIII secolo) // *Strumenti critici*. 1980. № 42—43 (La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo). P. 372—416 (совм. с Б. А. Успенским).
- La lingua orale nella prospettiva storico-culturale // *Quaderni urbinati di cultura classica*. 1980. Vol. 6 (35). P. 7—16.
- Nuovi aspetti nello studio della cultura dell'antica Rus' // *Strumenti critici*. 1980. № 42—43 (La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo). P. 347—371 (совм. с Б. А. Успенским).
- Retorica // *Enciclopedia*. Torino: Einaudi, 1980. Vol. 11. P. 1047—1066.
- Semiotica della scena // *Strumenti critici*. 1981. № 44. P. 1—29.
- Il cervello — il testo — la cultura — l'intelletto artificiale // *Intersezioni*. 1982. № 1. P. 5—16.
- La semiotica della scena // *Rassegna sovietica*. 1982. Vol. 33, № 2. P. 3—24.
- Linguaggio teatrale e pittura // *Alfabeta*. Milano, 1982. № 32. P. 15—16.
- I monumenti letterari russi del XVIII secolo: alcuni problemi di redazione dei testi // *Rassegna sovietica*. 1983. Vol. 34, № 3. P. 21—37.
- Dialogo degli emisferi cerebrali // *Alfabeta*. Milano, 1984. № 59. P. 21—23.
- La raffigurazione degli elementi naturali nella letteratura // *Autografo: Quadrimestrale del Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori contemporanei*. Università di Pavia, 1984. P. 9—16.
- Sulla preistoria delle idee semiotiche contemporanee: il concetto di testo nel «Discorso su Dante» di Mandel'stam // *Ibid.* P. 3—6.
- Tjutčev e Dante // *Ibid.* P. 6—9.
- Sull'«Ode scelta da Giobbe» di Lomonosov // *Rassegna sovietica*. 1985. Vol. 36, № 3. P. 3—16.
- Il concetto di «Mosca—Terza Roma» nell'ideologia di Pietro I // *Europa Orientalis*. 1986. Vol. 5. P. 481—494.
- Alcune considerazioni sulla tipologia delle culture // *Uomo e Cultura: Rivista di studi antropologici*. Palermo. 1986/87. № 37—40. P. 3—16.
- Che cos'è un testo? // *Lettera internazionale*. 1987. № 12. P. 37.
- Informazione e giudizio: i compiti del recensore // *L'indice dei libri del mese*. 1988. № 8. P. 25—26.
- La novità della leggenda // *Rassegna sovietica*. 1989. Vol. 40, № 2. P. 57—63.

### Статьи в коллективных сборниках

- Il problema di una tipologia della cultura // I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico. Milano: Bompiani, 1969. P. 309—318.
- Introduzione // Ricerche semiotiche: Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS. Torino: Einaudi, 1973. P. XI—XXVII (совм. с Б. А. Успенским).
- Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa primo del XX secolo // Ibid. P. 40—63).
- Il concetto di testo // Teoria della letteratura (testi a cura di E. Raimondi e L. Bottoni). Bologna: Il Mulino, 1975. P. 86—87.
- La ripetibilità a livello fonologico // Ibid. P. 236—241.
- La struttura del testo poetico // Ibid. P. 133—139.
- Che cosa dà l'approccio semiotico? // La semiotica nei Paesi slavi: Programmi, problemi, analisi (a cura di C. Prevignano): Milano: Feltrinelli, 1979. P. 225—228).
- Discorso d'apertura // Ibid. P. 188—190.
- Postscriptum alle tesi collettive sulla semiotica della cultura // Ibid. P. 221—224 (совм. с Б. А. Успенским).
- Proposte per il programma della «IV Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari» // Ibid. P. 191—193.
- Tesi per un'analisi semiotica delle culture: (In applicazione ai testi slavi) // Ibid. P. 194—220.
- Le origini della corrente tolstoiana nella letteratura russa degli anni 1830—40 // Tolstoj oggi. Firenze: Sansoni, 1980. P. 313—394.

### Монографии

- La struttura del testo poetico. Milano: Mursia, 1972.
- Semiotica e cultura. Milano; Napoli: R. Ricciardi ed., 1975 (совм. с Б. А. Успенским).
- Tipologia della cultura. Milano: Bompiani, 1975 (совм. с Б. А. Успенским).
- Introduzione alla semiotica del cinema. Roma: Officina, 1979.
- La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo. Torino: Einaudi, 1980 (совм. с Б. А. Успенским).
- Tesi sullo studio semiotico della cultura. Parma: Pratiche ed., 1980 (совм. с Вяч. Вс. Ивановым и др.).
- Testo e contesto: Semiotica dell'arte e della cultura. Roma; Bari: Laterza, 1980.
- Da Rousseau a Tolstoj: Saggi sulla cultura russa. Bologna: Il Mulino, 1984.
- Il testo e la storia: L'«Evgenij Onegin» di Puškin. Bologna: Il Mulino, 1985.
- La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti. Venezia: Marsilio, 1985.
- La struttura del testo poetico. Milano: Mursia, 1985.
- Puškin: Vita di Aleksandr Sergeevič Puškin. Padova: Liviana, 1990.
- La cultura e l'esplosione. Milano: Feltrinelli, 1993.
- Cercare la strada. Venezia: Marsilio, 1994.

Венок

Ю. М. Лотману



## Метафора и метонимия в «Похвальном слове Кирилу-Философу» Климента Охридского

М. И. Лекомцева (Москва)

В статье «Риторика» Юрий Михайлович Лотман писал: «...существуют культурные эпохи, целиком или в значительной мере ориентированные на тропы, которые становятся обязательным признаком всякой художественной речи, а в некоторых предельных случаях — всякой речи вообще. <...> В качестве эпох, ориентированных на троп, можно назвать мифопоэтический период, средневековье, барокко, романтизм, символизм и авангард. <...> Во всех перечисленных стилях широко практикуется замена семантических единиц другими. Однако существенно подчеркнуть, что во всех случаях заменяющее и заменяемое не только не являются адекватными по каким-либо существенным семантическим и культурным параметрам, но обладают прямо противоположным свойством — несовместимостью. Замена осуществляется по принципу коллажа, где написанные маслом детали картины соседствуют с приклеенными натуральными объектами (приклеенная деталь по отношению к расположенной рядом нарисованной будет выступать как метонимия, а по отношению к той потенциально нарисованной, которую она заменяет, — как метафора). Нарисованные и приклеенные объекты принадлежат к разным и несовместимым мирам по признакам: реальность/иллюзорность, двумерность/трехмерность, знаковость/незнаковость и т. п. В пределах целого ряда традиционных культурных контекстов встреча их в пределах одного текста абсолютно запрещена. И именно поэтому соединение их образует тот исключительно сильный семантический эффект, который присущ тропу» (Лотман 1992: 172).

Уже из этого высказывания следует особая роль метафоры и метонимии в любой системе тропов. Это особенно наглядно в отношении литературы и отражающегося в ней мировоззрения средневековья показал далее в цитируемой статье Ю. М. Лотман: «Если икону в том ее семиотическом значении, которое она приобрела в Византии и во всей восточной церкви, можно считать метафорой, то святая реликвия выступает как метонимия. Реликвия является частью тела святого или вещью, находившейся с ним в непосредственном контакте. В этом смысле вещественный, воплощенный, телесный облик святого заменяется телесной же частью его или вещественным предметом, с ним связанным. Икона же, как это было первоначально намечено у Филона Александрийского и Ориге-

на и получило обоснование в писаниях Григория Нисского, Псевдо-Дионисия Ареопагита, представляет собой вещественный и выраженный знак неведущей и невыразимой сущности божества. Клемент Александрийский прямо уподобил зримое словесному: говоря о том, что Христос, вочеловечившись, принял образ „невзрачный“ и лишенный телесной красоты, он отмечает: „Ибо всегда следует постигать не слова, а то, что они обозначают“ (см. Бычков 1977: 30, 61 и др.). Таким образом, между метафорическим выражением и метафорическим же содержанием устанавливаются сложные семантические отношения неравенства и неоднозначности, исключающие рационалистическую операцию взаимной замены в обоих направлениях. Риторический характер иконы проявляется, в частности, в том, что роль первого члена метафоры может выполнять не всякое изображение, а лишь такое, которое выполнено в соответствии с утвержденным живописным каноном, закрепившим риторику композиции, цветовой гаммы и других художественных решений. Более того, поскольку икона представляется метафорой, возникающей на столкновении двух разнонаправленных энергий: энергии божественного Логоса, который стремится высказать себя людям (поэтому создание иконы — активный акт со стороны ее самой; икона является достойным, а не просто рисуется художником), и энергии человека, которая возносится в поисках высшего знания, — она представляет собой часть ритуально-риторического контекста, охватывающего не только процесс создания иконописцем иконы, но и весь духовный строй его жизни, подразумевает строгую и праведную жизнь, молитвы, пост и духовное вознесение» (Лотман 1992: 173).

Таким образом, эпоха средневековья может рассматриваться как пример такого взгляда на мир, когда метафорические отношения проникли необыкновенно далеко и охватили почти всю область осознаваемых явлений. Это и время, когда отношения метонимического характера также не были без пристального внимания. Поэтому первые памятники старославянской литературы представляют собой особенно благоприятное поле для более пристального рассмотрения явлений метафоры и метонимии.

Объектом исследования послужат здесь названные тропы, встречающиеся в одном из первых сочинений на старославянском языке, произведении, сыгравшем выдающуюся роль в развитии литературы, языка и духовной культуры восточных и южных славян — а именно в «Похвальном слове Кирилу-Философу» Климента Охридского.

Прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению материала, необходимо сделать две оговорки.

Первая оговорка касается временной и языковой перспективы предлагаемого рассмотрения. Конечно, начальный этап славянской письменности невозможно представить вне контекста византийской литературы и культуры, который, в свою очередь, в значительной мере определяется Библейской традицией (см. Толоров 1988). Метафоры и метонимии

«Похвального слова», кроме непосредственного значения, несут еще дополнительный смысл — они являются знаками откровения, знаками посвященности в Священное Писание и могут быть в принципе поняты только в контексте Ветхого и Нового Завета и всего объема патристики. Каждая из рассматриваемых метафор и метонимий — это образ, единый знак, который, подобно другим знакам, может быть описан или через перечисление его возможных минимальных контекстов — дескриптивно, или через представление его собственной семантической конфигурации. В то же время это — минимальный образ, распространение и использование которого может быть прослежено и в ареальном, и в культурно-историческом аспектах.

Здесь встает вопрос об адресате текста, в котором используется та или иная метафора, та или иная метонимия. На фоне существования «макроконтекста», включающего в себя всю Библию и патристику и далеко не исчерпывающегося этим (можно вспомнить, например, цитирование Менаандра апостолом Павлом), сам факт появления славянской письменности и сочинения «Похвального слова», в частности, говорит о законности «филиации макроконтекста» — о возможности построения «микроконтекста» — а именно создания текстов на старославянском языке, текстов, предполагавшихся, видимо, самодостаточными для их понимания — в том числе и для понимания используемых в них тропов. Поэтому здесь метафоры и метонимии будут рассматриваться главным образом в пределах «Похвального слова» — задача прослеживания их генезиса и развития будет представлена в другом месте.

Вторая оговорка касается того очевидного факта, что мы сейчас не владеем старославянским языком так, как владели им предполагавшиеся Климентом Охридским слушатели «Похвального слова». Однако то представление о семантике старославянского языка, которое характерно для сохраняющейся традиции толкования старославянских текстов (эта традиция включает и учет данных сравнительного языкознания, что наметилось уже в прошлом веке), может оказаться достаточным для попытки представить процесс семантического взаимодействия слов при использовании таких риторических фигур как метафора и метонимия. Другими словами, описание здесь ориентировано не на исчерпывающее, максимальное представление, а скорее на минимальную, но наиболее очевидную экспликацию, представляющую только первые шаги возможного развертывания соответствующей семантической конфигурации.

Как конкретно воспринимали эти фигуры, как понимали отражающие их образы и понятия, какова была рецепция текста в целом — как в момент появления текста, в IX веке, так и в последующих веках — об этом можно судить по некоторым косвенным данным, что, однако, также здесь остается за пределами рассмотрения (см. о восприятии оксморона — *Лекомцева 1991*).

Теперь приведем такие фрагменты «Похвального слова», которые не могут пониматься буквально, которые с нашей точки зрения являются риторическими фигурами — метафорой или метонимией.

се всна намъ, хртолюбци, свѣтозарна[а] памать  
прѣблженааго ѡца наше[го] кирила, новаго апла и ѹчителѣ  
всѣмъ странамъ, иже блговѣрьствнемъ и красотомъ всна на  
земи тако слнце, тринпостаснаго бжтва зарѣми всего мира  
просвѣщала.

единъ пжтъ гона, имже възыти на нбса.  
темъ же и изнаса въ ѹстѣ его бжиа блготъ,  
такоже рѣ прѣмждры сол[о]монъ: въ оустнахъ прѣмждроу  
вазѣтъ чювствникъ.

законъ же и млтъ на ѡзыц[ѣ] носить, имъ же свлза  
злохоулаа оуста е[ре]тникомъ.

и вса злобж нхъ попали дхвнож силомъ.  
трѣсвѣтлами [зарями] тако слнце синамъ, всѣкж блди нхъ  
разарѣа.

и затъче оуста влъкомъ тобызычнымъ еретникомъ  
м съ прѣблжны ѡцъ и оучитель ѡзыка нашего паче слнца  
тринчными зарѣми синамъ, просвѣти бечислаа народа, въ тѣмѣ  
же лежща невѣннѣа.

каа же ли хытрость оутанса ѡ блженыхъ его дша?  
изнаса бжиа блгтъ въ оустнахъ его  
тѣмъ же каа ѹста исповѣдать сладость тж оучения его?  
того ѡзыкъ сладостныхъ и животныхъ глы источи,  
тѣмъ притнѣн ѹстнѣ прѣмждростина процвѣтосте.  
теми бблными ѹсты напоишжса жжжжщия разоума бжиа.  
тѣмъ насладишжса мнози животныхъ пища.  
тѣмъ же шбгати бѣ многи ѡзыки бобразоумнемъ.  
ѡ тѣхъ оубо ѹстѣ истече источникъ животныхъ словесъ,  
напааа исхшамъ соухотж нашж.  
и тѣмъ свлзаса многохоули ѡзыкъ кретичьскы.



та бо уста чьстнаа гавнишжса тако единъ ѿ серафимъ, ба прославѣжши, теми познахомъ трисъставное бжѣтво, единѣмъ сществомъ шбодрѣжимъ, свойства же именованы разѣвлѣемо и равно прославѣемо съприсно сщцна шца и стго дха.

тѣмж блжж твои уст'нѣ, о блжны ѿче куриле, имаже монма оуст'нама сладостъ дхвнаа и[сто]числ.

блжж многоглыны твои языкъ, имже моемоу языкоу трѣбезначалнааго бжѣтва зарѣ вьснавши,

и боразоумна свѣтъ вьсна.

блжж аглаозрачнѣи твои зѣници, озарившииса ѿ бжѣтвныж славы, иже сринжма ми слѣпотж прогнавши, бодѣхновены словесы просвѣтисте.

блжж прѣтнѣи твои ржцѣ, имаже сьниде моемоу языкоу бѣгоразоумна тжча, напавжши бѣтжчноа росож изгорѣвшаа грѣховноа соухотоа срца наша.

блжж златозарнжма твоа штробж, ѿ неа же истече языккоу моемоу животнаа вода, сьвише сходащи твоими млтвами.

блжж прѣбѣтжма твоа дша, еа же моа дша грѣховнии строупи ницѣлѣшма и разоум[ъ] всадишж вь срцихъ нашихъ дхвными словесы.

«Какая же хитрость утаится от блаженной души его?» — это олицетворение представляет собою, по-видимому, наиболее простой случай метафоры в «Похвальном слове». Согласно Аристотелю метафора — «это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии» (Аристотель 1983). «Свойственным именем» при «утаится» было бы «хитрый» — от буквального смысла отделяет нас здесь на грамматическом уровне преобразование, при котором исчезает признак одушевленности (хитрый — хитрость) и при сочетании «хитрость утаится» появляется на уровне семантических признаков скрытый оксюморон «неодушевленное одушевляется». Оксюмороны в этом тексте, как было показано в другом месте (см. Лекомцева 1991), являются свидетельством нарушения законов, определяющих обычную картину мира — это знамения или знаки (Аверинцев 1977) Божественного при-

сутствия («губнивые говорят чисто») или — на глубинном уровне — выражают идею «Безначального начала» — т. е. представление о Боге.

«Несвойственное имя», «перенесенное... по аналогии», можно увидеть и в случае «волков еретиков». Эта сравнительно свежая метафора восходит к очень древней и распространенной формуле «человек — волк», неоднократно служившей в качестве материала для размышления на тему «что же такое метафора». Наиболее пронизательный анализ этого примера предложил Макс Блэк (см. Блэк 1962: 163—165). Согласно его взгляду взаимодействуют все составляющие признаки этих лексем, причем сходные признаки усиливаются, а различающиеся — гасятся. То же самое происходит и с признаками, входящими в контекстно связанные с ними лексем. Введенное позже понятие операции метафорического взаимодействия (см. Лekomцева 1978; Лekomцева 1979) намечает способ экспликации семантической конфигурации — результирующей двух взаимодействующих таким образом лексем. Так, в данном случае в выражении «волки еретики» аннигилируются признаки «разумности, гуманоидности, потенциальной доброты...», а контекст «общепринятых представлений» этого выражения в целом усиливает согласно М. Блэку значения «злые, кровожадные, непримиримые...».

Однако это описание противников перевода Священного писания на новые языки (в том числе и на славянский) входит как составная часть в такое предложение: «... заградил пасть волкам — еретикам-трехъязычникам». Буквальное взаимодействие лексем «заградить» и «пасть, уста» даст «заставить пасть быть закрытой», что может быть понято на основании знания мира как «заставить замолчать» и как «сделать так, чтобы не тронули, заставить не съесть». Но этим значение рассматриваемого выражения явно не исчерпывается. Климент Охридский говорит о Кириле-Философе, что он «с пророками пророк». И описанная метафора почти тождественна той, которая описывает решающее испытание пророка Даниила. Когда Навуходоносор приказал бросить Даниила в ров на съедение голодным львам, то львы не тронули пророка. Это чудо сам Даниил описал такими словами: «Бог мой послал Ангела своего, и заградил пасть львам, и они не повредили мне, потому что я оказался перед Ним чист»... (Д., 9—22).

Тождественная часть этих метафор — «заградить пасть» — предполагает семантическую корреляцию: Кирил-Философ/пророк Даниил, волки/львы. Это ведет к тому, что пророк Даниил оказывается заповедью Кирилы-Философа, а готовые растерзать его львы — предзнаменованием появления «волков-еретиков». Эти корреляции обратимы: «волки-еретики» — это львы во рву, и Кирил-Философ — Пророк (как Даниил) — Климент Охридский специально строит двойную конструкцию, утверждающую, что Кирил-Философ — как ангел и что Кирил-Философ — ангел (см. Лekomцева, 1989). Такой способ семиотического представления ситуации — возведение ее к Библейскому прототипу, при котором возника-

ет как бы макрометафора из взаимодействующих ситуаций, приводит к тому, что не только «новая» ситуация рассматривается в свете Библейской, получает или усиливает соответствующие признаки, но и Библейская протоситуация постоянно расширяет свой контекст и выявляет в себе новые семантические признаки. Отношение образа к прообразу или типа к прототипу становится семантически приоритетным.

Более сложным образованием в «Похвальном слове» являются такие переплетения метафорического и метонимического взаимодействия, которые образуют устойчивые символы. Это — «душа твоя словами духовными посеяла в сердцах наших разум» и «эти уста расцвели премудростью». Прототип Сеятеля из Нового Завета в приведенных примерах очевиден, но исходный образ свободно развивается: разум, который, как и слово, может быть посеянным, оказывается способным расцвести — здесь наблюдается известное еще Гомеру распространение метафоры. Но метафора «расцвести премудростью» оказывается непосредственно связана с метонимическим обозначением слова — устами (в других случаях в качестве метонимии слова у Климента Охридского выступает язык). Уста или язык, на которых расцветает премудрость или Слово, — устойчивый символ в культуре средневековья. В этом отношении характерно «знаменательное видение или сон» о Святом Ефреме Сирине: «...на языке дитяти выросло виноградное дерево, которое так наконец разрослось, что ветвями своими покрыло всю землю, и так было плодоносно, что чем более птицы питались плодами его, тем более умножались плоды» (Соколов 1993: 5). Сюрреализм этой картины свидетельствует о представлении в ней другой реальности, ключом к которой являются слова Иисуса Христа: «Я — лоза виноградная». Это определяет ипостасное соединение виноградного дерева и Слова-премудрости — особый и главный вид отношения, разработавшийся Византийской мыслью.

Климент Охридский разворачивает библейские метафоры в соответствии с библейским канонem: «Премудрость Божия построила в сердце его храм себе» — ср. в книге Притчей Соломоновых: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его» (9. 1). В другой раз он прямо ссылается на царя Соломона и приводит цитату: «В устах премудрого находится мудрость» (ср. Притчи. 10. 13), которая выполняет роль знака — указателя священного текста. Этот текст кодифицирует метонимическое употребление слова «уста».

Но уста Кирила-Философа не только расцвели премудростью, но и «насладили многих пищей жизни», «напоили жаждущих разума», «из них истек источник слов жизни», «осветили омраченных греховным обманом» — т. е. предполагается, что уста как метонимия слова входят в семантические корреляции с такими словами как «пища» (расширение символа «хлеб»: как сказал Иисус Христос: «Я — хлеб жизни»), «вода» (вода жизни — отсылка к эпизоду встречи Иисуса Христа с самаритянкой у колодца Иакова) и «свет» (естественно, отсылка к словам Иисуса Христа

«Я — свет миру»). Язык в метонимическом употреблении, как и уста, «источает слова сладостные, слова жизни», т. е. является источником «воды» — «слова» [«свойственным словом» при «источить» было бы «источник» (естественно, воды)] и источником «света» — «им же заря воссияла».

Но уста Кирила-Философа — это метонимия не только «слова», но и самого Кирила-Философа. «Прославляю уста твои» коррелирует и с «прославляю очи твои, ...руки твои, ...пальцы твои, ...ноги твои, ...сердце твое, ...душу твою» (понимание реликвии как метонимии, намеченное Ю. М. Лотманом, проявляется здесь со всей наглядностью).

Как Климент Охридский соотносит уста как «свет» и уста как «Кирила-Философа»? Это можно понять на примере «очей» Кирила-Философа: они «осветили словами» и сами «озарены славой Божественной». «Озаренный Божественным светом», Кирил-Философ подобно незамутненному прозрачному веществу передает этот свет дальше — освещающая-просвещающая «бесчисленные народы, лежащие во тьме неведения».

Предшествующие три века византийской мысли отмечены напряженным поиском понимания такого соположения «разных природ». Это — просто метафоры? Или, следуя экспликациям метафоры А. Вежбицкой, это — последовательности знаков, предполагающие такие метавыражения «более высокого яруса», как «принимать А за В» или «понять, что мнимое В это А» (Вежбицкая 1971: 144). Сторонники такой точки зрения были многочисленны — они вошли в историю богословия под именем несторианцев. Учитель Нестория Феодор считал, что слово «Богородица» надо понимать в «несобственном, метафорическом смысле» (Флоровский 1933: ). Обсуждая догмат о воплощении — как понимать «Слово стало плотью», «Евтихий говорил в сущности как-бы так: о „человеческом“ во Христе можно говорить только в особом и не прямом смысле...» (там же). Еще более определенно эту мысль развивал Феодор Монустиийский: «...нельзя понимать буквально: „Слово плоть бысть“, — это было бы „отчуждением от его Естества и низведением Его к низшим существам“. „Сталь“, по мнению Феодора, может означать только: „казался“ (κατὰ τὸ δοκεῖν), — поскольку казалось или являлось, Слово соделалось плотью», Слово обитало в Иисусе, как в Сыне, ὡς ἐν υἱῷ) (там же). Отстаивавшие метафорическую трактовку понимания рассматриваемых выражений стали называться соответственно докетистами, а сама доктрина метафоричности — докетизмом.

В противоположность этому взгляду сформировалось убеждение, согласно которому взаимодействие знаков «слово» и «плоть», «слово» и «свет», «свет» и «вода», ... и — самое главное — «Отец, Сын и Святой Дух» представляют собою не метафору и — разумеется — не буквальное понимание, но образуют третий вид семантического взаимодействия. Этот третий вид семантического взаимодействия получил название ипостасного соединения. Охватывал он не только соб-

ственно языковые явления, но в равной мере и внеязыковые сущности. Это — особое «соединение природ» (или «единство ипостаси»), которое «определяется в Халкидонском оросе, как неслиянное, неизменное, нераздельное, неразлучное (ἀσυγχύτως, ἀτρέπτως, ἀδιαίρετως, ἀχωρίστως)» (Флоровский 1933: 28). «Для ипостасного соединения в равной степени характерны и неслиянность, и неизменность природ, и взаимное сообщение свойств или взаимное проникновение естеств» (там же, 243). Иоанн Дамаскин поясняет смысл ипостасного единства «слова» и «плоти» таким примером: «Как соединенное с огнем делается огнем не по природе, но по единению, через горение и общение, так и плоть воплощенного Сына Божия...» (там же, 252). У Максима Исповедника этот вид взаимодействия приобретает смысл универсального принципа, на котором основываются все фундаментальные соответствия. «Ибо весь умопостигаемый мир таинственно и символически („в символических эйдосах“) отображается в чувственном, τυλοῦμενος φαίνεται, — для тех, кто умеет видеть. И чувственный мир своими основаниями (τοῖς λόγοις) всецело содержится в умопостигаемом (ἐννοήτῳ). Наш мир заключается в том, в своих логосах. И тот мир в нашем, в образах (τοῖς τύποις) „...Связь двух миров неразрывна и неслиянна, — Максим определяет ее как „тожество по ипостаси“» (там же, 207).

Хотя этот принцип получил окончательное признание уже в постановлениях Никейского собора, он еще долго оставался «камнем преткновения» и служил как бы семиотическим барьером, разделявшим общины христиан. Наглядные примеры такого «нераздельного и неслиянного» взаимодействия представила только квантовая физика — уже в XX веке. Однако осмысление такого вида взаимодействия и в современной физике дается с немалым трудом.

Климент Охридский объяснял ипостасное соединение как единую бесконечную (по определению, которое принимается «по умолчанию») сущность, которая в зависимости от называемых свойств именуется по-разному — различные свойства при этом, естественно, «не сливаются», но — самое главное — называемая сущность при этом сохраняет свою многомерность («бесконечномерность»), все ее свойства остаются «нераздельными». Говоря про «трехипостасное божество», Климент Охридский добавляет: **«единѣмъ сществомъ шבודръжимъ, свонствы же именованы разѣлѣемо».**

Г. В. Флоровский пояснял, что «для ипостасного соединения в равной степени характерны и неслиянность и неизменность природ, и взаимное сообщение свойств или взаимное проникновение естеств» (Флоровский 1933: 243). Таким образом, при ипостасном соединении не происходит взаимного гашения несогласующихся признаков, как при метафорическом взаимодействии лексем, и усиления согласующихся признаков как самих лексем, так и их контекстно связанных значений, но все признаки сохра-

няются в результирующем выражении. Но — в отличие от операции буквального взаимодействия лексем результат здесь этим не исчерпывается — при операции ипостасного соединения включается или актуализируется бесконечное множество признаков (собственно семантических и отображаемых-отображающих ими/их признаков внеязыкового мира), которое *присутствует* в семантической результирующей, игнорирование которого ведет к меньшим ошибкам, чем, например, буквальное понимание метафорического (в намерении) высказывания «кровь кипит», и — соответственно — к разрыву коммуникативного пространства.

Несовместимые при буквальном «прочтении мира» слова получают при проекции на бесконечность смысл, результат их взаимодействия сам становится символическим изображением этой бесконечности.

«Принцип взаимного символического отображения одних частей мира в других», осознание того, что «именно человек есть живой образ Слова в творении», характерные для системы преподобного Максима (*Флоровский 1933: 208*) и всего того времени, которое непосредственно предшествовало появлению первых памятников славянской письменности вообще и «Похвального слова Кирилу-Философу» в частности, стали исходной точкой в развитии славянской литературы. Одновременно эта совокупность факторов определила маргинальную роль метафоры и метонимии в таких произведениях как «Похвальное слово Кирилу-Философу», где центральное место заняло недавно открытое «ипостасное соединение».

## Литература

- Аверинцев 1977* — **Аверинцев С. С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- Аристотель 1983* — **Аристотель.** Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1983.
- Блэк 1962* — **Блэк М.** Метафора // Теория метафоры. Переводы под редакцией Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М., 1990. С. 153—172.
- Бычков 1977* — **Бычков В. В.** Византийская эстетика: Теоретические проблемы. М., 1977.
- Вежбицкая 1971* — **Вежбицкая А.** Сравнение — градация — метафора // Теория метафоры. Переводы под редакцией Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М., 1990. С. 133—152.
- Лекомцева 1978* — **Лекомцева М. И.** Лингвистический аспект метафоры и структура семантического компонента // *Tekst; Język; Poetyka.* Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1978. С. 153—162.
- Лекомцева 1979* — **Лекомцева М. И.** К семиотической характеристике некоторых тропов // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 25—30.
- Лекомцева 1991* — **Лекомцева М. И.** К поэтике «Похвального слова Кирилу-Философу» Климента Охридского (оксюморон) // *Studia slavica.* К 80-летию Самуила Борисовича Бернштейна. М., 1991. С. 247—256.
- Лотман 1992* — **Лотман Ю. М.** Риторика // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 167—183.
- Соколов 1993* — **Соколов А. К.** Жизнь и труды Святого Ефрема Сирина // Святой Ефрем Сирин. Творения. Т. 1. М., 1993. С. 3—76.
- Топоров 1988* — **Топоров В. Н.** «Слово и премудрость» / «логосная структура» / «Проглас» Константина Философа // *Russian Literature.* 1988. Vol. XXIII. № 1.
- Флоровский 1933* — **Флоровский Г. В.** Восточные отцы V—VIII веков. Париж, 1933.

## «Слово о полку Игореве» и обычай посольских переговоров в Древней Руси

Д. С. Лихачев (Санкт-Петербург)

В своем исследовании, посвященном употреблению понятий «слава» и «честь»<sup>1</sup>, Ю. М. Лотман отметил одну весьма важную черту древнерусского языкового мышления: славу получают только князья, чести ищут и могут ее добиться дружинники и дружины. И в самом деле, славу поют только князьям. Чести же ищут и часто добиваются ее дружинники. Им слава не поется. Предполагаю, что слава, пропетая дружине, была бы оскорблением для князя. Мировоззрение Древней Руси было в основном терминологичным. Терминологичной была и эстетика Древней Руси. Термины были не только в словесном искусстве, но и в изобразительном: в иконописи, стенописи, орнаменте, в архитектурных формах, всегда (или по большей части) обладавших терминологической значимостью.

Эстетической значимостью обладали в первую очередь все понятия в их терминологической или картинной значимости, связанные с княжеским военным бытом и церемониями и с бытом и обычаями охотничьими, — особенно охотой соколиной и с помощью охотничьих зверей (пардусов). Особую эстетическую остроту приобретает военная и охотничья терминология, когда она обращена не на ту область, для которой предназначена. Например, для древнерусского эстетического сознания было высоко значимо напускание соколов на лебедей — самое это охотничье действие; но еще значимее было применение этого обряда в метафорическом смысле: рассказ об эстетически значимом моменте эстетически же значимой терминологией из другой области: «Тогда пуцашеть 10 соколовъ на стадо лебедѣй», а для непонятливых еще и разъяснение: «Боянъ же, братие, не 10 соколовъ на стадо лебедѣй пуцаше, нъ своя вѣдѣна прѣсты на живая струны вѣскадаше; они же сами княземъ славу рокотаху». Впрочем, такого рода «разъяснения» своих эстетических приемов и принципов автор «Слова» дает в основном в начале своего произведения. Здесь он и разъясняет общие отличия своей художественной манеры от более, очевидно, знакомой его слушателям или читателям манеры Бояна.

Кроме эстетизации с помощью охотничьей и военно-княжеской терминологии и картинности, автор «Слова» прибегает еще и к области мало знакомой нам по другим произведениям Древней Руси — к обычкновениям древнерусских посольских отношений. Эти посольские обычаи и, в частности, обычай передачи дипломатических посланий устным путем че-



рез послов подробно исследованы мною в работе «Русский посольский обычай XI—XIII вв.»<sup>2</sup>. Основное заключается в том, что посол заучивал передаваемую для другого князя речь наизусть и передавал ее изустно. Такое дипломатическое послание называлось «речью» и в летописи о такого рода передачах посланий говорилось просто, что один князь «рече» другому князю, независимо от разделявших обоих расстояний.

Развивая посольскую терминологию «Слова о полку Игореве» можно было бы сказать, что Игорь и Всеволод «сослались речьми», посылали друг другу послов «с речьми», молвили свое слово друг другу. В уже упомянутой мной моей работе о русском посольском обычае XI—XIII вв. (за пределами XIII века этот обычай в документах не отмечается) я писал: «Посольские „речи“ от лица князей настолько вошли в практику русской жизни, что летописец нередко, говоря о посольских речах, не упоминал о после, который эти „речи“ передавал. Отсюда очень часто при чтении русской летописи создается впечатление, что князья, разделенные огромными расстояниями, свободно переговариваются друг с другом. Так, например, Святослав Ольгович в 1149 г. передавал „речи“ послу Изяслава Мстиславича; летописец рассказывает об этом так, будто бы Святослав обращался к Изяславу непосредственно: „И рече Святослав Ольгович к Изяславу Мстиславичю: ‘а вороти ми товара брата моего со што любо, а яз с тобою буду’” (Ипат. лет., 1149). Только из предшествующего и последующего изложения ясно, что „речь“ эта была передана Святославом через посла. Точно так же Святополк и Владимир Мономах из разных мест обращаются к Олегу Святославичу в Чернигов так, как будто бы всех троих не разделяли никакие расстояния: „Святополк же и Володимер рекоста к нему: ‘да се ты ни на поганья идеши, ни на свет <совет> к иама, то ты мыслиши на наю и поганым помагати хочеши, а Бог промежи нами будеть’” (Лавр. лет., 1096). Речи эти были, конечно, составлены Святополком и Владимиром в результате предварительного сговора через послов, пересылавшихся между Киевом и Переяславлем (Русским), и через послов же переданы Олегу в Чернигов»<sup>3</sup>.

То же самое мы видим и в «Слове». Игорь перед выступлением в поход «ждет» своего брата Всеволода, находясь в Новгороде Северском. Всеволод же находится в своем городе — Путивле. Из Путивля Всеволод «рече» Игорю: «Одинъ братъ, одинъ свѣтъ свѣтлый» и т. д. Условно передан «разговор» половецких ханов Гзы и Кончака в конце «Слова», где рассказывается о бегстве Игоря. Из летописи мы знаем, что Кончак и Гза двигались разными путями, — следовательно, непосредственного разговора между ними быть не могло, но и речи их точно не могли быть переданы в «Слове»: невероятно, чтобы они разговаривали между собой на русском языке. Впрочем, и речь Всеволода Буй Тура, о которой мы говорили выше, также условна: она слишком велика и «литературна». Таких речей посольская практика, поскольку она отраже-

на в летописях, не знает. И тут мы должны отметить, что в «Слове» самым широким образом эстетизируется посольская практика обращения к князьям через широкие пространства. Не только князья, не считаясь с расстояниями «рекут» друг другу, излагая свои позиции, но даже реки и «див» обращаются к окружающим, не считаясь с расстояниями.

Таким образом посольский обычай обращаться с «речами» через послов в своей «терминологической эстетизации» помогает в «Слове» установить то «легкое пространство»<sup>4</sup>, которое удивительным образом пронизывает собой всю художественную ткань «Слова».

### Примечания

- <sup>1</sup> Лотман Ю. М. Об оппозиции «честь» — «слава» в светских текстах Киевского периода // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1967. Вып. 198 (=Труды по знаковым системам. III). С. 100—112; Лотман Ю. М. Еще раз о понятиях «слава» и «честь» в текстах Киевского периода // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1971. Вып. 284 (=Труды по знаковым системам. V). С. 469—477.
- <sup>2</sup> Историческая записка. 1946. Т. 18. С. 42—55.
- <sup>3</sup> Там же. С. 47—48.
- <sup>4</sup> Лихачев Д. С. Легкий мир «Слова о полку Игореве» // Юность. 1985. № 9. С. 79—80.

## Представления о детстве поэта на материале жизнеописаний конца XVIII — начала XIX вв.

*Е. Н. Грачева (Санкт-Петербург)*

В статье «Литературная биография в историко-культурном контексте», исследуя проблемы построения писательской биографии (как литературного, так и поведенческого текста), Ю. М. Лотман сформулировал в качестве исходной посылки следующее утверждение: «Понятие биографии писателя, так же как и другие сходные по типу представления (авторства, литературной собственности и др.) не извечно, а обладает исторической и типологической конкретностью»<sup>1</sup>. Конкретизация представлений конца XVIII — начала XIX вв. о том, каким должен был быть один из этапов биографии поэта — детство — и будет предметом нашей статьи. В качестве материала в статье использованы биографии, изданные отдельной книгой, статьи в биографических словарях, некрологи, биографические разделы в статьях «о жизни и сочинениях» (само название таких статей, на наш взгляд, восходит к традиционным заглавиям биографий «о жизни и деяниях») — т. е. те тексты, которые в описываемую эпоху могли быть названы «жизнеописанием». Жанровые различия этих типов биографического повествования в настоящей работе во внимание не принимались.

В преамбулу жизнеописаний конца XVIII — начала XIX вв. традиционно входило разъяснение «от автора», посвященное целям и задачам предлагаемого труда: «представляя примеры отличной ревности к службе, любви к отечеству, мужества, неустрашимости и других добродетелей, <описание жизни и деяний> восхищает душу и тем самым приводит ее к благородному соревнованию — к подражанию делам представляемых нами Героев»<sup>2</sup>. Следуя дидактическому принципу «занимая, наставлять читателя», биографы представляли прежде всего «деяния», которые могли оцениваться с точки зрения их соответствия «идеальному поведению» [что отчасти отражали и заглавия: «Жизнь и подвиги Бонапарта...» (М., 1801) — но «Жизнь и ужасные деяния римского императора Нерона» (СПб., 1792)]. Детство же рассматривалось как своего рода преамбула, предьстория (и «жизни», и «деяний»). Очень характерно, что, хотя уже существовало различие детства, отрочества и юности — в частности, в «Эмиле» Руссо, — в программах биографий и вопросных пунктах распространена была формула «первые лета», а в уже написанных биографиях слова «детство» и

«отрочество» употреблялись синонимически и означали, как правило, время до вступления в службу <sup>3</sup>.

В качестве преамбулы жизнеописания детство содержало в себе свернутую программу биографии (жизни): «Любопытно наблюдать первые, основные движения души человеческой, из которых впоследствии образуется ее решительное направление и определенный способ деятельности. В сих-то движениях заключается наша судьба; они виновники наших предвзбранных, нашего злополучия или успехов. Если бы можно было рассмотреть их со всеми оттенками, вы прочли бы в них сокращенно всю будущую биографию человека» (А. Никитенко, «Жизнеописание Елисаветы Кульман») <sup>4</sup>. Так, в «Житии Федора Ушакова» А. Радищев сообщает, что «первые годы жизни Федора Васильевича мало мне известны; и хотя бы охотно и с удовольствием их я начертал, находя в пятилетнем Ушакове семена твердости, душу его возвышавшей в возмужалые годы <...>» <sup>5</sup>. При отсутствии сведений о детстве Ушакова Радищев уверен, что основное его содержание — первое проявление именно тех свойств героя жизнеописания, которые и сделали его человеком «особым», говоря словами Ю. М. Лотмана, «имеющим право на биографию» <sup>6</sup>.

Таким образом, детство как предыстория особой жизни было практически лишено хронологического движения, оно должно было лишь констатировать наличие черт «особости» и определить их значение. Факты располагались по своего рода рубрикам (по выражению П. А. Вяземского, «по мастям» <sup>7</sup>): 1) сведения о физических и психических особенностях ребенка; 2) характер его образования; 3) первые проявления дарования. Несколько упрощая, можно сказать, что жизнеописание как тип текста предлагало повествователю набор пунктов, по которым он должен был высказаться, а содержание этих высказываний определяли представления эпохи о том, каким должен быть поэт, полководец, монарх; какими чертами Гений отмечал их жизненный путь.

При анализе более или менее устойчивого набора мотивов, заполняющих рубрики, оказывалось возможным выделить «общие» мотивы (характерные для биографий всех «славных мужей») и «специфические» (коррелирующие с дальнейшим поприщем героя жизнеописания, в нашем случае — «поэтические») мотивы.

В описании психических свойств будущего поэта к «общим» относятся частые свидетельства об «особом беспокойстве» ребенка, его энергичности, упорстве в преодолении препятствий: «Но сие беспокойство, сие тусклое желание чего-то нового и лучшего, сие предприимчивость, удивительная в столь нежном возрасте, не означает ли великую душу и нечто необыкновенное?» (К. Н. Батюшков, «О характере Ломоносова») <sup>8</sup>. Мотив этот оказался настолько устойчивым, что А. Никитенко поместил его в «Жизнеописание Елисаветы Кульман», несмотря на то, что это противоречило общей концепции статьи, реализующей схему биографии юного поэта, живу-

щего в мире фантазии, не выдерживающего столкновения с жизнью и погибающего, не дождавшись признания своих стихов.

Собственно «пиитическую» окраску прежде всего получали свидетельства об особой остроте чувств, «восприимчивости души» ребенка (Фонвизин, описывая свои переживания при разлуке с кормилицей, поясняет: «Сие сильное выражение скорби показывало уже, что я чувствовал сильнее обыкновенного младенца»<sup>9</sup>) и склонности к мечтательности и фантазированию<sup>10</sup>. «Живость воображения» могла иллюстрироваться пристрастием ребенка к сказкам и занимательным историям [«Охота к сказкам всегда есть верный признак в ребенке присутствия фантазии и наклонности к поэзии» (В. Г. Белинский, «Кольцов»<sup>11</sup>)] — любопытно, что будущие полководцы, например, в таких ситуациях предпочитали слушать рассказы о былых военных походах<sup>12</sup>.

Отметим, что в биографиях писателей, практически отсутствует описание физического сложения ребенка, в то время как в жизнеописаниях полководцев, например, почти обязательным было указание на исключительную физическую силу, проявившуюся в детстве<sup>13</sup>, или «крепкое сложение»<sup>14</sup>.

Тема образования чаще всего вводилась мотивом ранней грамотности<sup>15</sup>, который, как правило, не комментировался как признак будущего поэта, но практически не встречался нам в биографиях государственных деятелей. Содержание же самого понятия «образование» существенным образом менялось.

В «Опыте исторического словаря о российских писателях» Н. Новикова «страсть к наукам» часто единственное, что вообще сообщалось о детстве писателя. «Науки» конкретизировались как «знание положительное» (математика, языки) — и с этой точки зрения биографии писателя, сановника и полководца в XVIII веке не различались. «Прилежание» же акцентировалось достаточно навязчиво (Новиков об А. Кантемире: «Смерть отца его хотя причинила ему печаль, но не истребила склонности к наукам»<sup>16</sup> — а В. Анастасевич доводит эту формулу почти до абсурда: «Сиротство его <Кантемира> по смерти отца, в следующем же году, возбудило в нем тем большую ревность к наукам, в коих он оказал чрезвычайные успехи»<sup>17</sup>).

В первой трети XIX века мотив «страсти к наукам», оставаясь неизменным в биографиях государственных деятелей, закрепляется в жизнеописаниях поэтов XVIII в. (Кантемира<sup>18</sup>, Ломоносова<sup>19</sup>, Княжнина<sup>20</sup> и др.). В биографиях же писателей рубежа XVIII—XIX веков мотив интереса к изучению наук вытесняется мотивом склонности к разным видам искусств: «В то же время открылась в нем отменная охота и к музыке; но и как склонность сия, равно как и к рисованию, по неучению искусствам сим методически, не усовершенствовалась, то и после и совсем погасла» (Н. Греч, «Некрология Державина»<sup>21</sup>); «Он был любимое дитя всех Художеств, всякого искусства» (Ф. Львов «Львов Н.»<sup>22</sup>).

Сам статус «усиленного чтения» в детстве менялся в зависимости от того, в какую парадигму включал биограф словесность: н а у к а (труд —

чение как упражнение ума, овладение знаниями) или искусство (отдохновение — чтение как развитие воображения и «введение» в творчество): «В академии Ломоносов удивлял всех своими успехами, еще более удивлял трудолюбием. В то время как товарищи его играли, он сидел за книгами» (П. Перевлесский, «Михайло Васильевич Ломоносов»<sup>23</sup>) — но: «Таланты иногда долго зреют, но всегда рано открываются: уже в детстве Богданович страстно любил чтение, рисование, музыку и стихотворство» (Н. М. Карамзин, «О Богдановиче и его сочинениях»<sup>24</sup>).

Любопытен еще один пример — изменение трактовки темы путешествия, совершаемого будущим поэтом в отрочестве. В XVIII веке путешествие — это прежде всего способ получения знаний<sup>25</sup>, идет ли речь об обучении в западных учебных заведениях или о знакомстве с чужестранными нравами и обычаями. Именно в этом ключе описывает И. Барков путешествие юного Кантемира с отцом: «Во время сего похода учение младого Антиоха непрерывно продолжаемо было. Сверх беспрестанного чтения, самые земли, через которые он проезжал, служили ему вместо отверстой книги, представляющей обычаи, нравы народов, коммерцию и земные произраращения; что все отец старался ему изъяснить своими рассуждениями»<sup>26</sup>. Аналогичную ситуацию в биографии Ломоносова — путешествие в детстве с отцом — С. Глинка в 1829 году оценивает как способ развития поэтического дарования: «Зрелище величественной и грозной природы было первым наставлением Ломоносова. Не из книг учился он познавать и наблюдать различные изменения, величие, красоты и ужасы природы; он обозревал все глазами своими, и в отроческом его понятии напечатлевались те картины, которые в зрелом возрасте начертал он бессмертной кистью»<sup>27</sup>. Можно, видимо, говорить о тенденции к более «специфической» трактовке «общих» мотивов.

То же происходит и с мотивом отказа от развлечений (и его модификаций — мотивом усиленных занятий в предназначенное для отдыха время). Этот мотив имел, скорее всего, житейное происхождение и встречался довольно часто (так, в жизнеописаниях Кантемира он использовался и при рассказе о характере образования, и в описании дипломатической деятельности — особенно в «парижский» период)<sup>28</sup>. Но если в «общем» варианте этого мотива речь шла именно о чтении книг и научных занятиях, то в «специфическом» варианте повествуется о писании стихов: «<...> по ночам, когда другие покоились, беспрестанно занимался он чтением разных книг, а иногда и сочинением мелких стихотворений» (Н. Греч, «Некрология Державина»)<sup>29</sup>.

В описании же собственно «образования» главенствующим становится мотив противоречия между необходимостью изучать «сухую математику» и потребностью писать стихи. Одним из первых эту ситуацию прокомментировал Н. Карамзин в биографии И. Богдановича: «Но математика не могла быть наукою человека, рожденного для поэзии; числа и линии не питают воображения. Богданович, утомленный арифметикою и геометриею,

отдыхал за творениями Ломоносова»<sup>30</sup>. Это тем более показательно, что сам Ломоносов «отдыхал» за научными занятиями — митр. Евгений (Болховитинов) цитирует в «Словаре русских светских писателей» письмо Шувалова, в котором последний советовал Ломоносову «для высшего успеха в словесности оставить упражнения в физике и химии. На сие Ломоносов отвечивал, что в сем оставлении нет ни нужды, ни возможности „по причине его пристрастия к сим наукам и что они ежедневно служат ему вместо успокоения“»<sup>31</sup>. «Конфликт поэзии и математики» — почти единственное, что сообщает о процессе обучения П. Вяземский в собственной автобиографии, предназначенной для «Опыта краткой истории русской литературы» Н. Греча («Стихи начал писать с самого детства, вопреки желанию родителя своего, который старался внушить ему охоту к наукам математическим, но безуспешно»<sup>32</sup>) и П. А. Плетнев в статье «О жизни и сочинениях В. А. Жуковского» («Первые опыты собственно называемого учения не принесли большой пользы Жуковскому, потому что наставники не угадали его призвания. Из него хотели сделать математика, а он все оставляя для поэзии»<sup>33</sup>).

Акценты смещались: если в биографиях рубежа веков речь шла, как правило, о прилежных учениках, пылающих тайной страстью к поэзии [«математика стояла тогда на первом плане корпусных наук, а Глинка, получивший по всем частям (кроме рисования и ситуации) полные баллы, был первым и по математике, к которой, однако ж, не чувствовал никакого расположения, увлекаясь страстью к литературе, и в особенности к поэзии» («Автобиография» Ф. Глинки<sup>34</sup>)], то уже в биографиях поэтов 1820-х годов будущий литератор изображался нерадивым учеником, читающим книжки или сочиняющим стихи вместо систематических занятий в классах<sup>35</sup>.

Таким образом, успешное обучение «наукам положительным» как предыстория «поэта на государственной службе» в биографиях литераторов XVIII века сменяется увлечением «различными художествами» как предысторией творческой — «пиитической» жизни. Поэтому описание «первых изъятий таланта пиитического» (Карамзин<sup>36</sup>) привлекает все большее внимание биографов.

Наибольший интерес с этой точки зрения представляют те биографии, в которых первые опыты имеют фиксированную точку отсчета — как правило, этой точкой становилось осознание поэтом своего призвания. Мотив осознания собственного поэтического дара может быть разложен на три составляющие: чтение (слушание рассказа) — воодушевление — осознание своего пути, описываемое как желание последовать. В житийном каноне постригу предшествовало чтение житий святых. В биографиях государственных мужей образцом становился герой древности, чтение жизнеописания которого «воспламеняло» ребенка и вселяло в него мысли о необходимости повторить его подвиги<sup>37</sup>. В биографиях поэтов объектом подражания становились творения других авторов (ср. уже упоминавшийся параллелизм заголовков статей «о жизни и деяниях» и «о жизни и стихотворениях»), причем

существенным было указание на то, какую книгу держал в руках ребенок в столь ответственный момент его жизни. В биографиях и автобиографиях поэтов XVIII века встречается мотив «восторга, рождающегося при чтении од»: Дмитриев сообщает, что, читая Ломоносова, «будто расторг пелены детства, узнал новые чувства, новые наслаждения и прельстился славою поэта»<sup>38</sup>, а С. Глинка комментирует соответствующую ситуацию в статье «Отроческие годы Ивана Ивановича Дмитриева» следующим образом: «Тут можно припомнить, что и Лафонтен, сей первый баснописец в общей словесности, при чтении оды одним молодым военным человеком, почувствовал *первое* вдохновение стихотворческого дарования. Вот почему и не должно слишком сердиться на оды. Парение их воспламеняет в то время душу, когда мы более чувствуем, нежели умствуем. А люди, рожденные к величественным вдохновениям, рано начинают жить воображением и сердцем»<sup>39</sup>. Видимо, в этом же ряду следует воспринимать свидетельства о воздействии театра: «В юных летах своих видел он <В. И. Майков> в Ярославле рождение русского театра <...> и сам способствовал Волкову, предложив ему устроить сей театр в доме его родителей: сие обстоятельство, вероятно, возбудило в нем любовь к поэзии и особенно к драматической» (Н. Греч, «В. И. Майков»<sup>40</sup>). Ода и трагедия (очевидно, что театр в данном случае обозначал именно трагедию) могли способствовать пробуждению дарования как традиционно высокие, «воспламеняющие восторгом» жанры (их особое, воодушевляющее воздействие на аудиторию предусматривалось нормативными поэтиками XVII—XVIII веков). Характерно, что Ломоносов, в отсутствие русских од и трагедий, читает в Холмогорах Псалтирь («После того попалась ему еще Псалтирь, переложенная в стихи Симеоном Полотским. Сей случай был для него роковым, так сказать, встречею. Воображение его столько поражено было симфониею рифм и единомерностью слогов, что искусство стихотворения представилось ему сверхъестественным даром» [митр. Евгений (Болховитинов), «Ломоносов Михайла Васильевич»<sup>41</sup>], а В. Озеров, в соответствии с меняющейся иерархией «высокого», — «чувствительную» героиду Колардо: «Читая г. Колардо, я был восхищен, мне открылся путь парнасский, и я почувствовал вдохновение Аполлона, о котором прежде и мысли не имел»<sup>42</sup>.

Характер чтения мог конкретизироваться и «увязываться» с будущей спецификой поэтического творчества — почти анекдотически использует этот мотив Б. Федоров в биографии поэта-крестьянина Е. Алипанова: «Страсть к поэзии возбуждали в нем стихотворения Слепушкина и первым его сочинением было послание к Слепушкину»<sup>43</sup>.

«Споспешествующими» обстоятельствами оказывались литературные пристрастия родителей<sup>44</sup> и наставника<sup>45</sup>, поощрение первых опытов<sup>46</sup>.

По сути дела, мотив осознания своего предназначения условно обозначал конец детства как предыстории (см. уже приводившуюся фразу И. Дмитриева: «Я будто расторг пелены детства <...> и прельстился славой поэта») и начало собственно истории — пиитического поприща. Тут явственно



обозначалась та сложность, с которой сталкивался биограф поэта при решении проблемы: с чего начинать «историю деяний», если «слова поэта суть его дела»; как относиться к раннему творчеству. Варианты решения колебались от признания ранних опытов «нелепостями»<sup>47</sup> до утверждения их совершенства («Гнин в младенчестве еще сочинял стихи, которые могли бы сделать честь и в совершенном возрасте человеку»<sup>48</sup>). Те же крайности определяли диапазон мнений по поводу включения в посмертные собрания сочинений ранних стихотворений. (Особенно показательна полемика вокруг издания Лермонтова, предпринятого А. Краевским, и собрания А. Пушкина, изданного П. Анненковым). Оставаясь предысторией, детство в жизнеописаниях стремилось стать изоморфным истории — жизни, заявить о себе как о «сокращенной будущей биографии человека» (А. Никитенко), — и тем самым оказывалось жестко подчинено уже свершившейся биографии. В. И. Баженов «с самых детских лет» «вместо забавы» срисовывал «здания, церкви и надгробные памятники»<sup>49</sup>, Иван Кулибин «из детства» «по врожденной склонности хаживал всегда рассматривать колокольные часы»<sup>50</sup>, Денис Давыдов «с младенчества своего оказал страсть к маршированию, метанию ружьем и проч.»<sup>51</sup>, а М. М. Щербатов «с самых молодых лет своих почувствовал склонность к истории российской и старался собирать нужные к тому книги»<sup>52</sup>. Биография как жанр не допускала альтернативного пути для героя жизнеописания и практически не воспринимала возможности выбора пути — только его осознание как некоей данности, запрограммированности. Это во многом объясняет то, что детство — по сравнению с другими частями биографии — было более стереотипно, более клишировано, более «предсказуемо». Сами же устойчивые формулы и мотивы, вычлененные при анализе «детства» в биографических текстах конца XVIII — начала XIX вв. не только отражают конкретные представления эпохи о том, какими качествами (обязательно проявляющимися в детстве) «должен» обладать поэт, но и демонстрируют взаимосвязь эстетических идей (о природе творчества поэта, о статусе литературы и т. п.) и восприятия жизненного пути поэта — и, говоря словами Ю. М. Лотмана, зависимость «жанра биографии» от «жанра, в котором ее герой прожил свою жизнь»<sup>53</sup>.

## Примечания

- 1 Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. 1986. Вып. 683 (=Труды по русской и славянской филологии). С. 106.
- 2 Ушаков С. Жизнь графа Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского...: В 3 ч. Спб., 1811. Ч. I. С. 1.
- 3 См., например, заглавие «Отделения I-го» «Записок...» Г. Р. Державина: «С рождения его и воспитания по вступлении в службу».
- 4 Кульман Е. Психические опыты: В 3 ч. Спб., 1839. Ч. I. С. XII.
- 5 Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1938. Т. I. С. 156. (Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит автору, р а з р я д к а — нам. — Е. Г.).
- 6 Характерно, что отсутствие в раннем возрасте проявлений будущих способностей рассматривалось как исключение из общего правила: «Ничто не обнаруживало, однако ж, в нем талантов чрезвычайных; ничто не показывало тех счастливых признаков, которые ознаменовывают самые юные лета мужей великих и служат зарею их славы» (Жизнь князя Григория Александровича Потемкина-Таврического: В 2 кн. М., 1808. Кн. I. С. 5—6).
- 7 Вяемский П. А. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. Спб., 1878. Т. I. С. XIV.
- 8 Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 30. См. также: Львов Ф. П. Н. А. Львов // Сын Отечества. 1822. Ч. 77. С. 108; Апология к потомству от Николая Струйского, или Начертание о свойстве нрава Александра Петровича Сумарокова... Спб., 1788. С. 26.
- 9 Фонвизин Д. И. Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях // Фонвизин Д. И. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. II. С. 84.
- 10 См., например: Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М., 1866. С. 14; Кульман Е. Цит. соч. С. 5.
- 11 Кольцов А. В. Сочинения. Спб., 1846. С. VI. Ср. также многочисленные упоминания в мемуарах современников о том, какую роль сыграли сказки Арины Родионовны в «становлении» Пушкина как «русского поэта».
- 12 См., например, биографию И. И. Дибича-Забалканского в «Словаре достопамятных людей русской земли» Д. Бантыш-Каменского (Ч. I. Спб., 1847. С. 59); ср. «Победы князя Итальянского гр. А. В. Суворова-Рымнического, или Жизнь его и военные деяния... Ч. I. М., 1815. С. VIII—IX.
- 13 Ушаков С. Цит. соч. С. 3.
- 14 Бантыш-Каменский Д. М. И. Кутузов // Словарь достопамятных людей русской земли. Спб., 1847. Ч. I. С. 294.
- 15 См., например: Полевой Н. А. Сочинения Державина. // Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Л., 1990. С. 138; Фонвизин Д. И. Цит. соч. С. 84.
- 16 Новиков Н. И. Опыт исторического словаря о российских писателях. Спб., 1772. С. 81—82.
- 17 Улей. 1811. № 3. С. 199.
- 18 См., например: Нечто о жизни князя Антиоха Кантемира // Современный наблюдатель российской словесности. 1815. № 7. С. 143; Шишков А. С. Кантемир // Чтения в Беседе любителей русского слова. Спб., 1813. Чтение 9. С. 6.

- <sup>19</sup> Жизнь покойного Михайла Васильевича Ломоносова // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Спб., 1784. Ч. I. С. VI; **Батюшков К. Н.** Цит. соч. С. 30; **Перевалесский П.** Михайло Васильевич Ломоносов // Ломоносов М. В. Избр. соч. М., 1846. С. XIII; статьи в словарях Н. Новикова, митр. Евгения (Болховитинова), Д. Бантыш-Каменского.
- <sup>20</sup> **Измайлов А. Е.** > Жизнь Я. Б. Княжнина // Драматический вестник. 1808. Ч. 3, № 67. С. 105; Краткое описание жизни Якова Борисовича Княжнина // Княжнин Я. Б. Сочинения: В 3 т. Спб., 1817. Т. I. С. 3—4.
- <sup>21</sup> Сын Отечества. 1816. № 28. С. 70—71.
- <sup>22</sup> Там же. 1822. № 17. С. 110. См. также: **Федоров Б.** О жизни Федора Слепушкина // Досуги сельского жителя. Стихотворения русского крестьянина Федора Слепушкина. Спб., 1826. С. VI; **Плетнев П. А.** О жизни и сочинениях В. А. Жуковского // Плетнев П. А. Статьи; Стихотворения; Письма. М., 1988. С. 175.
- <sup>23</sup> **Ломоносов М. В.** Избр. соч. М., 1846. С. XIII.
- <sup>24</sup> **Карамзин Н. М.** Сочинения: В 2 т. Л., 1984. Т. 2. С. 128.
- <sup>25</sup> О В. К. Тредьяковском: «С самых юных лет возымеv превеликую склонность к наукам, путешествовал для просвещения своего разума в чужие земли на своем иждивении» (**Новиков Н. И.** Цит. соч. С. 217). Ср. описание путешествия Карамзина в словаре Д. Бантыш-Каменского (Спб., 1847. Т. II. С. 111).
- <sup>26</sup> **Кантемир А.** Сатиры и другие стихотворные сочинения. Спб., 1762. С. 3.
- <sup>27</sup> **Глинка С.** Юность Ломоносова... // Новое собрание русских анекдотов... Изд. Сергеем Глинкою. М., 1829. С. 74. Ср. в «Жизни Державина...» Я. Грота: «Мальчик странствовал вместе с родителями, и эти ранние передвижения по Волге не могли не действовать на его восприимчивое воображение» (Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам, описанная Я. Гротом. Спб., 1880. Т. I. С. 26).
- <sup>28</sup> Отметим, что последовательность мотивов «ранняя грамотность» — «страсть к чтению» — «отказ от развлечений ради занятий» вкупе с достаточно распространенными упоминаниями о «добродетельности» родителей позволяет говорить о серьезном воздействии житийного канона на формирующийся жанр русской биографии.
- <sup>29</sup> Сын Отечества. 1816. № 28. С. 71. См. также: **Бестужев М. А.** Детство и юность А. А. Бестужева (Марлинского) // Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. I. С. 120.
- <sup>30</sup> **Карамзин Н. М.** Цит. соч. С. 129.
- <sup>31</sup> **Митр. Евгений** (Болховитинов). Словарь русских светских писателей... М., 1845. Т. II. С. 19.
- <sup>32</sup> РО РНБ. Ф. 777. Ед. хр. 1377. Л. 1 об.
- <sup>33</sup> **Плетнев П. А.** Цит. соч. С. 176.
- <sup>34</sup> Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. I. С. 315.
- <sup>35</sup> В этом контексте, видимо, следует воспринимать известный анекдот о Пушкине, рассказанный И. И. Пущиным: «В математическом классе вызвал его раз Карцов к доске и задал алгебраическую задачу. Пушкин долго переминался с ноги на ногу и все писал молча какие-то формулы. Карцов спросил его наконец: „Что же вышло? Чему равняется икс?“ Пушкин, улыбаясь, ответил: „Нулю!“ „Хорошо! У вас, Пушкин, в моем классе все кончается нулем. Садитесь на свое место и пишите стихи!“» (А. С. Пушкин

- в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. С. 88); см. также воспоминания С. Д. Комовского (Там же. С. 660). Здесь характерно даже не столько поведение Пушкина, сколько реакция профессора. Ср. также свидетельства об обучении М. Лермонтова в университете. «Переходными» в этом смысле представляются биографии С. Толстого и Е. Кульман: отмечая особые способности к языкам, биографы сообщают, что с развитием поэтического дара притупляется интерес к учению: «впоследствии она имела непреодолимое отвращение к наукам положительным: она жила в мире фантазии!» (Жизнь Сарры // Толстая С. Ф. Сочинения в стихах и прозе: В 2 ч. М., 1839. Ч. I. С. XVI. Ср. также: Кульман Е. Цит. соч. С. 28.
- <sup>36</sup> <Карамзин Н. М.> О смерти автора «Душеньки» // Вестник Европы. 1803. Ч. VII. № 3. С. 227.
- <sup>37</sup> Так, в русском переводе биографии Карла XII он читает в детстве Курциеву историю об Александре Великом: «Как его некогда спросили, что он при чтении сей Истории думает, то отвечал: „Ничего, только желаю ему последовать“ <...> Карлу XII не было еще тогда XII лет, как он сие говорил, и его речи как будто провозвещали то, что он učinил пришедши в совершенный возраст и что кажется невероятно» (<Поморцев> П. (?). История, или описание жизни Карла XII, короля шведского. Пер. с нем. СПб., <6. г.> С. 8). Ср. также о Суворове: «Пораженный славой сего генерала <Монтекукули> <...>, он поставил его для себя примером, и, сравнивая поступки лучших полководцев, составил особенную систему <...>» (Победы князя Итальянского гр. Александра Васильевича Суворова-Рымникского, или Жизнь его и военные деяния... М., 1815. Ч. I. С. IX).
- <sup>38</sup> Дмитриев И. И. Цит. соч. С. 18—19.
- <sup>39</sup> Новое собрание русских анекдотов... Изд. С. Глинкою М., 1829. С. 97.
- <sup>40</sup> Греч Н. И. Опыт краткой истории русской литературы. СПб., 1822. С. 207. Ср. также уже цитированную статью Карамзина о Богдановиче, статью о Богдановиче в «Словаре русских светских писателей» митр. Евгения; статью Плетнева о Крылове (Плетнев П. А. Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова // Плетнев П. А. Цит. соч. С. 88). Любопытно с этой точки зрения сопоставление с программой воспитания Руссо: «Ознакомление с театром ведет к ознакомлению с поэзией, цель их одна и та же» (Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. СПб., 1912. С. 344).
- <sup>41</sup> Митр. Евгений (Болховитинов) Цит. соч. Т. II. С. 14.
- <sup>42</sup> Элоиза к Абеларду. Иронда. Вольный перевод с фр. творения г. Колардо В. Озеровым. СПб., 1794. С. 4. Нам встретился лишь один случай, когда при перечислении «воспламеняющих» книг упоминались «низкие» жанры: в некрологии Г. Державина, написанной Н. Гречем, сообщалось, что «читая оные, Гавриил Романович ощутил в себе чрезвычайную склонность к стихотворению и к романическим картинам», а в качестве «оных» упоминаются не только произведения Ломоносова, Сумарокова, Фенелона и Баркляя, но и лубочный роман «Приключения маркиза Г.» (Сын Отечества. 1816. № 28. С. 70).
- <sup>43</sup> Стихотворения крестьянина Е. Алипанова. Пб., 1830. С. II.
- <sup>44</sup> «С самого детства научился он, примером родителей, любить чтение и следственно уважать звание писателя» (Вяземский П. А. Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева // Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Т. I. СПб., 1878. С. 115). Ср. также биографии Пушкина и мемуары о нем.

- <sup>45</sup> В. Анастасевич так описывает ситуацию появления юного Богдановича в доме М. Хераскова: «Счастливая встреча! Пиит узнал Пиита и открыл приличнейшую стезю его дарованиям, записал его в Московский университет и дал ему пребывание в своем доме. Последнее важнее первого. Здесь он получил свое образование» (Улей. 1811. Ч. II. С. 19).
- <sup>46</sup> См., например, «Начертание жизни Я. Б. Княжнина»: «Дарования к стихотворству открылись в нем очень рано, и будучи еще в пансионе, он писал многие изрядные стихотворения. Заслужив ими похвалу, он почувствовал в себе к сему упражнению склонность, которой не могла ограничить в нем ни служба, ни частая перемена оной» (Друг просвещения. 1804. Ч. IV. № 11. С. 131).
- <sup>47</sup> Дмитриев И. И. Цит. соч. С. 13.
- <sup>48</sup> Литературная критика 1800 — 1820-х годов. М., 1980. С. 58—59.
- <sup>49</sup> Митр. Евгений (Болховитинов). Цит. соч. Т. I. С. 8.
- <sup>50</sup> Новиков Н. И. Цит. соч. С. 282.
- <sup>51</sup> Некоторые черты из жизни Дениса Васильевича Давыдова // Давыдов Д. В. Дневник партизанских действий 1812 года; Дурова Н. А. Записки кавалерист-девицы. Л., 1985. С. 262.
- <sup>52</sup> Митр. Евгений (Болховитинов). Цит. соч. Т. II. С. 279.
- <sup>53</sup> Лотман Ю. М. Биография — живое лицо. // Новый мир. 1985. № 2. С. 236.

## Язык Державина

(к 250-летию со дня рождения) \*

Б. А. Успенский (Неаполь)

Все у него крупно. Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомическим ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что бы никто не отважился кроме Державина.

*Н. В. Гоголь. Выбранные места...*

1. Всем нам памятен рассказ Пушкина о посещении Державиным Лицея (в 1815 г.): «Как узнали мы, что Державин будет к нам, все мы взволновались. Дельвиг вышел на лестницу, чтоб дожидаться его и поцеловать ему руку, руку, написавшую „Водопад“. Державин приехал. Он вошел в сени, и Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара: „где, братец, здесь нужник?“ Этот прозаический вопрос разочаровал Дельвига, который отменил свое намерение и возвратился в залу».

Этот рассказ обыкновенно понимается как иллюстрация несоответствия поэтического образа — точнее, образа поэта — и реальности, как описание дряхлого человека, который думает более о физиологии, чем о поэзии. Но ведь он может восприниматься и иначе. Удивительным образом облик Державина в этом эпизоде соответствует стилистике его произведений, чарующему своеобразию его стиля. Ведь это принцип поэтики Державина — сочетание несочетаемого, «низкое» слово в поэтическом контексте, стилистика контрастов. Певец «Водопада» произнес слово *нужник* — так что же? в этом весь Державин с его естественностью, столь своеобразно сочетающейся с игровым началом!

Не парадоксально ли: Дельвиг, принадлежащий к новому поколению, — в сущности, куда более архаичен в этом эпизоде, нежели Державин!

Говорить о языке Державина трудно — куда труднее, чем о языке Тредиаковского, Сумарокова, Ломоносова. Почему так? Потому что он

---

\* Доклад на заседании памяти Ю. М. Лотмана (Лотмановских чтениях) в РГГУ в декабре 1993 г.

ближе к нам — и не только по времени. Он ближе к нам потому, что мы — в какой-то мере — находимся в русле созданной им традиции. Какие-то приемы, новые для своего времени, которые должны были поражать современников, — нами не воспринимаются как новые; то, что призвано эпатировать, может приниматься как нечто вполне естественное и закономерное. В еще большей степени это можно сказать о Пушкине, и если Державин в какой-то мере архаичен, то архаичен он именно в перспективе Пушкина, который во многом продолжает Державина и, так сказать, «перекрывает» его. Разумеется, между ними есть и отличия; о них я скажу позднее.

Чтобы почувствовать Державина — необходимо освободиться от Пушкина; все мы знаем, как трудно это сделать — мы ведь воспитаны на Пушкине.

Поэтому для того, чтобы оценить своеобразие языка Державина, необходима характеристика, так сказать, того литературно-языкового фона, на котором он выступает как новатор. Необходим экскурс в область истории литературного языка; нужно охарактеризовать те проблемы, которые так или иначе стояли перед русским автором обсуждаемой эпохи. Это необходимая преамбула, и я постараюсь сделать ее как можно более краткой.

2. XVIII в. в России — время культурного эксперимента; импульс был задан петровскими реформами. Именно тогда начинается та грандиозная культурная перестройка (если воспользоваться модным словом), которая, в сущности, продолжается до наших дней. Особенность этого процесса состоит в том, что культурная программа — культурная установка, идеологическое задание — опережает реальность и призвана собственно **создать** новую реальность.

Начинают именно с культурных программ: теория предшествует практике. Далее идет не столько приспособление программы к жизни, сколько приспособление жизни к программе. При этом культурные программы могут выражаться как в позитивной, так и в негативной форме — как в виде теоретических установок, так и в виде полемики.

Начиная с петровской эпохи, новая русская культура создается в условиях активного усвоения западноевропейской культуры, т. е. западноевропейских культурных программ и концептуальных схем. Новая русская культура более или менее последовательно строится как сколок с культуры западноевропейской. Создатели новой русской культуры, как правило, вовсе не стремятся быть оригинальными, они выступают как культуртрегеры, они стремятся заимствовать, подражать. Карамзин, обсуждая петровские реформы, писал: «Иностранцы были умнее Русских: и так надлежало от них заимствовать, учиться, пользоваться их опытами <...> Немцы, Французы, Англичане были впереди Русских по крайней мере

шестью веками: Петр двинул нас своею мощною рукою, и мы в несколько лет почти догнали их».

Такого рода установки определяют искусственность русского культурного развития и, в частности, то обстоятельство, что теории опережают практику: заимствоваться могут только теории, программы — но литературно-языковая практика непосредственно заимствоваться не может. Русские культуртрегеры, стремящиеся перенести в Россию западноевропейские культурные схемы, неизбежно сталкивались с проблемой адаптации этих схем на русской почве — и это требовало подлинно творческих усилий. В результате их практика — создаваемые ими тексты — оказывалась отличной как от западноевропейской, так и от предшествующей русской практики. Таким образом — пусть это не покажется парадоксом — ориентация на западноевропейскую культуру в конечном счете определяет своеобразие русского культурного развития по сравнению с западноевропейским.

Эта искусственность новой культуры проявляется в самых разных аспектах.

Так, наряду со строительством каменного Петербурга — европейской столицы, призванной олицетворять собой новую Россию, — Петр накладывает по всей стране запрет на строительство каменных зданий. Таким образом фактически создается образ старой, деревянной России, России прошлого — образ, вообще говоря, не вполне соответствующий действительности.

Так, Тредиаковский переводит прециозный роман Поля Талемана (Paul Tallemant), произведение французской салонной культуры, не потому, что в России была такого рода культура, а именно для того, чтобы создать здесь нечто подобное французскому салону. Если в обычной ситуации тексты возникают в некотором контексте, мотивирующем их появление, то в данном случае, наоборот, — создание текста предшествует возникновению соответствующего контекста. И это — очень характерно для русского XVIII в.

Так же и в языке. Во Франции, на которую ориентируются вообще русские культуртрегеры, кодификация устной речи предшествует формированию литературного языка: сначала разговаривают, потом пишут. В России же происходит обратное. Здесь создается литературный язык с тем, чтобы на нем разговаривали: «писать как говорят и говорить как пишут», — призывают карамзинисты. По словам Карамзина, «Французский язык весь в книгах <...>, а Русской только отчасти: Французы пишут как говорят, а Русские обо многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом». Карамзин, вообще говоря, следует Клоду Вожела (Claude Vaugelas), но характерно, что цитируя Вожела, он существенно трансформирует его тезис.

Так называемый спор «архаистов» и «новаторов» или «галлоруссов» и «славянофилов», как их называли в свое время, — в частности, полемика



карамзинистов и сторонников Шишкова — это, в сущности, выбор между французской и немецкой ориентацией.

Если бы победил Карамзин, русский язык был бы организован — в тех или иных аспектах — как французский. Карамзинисты прямо ссылаются на французский опыт, французский литературный язык выступает для них как эталон литературного языка. Основным авторитетом для карамзинистов (так же, как в свое время и для Тредиаковского) является Вожела и его последователи.

Между тем, если бы победил Шишков, русский литературный язык был бы организован (по крайней мере в лексическом плане) так же, как немецкий. Знаменитые шишковские *мокроступы* (которые, как известно, призваны были заменить слово *калоши*) — обнаруживают следование идеям немецких романтиков: сторонники «Беседы любителей русского слова» явно ориентируются на опыт немецкого языкового строительства.

Однако, не победила ни та, ни другая партия, и этим мы обязаны прежде всего Державину и Пушкину: именно они определили естественный путь развития языка и литературы — отказавшись от подражания как принципа, и в то же время не отказываясь от результатов творческой работы их предшественников и современников. Державин не подражает, он сам по себе — и очень характерен в этой связи его призыв «не французить»<sup>1</sup>.

Итак, теории (культурные программы) в XVIII и еще в начале XIX в. предшествуют практике. У Державина (как и у Пушкина) — иначе: он практик. Он создает литературу, литературные тексты и не слишком думает о языке. У него поразительно мало высказываний о языке. Для XVIII в. это необычно. Кажется, он вообще не думает о правильности: проблема правильности заменяется для него проблемой выразительности. В этом отношении он похож на поэтов XX в. — таких, как Хлебников или Мандельштам.

Державин один из немногих крупных писателей в русском XVIII в., который занимается литературой как таковой, а не литературой и литературным языком одновременно: остальные пытаются создать сразу и то, и другое. И это связано с тем, что проблема языковой правильности для него в общем и целом не актуальна; подробнее я скажу об этом ниже.

Появление Державина на русской литературной сцене знаменует конец периода ученичества. Русская литература встает на собственные ноги. Державин самобытен в точном и буквальном смысле этого слова. Он самобытен не потому, что он против иностранного влияния, а именно потому, что он самостоятелен. Он самобытен не в негативном (полемиическом), а в позитивном смысле.

3. Попадая на русскую почву, западноевропейские языковые программы (теории) неизбежно связываются с противопоставлением церковнославянского и русского начала.<sup>1</sup> Почему так происходит? опять же — в силу

ориентации на Западную Европу, в данном случае — на западноевропейскую языковую ситуацию. Актуальные для России отношения между церковнославянским и русским языками воспринимаются по схеме отношений между латынью и живыми европейскими языками.

В условиях ориентации на Францию под влиянием стилистических теорий Вожеля и его последователей возникает программное требование «писать как говорят», т. е. установка на разговорное употребление. Это требование впервые в России формулирует Тредиаковский; полвека спустя его повторяет Карамзин.

Реализация этого требования в XVIII в. вызывает большие трудности, поскольку в России — в отличие от Франции — устная речь была никак не кодифицирована. В этих условиях ориентация на употребление осуществляется скорее за счет отказа от каких-то специфических книжных средств выражения, чем за счет воспроизведения разговорной речи как таковой — иными словами, она реализуется скорее в негативных, чем в позитивных формах: поэтому как Тредиаковский, так и Карамзин призывают к борьбе со славянизмами как со специфически книжными элементами, которые неупотребительны в разговорном общении. Однако, и отказ от славянизмов на деле оказался совсем не простой задачей. Фактически он означал отказ от сложившейся литературной традиции, но это была единственная традиция, на которую можно было опереться: навыки литературного творчества были естественно связаны именно с церковнославянской традицией.

Не случайно отказ от «глубокословных славенщицны» явно не распространяется у Тредиаковского на поэтическое творчество. Это вполне закономерно, если иметь в виду реализацию принципа «писать как говорят»: понятно, что ориентация на разговорную речь гораздо более естественно и последовательно может осуществляться в прозе, а не в стихах; поэтическая речь по самой своей природе противопоставлена разговорной речи, и поэтому здесь могут допускаться условности высокого стиля, т. е. может делаться отступление в пользу предшествующей (церковнославянской) литературной традиции — постольку, поскольку это книжная традиция, противостоящая разговорному началу в языке.

Так, выступая вообще против славянизмов, Тредиаковский тем не менее признает возможность их употребления в поэтической речи. Таким образом, славянизмы оказываются специальными поэтическими средствами выражения; при этом в некоторых случаях они признаются не только допустимым, но и необходимым стилистическим приемом. Тредиаковский санкционирует употребление славянизмов в случае высокого, торжественного содержания — явно потому, что это соответствует традиции панегирика и проповеди, т. е. традиции церковных жанров. В частности, торжественная ода связывается в России именно с церковнославянской литературной традицией, и это закономерно обуславливает — наряду с использованием сакральных образов — славянизацию языка.

Так возникает особый формальный статус поэтической речи в России, который сохраняется и по сей день.

Таким образом, стремление организовать русский литературный язык по западноевропейскому образцу приводит к созданию языка, совсем непохожего на этот образец. Программа, призывающая «писать как говорят», оказывается утопичной в русских условиях: она направлена на будущее, никак не соответствуя реальным условиям русской литературно-языковой практики.

Невозможность реализации данной программы определяет противоположное требование — ориентацию русского литературного языка (создаваемого в условиях новой русской культуры) на церковнославянский язык, использование славянизмов как специфически литературных средств выражения.

Антитезой к требованию «писать как говорят» выступает требование «писать по правилам»: в одном случае критерием языковой правильности является ссылка на речевой узус, в другом — ссылка на рационально обоснованные предписания. Установка на разговорное употребление противостоит, таким образом, установке на *грамматику*, условность узуса противопоставляется рациональности грамматических норм.

В русских условиях это естественно понимается как ориентация на церковнославянский — в силу ассоциации церковнославянского с латынью. Действительно, во Франции писать по правилам — это писать по-латински. Вообще, писать по правилам — это свойство мертвого языка; в живом языке критерий правильности — употребление, которое и определяет «безопасность в сочинении», говоря словами Тредиаковского, т. е. природную, естественную безошибочность в выборе выражений. На самом деле, и по-церковнославянски обычно не писали по правилам: церковнославянские грамматики появились относительно недавно и употреблялись ограниченно. Поскольку, однако, церковнославянский воспринимался как эквивалент латыни, требование «писать по правилам» («писать по грамматике») на практике приводило к употреблению славянизмов.

В продолжение всего XVIII в. идут бесконечные споры сторонников ориентации на разговорное употребление, призывающих к отказу от книжных элементов (славянизмов), и их противников, призывающих, напротив, отталкиваться от разговорного употребления и использовать специфические книжные (церковнославянские) средства выражения. Последним сколько-нибудь заметным эпизодом этой полемики и был спор «архаистов» и «новаторов».

Так определились — еще в первой половине XVIII в. — полярные возможности формирования русского литературного языка.

4. Попытка примирить эти концепции содержится в программе Ломоносова, которая имеет компромиссный характер: эта программа направлена на объединение в рамках русского литературного языка книжной и

разговорной языковой стихии. Ломоносов решает эту проблему в рамках классицистической эстетики, соотнося разные средства выражения с различными жанрами.

Это решение было искусственным и, в сущности, столь же утопичным. Так, в своей теории трех стилей Ломоносов выделяет высокий стиль, где употребляются лишь те слова, которые есть в церковнославянском языке (и, напротив, не употребляются слова, специфичные для русского языка), низкий стиль, где употребляются лишь те слова, которые есть в русском языке (и, напротив, не употребляются слова, специфичные для церковнославянского языка) и, наконец, средний стиль, где употребляются как церковнославянские, так и русские слова.

Нетрудно видеть, что средний стиль строится по иному принципу, нежели высокий и низкий. Если высокий и низкий стили взаимоисключают друг друга по составу лексического материала (высокий стиль характеризуется отсутствием разговорной лексики, низкий стиль — отсутствием книжной лексики), то средний стиль объединяет все три разряда слов: «славенские речения» (специфичные для церковнославянского), «российские» (специфичные для русского) и «славенороссийские» (общие для обоих языков). Можно было бы ожидать, что средний стиль будет основываться только на «славенороссийских» словах, исключая как специфически книжную, так и специфически разговорную лексику и оставляя лишь тот лексический пласт, который является общим для церковнославянского и русского языка; однако Ломоносов идет по другому пути и допускает здесь все возможные виды «речений».

Таким образом средний стиль оказывается принципиально макароническим по своей природе, однако в будущем он должен стать нейтральным — иначе говоря, это стиль еще не существующий, идеальный: если в случае высокого и низкого стили Ломоносов опирается на реальную языковую практику, то в случае среднего стили он основывается на своих представлениях о том, как должен развиваться литературный язык. Если высокий и низкий стили являются стилистически однородными, то средний стиль лишь должен стать таковым: это тот стиль, где должно осуществляться стилистическое выравнивание<sup>2</sup>.

В известном смысле Державин следует Ломоносову, но одновременно разрушает все его построение. Стиль Державина, объединяющий церковнославянскую и русскую лексику — и обыгрывающий само это противопоставление — это, в сущности, стиль именно макаронический. Для Ломоносова это программа, для Державина — практика. Можно сказать, что Державин пишет средним стилем (сам он оценивает свой слог как «простой»<sup>3</sup>), но при этом он разрушает всю систему жанров — распространяет этот макаронический «средний стиль» на все жанры; одновременно он широко пользуется просторечной лексикой, которая по Ломоносову вообще недопустима в литературном употреблении (см. ниже). Это, конечно, совсем не то, чего хотел Ломоносов.

Во всяком случае программа Ломоносова в том виде, в каком она была сформулирована, оказывается столь же искусственной и утопичной, как и предшествующие ей программы. Замечательно, что последователи Ломоносова в дальнейшем воспринимают его предписания в перспективе французской стилистики, непосредственно связывая высокую лексику с высоким содержанием, и наоборот. Так, в грамматике Академии Российской (1802 г.) указывается, что церковнославянские формы используются «в важных предметах, а также в слоге высоком». И позднее мы читаем, например, в «Мнемозине» (1825 г.): «Словами низкими можно назвать лишь те слова, которые выражают низкие понятия, высокими — напротив». В принципе это соответствует французским стилистическим теориям, однако соотношение высокого содержания с церковнославянскими языковыми средствами появляется, естественно, на русской почве; так французские теории объединяются с рекомендациями Ломоносова.

Пушкин писал в связи с обсуждением стиля Державина:

«Французы донныне еще удивляются смелости Расина, употребившего слово *paré*, помост:

Et baise avec respect le pavé de tes temples.

И Делиль гордится тем, что он употребил слово *vache*. Презренная словесность, повинующаяся таковой мелочной и своенравной критике. Жалка участь поэтов <...>, если они принуждены славиться подобными победами над предрассудками вкуса!

Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлет творческую мыслью, — такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона, Гете в Фаусте, Молиера в Тартюфе.

Замечательно, что это рассуждение — эта филиппика — спровоцирована творчеством Державина. Действительно, такую смелость — едва ли не впервые в русской литературе — мы находим у Державина — и затем, конечно, у самого Пушкина. Державин оказывается у Пушкина в одном ряду с Шекспиром, Дантом или Гете.

5. Программа Ломоносова объединяла церковнославянские и русские элементы в пределах всего корпуса литературы, но не в пределах жанра. Разрушение системы жанров — а основным разрушителем был не кто иной, как Державин, — делало эту программу неприменимой, лишало ее всякой практической ценности.

Ломоносов, в сущности, призывает писать разные литературные тексты — тексты, относящиеся к разным жанрам, — на разных языках, используя в одних случаях специфическую церковнославянскую, в других случаях — специфически русскую лексику. Для Державина и Пушкина использование как церковнославянских, так и русских эле-

ментов является естественным моментом при порождении любого литературного текста, т. е. является, можно сказать, фактором языковой деятельности как таковой.

В отличие от Ломоносова, Державин и Пушкин поставили перед собой задачу объединить церковнославянские и русские элементы в рамках конкретного текста (а не системы литературных текстов), — однако решают они эту задачу по-разному.

Нарушая историческую последовательность, я начну с Пушкина. Как я уже говорил, он ближе к нам, мы находимся в русле созданной им традиции и воспринимаем его стилистические решения как вполне естественные. Поэтому Пушкин и служит для нас точкой отсчета — описывая разницу между Державиным и Пушкиным, закономерно начать с Пушкина.

Основная особенность творчества Пушкина в интересующем нас аспекте — это нейтрализация стилистических контрастов. Именно с пушкинской эпохи окончательно исчезает макаронический оттенок, в той или иной мере свойственный ранее такому сочетанию.

Пушкин полностью отказывается от тех критериев стилистической ровности текста, которыми руководствовался Ломоносов, а также шишковисты и карамзинисты, и которые восходят в конечном счете к западным стилистическим теориям. Он вообще не стремится к единству стиля в пределах произведения, и это позволяет ему свободно пользоваться церковнославянскими и русскими стилистическими средствами. Проблема сочетаемости разнородных языковых элементов, принадлежащих разным генетическим пластам (церковнославянскому и русскому), снимается у него, становясь частью не лингвистической, а чисто литературной проблемы полифонии литературного произведения.

Пушкин, как и Ломоносов, вводит в литературный язык как книжные, так и разговорные средства выражения — в отличие от карамзинистов, которые борются со специфическими книжными элементами, или от шишковистов, которые борются со специфическими разговорными элементами. Однако, в отличие от Ломоносова, Пушкин не связывает разнообразие языковых средств с иерархией жанров; соответственно, употребление славянизмов или русизмов не обусловлено у него, как у Ломоносова, высоким или низким предметом речи. Для Пушкина вообще не существует стилистической характеристики слова вне контекста; тем самым, стилистическая характеристика определяется не происхождением и не семантикой слова, а традицией литературного употребления.

Выбор церковнославянских или русских средств выражения не мотивирован у Пушкина ни семантически, ни стилистически: выбор языковых средств зависит не от описываемого объекта (темы), — скажем, не от высокого или низкого содержания, — но от позиции описывающего

субъекта, т. е. от точки зрения, с которой производится описание. Тем самым, проблема выбора между церковнославянскими или русскими средствами выражения оказывается проблемой поэтики, т. е. творческой стратегии автора в процессе построения текста: в частности, использование славянизмов становится изобразительным средством, т. е. получает особые художественные функции.

Славянизмы выступают у Пушкина как слова, символизирующие ту или иную культурно-идеологическую позицию. Так, славянизмы — в разных контекстах — могут выступать как библеизмы, архаизмы, поэтизмы, ориентализмы, экзотизмы и т. п.: они могут служить для противопоставления церковного и мирского, поэтического и профанного, восточного и западного (как, например, в «Бахчисарайском фонтане»), классического и современного (так в «Памятнике»), они используются как для исторической стилизации («Борис Годунов»), так и для стилизации экзотической («Подражания Корану») или романтической (в «Братьях-разбойниках») и т. д.

Вообще любая культурная традиция, осознаваемая как не своя, т. е. выступающая как материал поэтического отчуждения, может обуславливать у Пушкина появление славянизмов, если для этого находится хоть какая-то историко-культурная мотивировка.

Вполне естественно при этом, что славянизмы могут выступать у Пушкина в одном ряду с другими словами того же культурного наполнения. Так, Пушкин может написать: «В избушке распевая, дева прядет...» («Евгений Онегин»). С точки зрения пуриста XVIII или начала XIX в. это предложение стилистически невыдержано, поскольку здесь не соблюдена ровность слога: простое слово *избушка* соседствует с книжным словом *дева* (которое неупотребительно в разговорной речи и воспринимается как славянизм)<sup>4</sup>. Однако в пушкинской концепции литературного языка эта фраза стилистически правомерна, поскольку употреблены ключевые слова одного рода, которые соответствуют романтической позиции описываемого субъекта: как слово *избушка*, так и слово *дева* соотносятся с этой позицией. Можно сказать, таким образом, что Пушкин, отказываясь от стремления к ровности стиля, превращает стилистические проблемы в вопросы поэтики: выбор языкового материала определяется не его лингвистическими характеристиками, а его соотносительностью с той или иной культурно-идеологической позицией (точкой зрения).

Итак, если можно найти какую-то культурно-идеологическую (речевую) позицию, объясняющую использование тех или иных слов, их соединение оказывается возможным и оправданным. Это принцип *фокуса*: разнородные стилистические элементы именно фокусируются в данном ракурсе, в данной перспективе.

Поскольку основная стилистическая нагрузка приходится у Пушкина на ключевые слова, лингвистическое варьирование других частей фразы стилистически нерелевантно. Для Пушкина вообще не имеют значения

споры о правомерности сочетания в тексте церковнославянских и русских элементов. Типичный пример такого спора приводит С. П. Жихарев в своих воспоминаниях. На одном из литературных вечеров (10 февраля 1807 г.), вылившихся позднее в заседания «Беседы любителей русского слова» (объединившей сторонников А. С. Шишкова), «Ф. П. Львов прочитал стишки свои к „Пеночке“, написанные хореем довольно легко и с чувством:

Пеночка моя драгая,  
Что сюда тебя влекло <...>

Но эти стишки возбудили спор: П. А. Кикин <один из наиболее убежденных «архаистов» — Б. У.> ни за что не хотел допустить, чтоб в легком стихотворении к птичке можно было употребить выражение *драгая* вместо *дорогая* <...> За Львова вступились Карабанов и другие, но Захаров порешил дело тем, что слово *драгая* вместо *дорогая* и в легком слоге может быть допущено, так же как и слова *возлюбленный* и *драгоценный* вместо *любезный* или *любезнейший* <...>».

После Пушкина подобные споры кажутся искусственными и схоластическими, однако ранее они совсем не обязательно воспринимались таким образом.

Все сказанное объясняет, почему сочетание церковнославянизмов и русизмов у Пушкина не дает макаронического эффекта, не образует стилистического контраста. Вопрос о генетической принадлежности того или иного слова вообще не имеет для него значения в этом плане. Славянизмы, русизмы, галлицизмы и т. п. соотносятся у Пушкина не с разными языками, а с разными функциями — в пределах тех стилистических возможностей, которые даны в русском литературном языке. Для Пушкина в принципе нет высокого славянизированного и низкого русифицированного слога, но есть семантические регистры, обуславливающие применение тех или иных средств. Литературным мастерством становится умение обоснованно пользоваться механизмом переключения этих регистров: литературный язык функционирует, в сущности, как музыкальный инструмент.

6. Это было смелое и принципиально новое решение проблемы, и современные Пушкину критики неоднократно обвиняли его в том, что он «неудачно соединяет слова простонародные с славянскими». М. А. Дмитриев в критическом разборе «Евгения Онегина» так отозвался, например, на фразу «Крестьянин торжествуя на дровнях обновляет путь» в «Евгении Онегине»: «В первый раз, я думаю, дровни в завидном соседстве с торжеством».

Дмитриев неправ: такого рода соседство очень характерно для Державина, — однако у Державина оно имеет совсем другое задание.



Если в творчестве Пушкина осуществляется нейтрализация стилистических контрастов, то у Державина сочетание разных по своему происхождению элементов служит средством поэтического обыгрывания: Державин именно обыгрывает макароничность, гетерогенность русского текста.

Поэтика Державина — это поэтика стилистических контрастов. Мы можем найти здесь такое же сочетание стилистически разнородных элементов, что и у Пушкина, но при внешнем сходстве обнаруживается принципиальная разница: задача здесь совершенно другая — не нейтрализовать, но подчеркнуть такого рода контрасты.

Я упоминал о дискуссии между сторонниками Шишкова, которые обсуждали, можно ли сказать «пеночка моя драгая (а не дорогая)». Замечательно, что это обсуждали будущие члены «Беседы любителей русского слова», одним из основателей которой был Державин; более того, само обсуждение происходило в доме Державина, где устраивались литературные вечера (из которых и выросла затем «Беседа»). Между тем, выражение «пеночка драгая» вполне могло бы встретиться у самого Державина, у которого мы встречаем, например, «пчелка золотая» («Пчелка») или «золотой кузнечик» («Гостю») и т. п. Мы можем оценить, таким образом, насколько новаторским — а подчас и эпатирующим — было творчество Державина, языковая практика которого имела мало общего с его деятельностью как основателя «Беседы». Характерно, что сам он определяет свой слог не только как «простой» (о чем я уже упоминал), но и как «забавный» (о чем я еще скажу).

Примеры нарочитого стилистического диссонанса, столкновения высокого и низкого стилистического кода очень обычны у Державина. Вот лишь некоторые из них (мы выделяем противопоставляемые коды разными шрифтами, подобно тому, как при чтении они могут быть выделены разными интонациями):

Стремится пот по мне холодный,      Г  
И дыбом **восстают власы**  
«На выздоровление Мецената»

**Седый собор Ареопага,**  
На истину смотря в очки,  
Насчет общественного блага  
Нередко ей давал щелчки  
«На смерть графини Румянцевой»

**Не страстны мной, как прежде, музы;**  
Бояра **понадули пузы**  
«На счастье»

Ходя под зносом за сохою  
И туком **угобая бразды**  
«Фонарь»

Вся природа содрогала  
 От лихого старика:  
**Землю в камень претворяла**  
**Хладная его рука**  
 «На рождение... порфиородного отрока»

Храня обычаи, обряды.  
 Не донкишотствуешь собой:  
 Коня парнаска не седлаешь,  
 К духам в собрание не влезашь.  
 Не ходишь с трона на Восток, —  
**Но, кротости ходя стезею,**  
**Благотворящею душою**  
**Полезных дней проводишь ток**  
 «Фелица»

И сй в забаву, хоть тихонько,  
 Осмелился в ушко сказать:  
 Кто век провел столь славно, громко,  
 Тот может в праздник погулять  
**И зреть людей блаженных чувство**  
**В ея пресветло рождество.**  
 «На рождение царицы Гремиславы»

Когда судьба качает в люльке,  
 Благословяю часть мою;  
 Нет дел — играю на бирюльке,  
**Средь муз с Горацием пою**  
 «На умеренность»

7. Итак, если для Пушкина характерна нейтрализация стилистических оппозиций, то Державин, напротив, сознательно и целенаправленно их обыгрывает. Внешне они могут быть похожи, поскольку как у одного, так и у другого автора мы регулярно обнаруживаем сочетание книжных и разговорных элементов, — но только внешне.

И здесь обнаруживается еще одно, очень существенное отличие между ними. Функциональная нагрузка книжных и разговорных элементов оказывается у Пушкина и у Державина существенно различной.

Исходный фон Пушкина — это разговорная речь. В этом отношении показателен творческий путь Пушкина: он начинает как убежденный карамзинист, сторонник принципа «писать как говорят», но затем во многом отступает от своих первоначальных позиций, в какой-то степени сближаясь с «архаистами», причем сближение это имеет характер сознательной установки.

Поскольку Пушкин начинает как карамзинист, в его творчестве явно прослеживается карамзинистский, «галлорусский» субстрат, и это обстоятельство определяет характер сближения «славянской» и «русской» языковой стихии в его творчестве; это проявляется, между прочим, и в отношении к заимствованиям и калькам: европеизмы (в первую очередь

галлицизмы), поскольку они принадлежат разговорной речи, выступают у Пушкина как вполне нейтральные элементы<sup>5</sup>. Вместе с тем, позднее Пушкин провозглашает себя противником отождествления литературного и разговорного языка — его позиция обнаруживает в этом отношении очевидную близость к позиции «архаистов». «Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка», — заявляет Пушкин, настаивая на введении книжных элементов, т. е. славянизмов («Письмо к издателю», 1836 г.).

Сказанное обуславливает особый стилистический оттенок славянизмов в творчестве Пушкина: славянизмы рассматриваются им как стилистическая возможность, как сознательный поэтический прием. Иначе говоря, славянизмы — поскольку они осознаются как таковые — несут эстетическую нагрузку. Наличие таких стилистических возможностей определяет, по Пушкину, специфику русского литературного языка и его превосходство перед другими языками, ср.: «Как материал словесности, язык славяно-русской имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива <...> Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова», 1825 г.).

Итак, славянизмы в принципе выступают у Пушкина как ненейтральные элементы литературной речи: они выступают на русском языковом фоне и осознаются как специальные литературные формы — мы могли бы назвать их поэтизмами. Совершенно иначе у Державина: в поэтическом языке Державина, напротив, славянизмы составляют нейтральный языковой фон, тогда как русизмы приобретают эстетическую функцию. Иначе говоря, именно русизмы вводятся — для колорита — как маркированные (ненейтральные) языковые элементы в поэтический текст, они инкорпорированы в текст и несут специальную эстетическую нагрузку. Ср., например:

Озетя агницу смиренну,  
Прыгнув, разверз уж челюсть гневну  
«Фонарь»

В очках его всезряще око  
Уж судно зрит в морях далеко  
«Фонарь»

Аналогичную роль могут играть и заимствованные элементы, а также собственные имена, междометия, глоссолалии и т. п. Вообще, если у Пушкина заимствования в принципе составляют нейтральный языковой фон, то у Державина они обыгрываются как экзотизмы. Ср.:

Богородица царевна  
**Киргиз-Кайсацкия орды**  
 «Фелица»

Поэзия тебе любезна,  
 Приятна, сладостна, полезна,  
 Как летом вкусный лимонад  
 «Фелица»

Судьбами смертных **пунтируют**,  
 Вселенну в **тентелево** гнут  
 «На счастье»

Витийствуют **уранги** в школах  
 «На счастье»

В те дни, как мудрость среди тронов  
 Одна не месит **макаронов**  
 «На счастье»

Но, ах! как некая ты сфера  
 Иль легкий шар **Монгольфьера**  
 Блистая в воздухе, летишь  
 «На счастье»

В те дни, как мечет всюду взоры  
 Она вселенной на **рессоры**  
 «На счастье»

Заметим, что такого рода элементы могут выступать у Державина и на обычном (неславянизированном) русском языковом фоне, по отношению к которому они оказываются маркированными. Ср.:

В подражание их славы  
 Проворчу **тара-бара**.  
 «Похвала комару»

Где можно говорить и слушать  
**Тара-бара** про хлеб и соль  
 «На рождение царицы Гремиславы»

Комедьи пишет, чистит нравы  
 И припевает **хем-хем-хем**  
 «На счастье»

Тогда-то устрицы **го-гу** <haut-goût>,  
 Всех мушелей заморских грузы,  
 Лягушки, фрикасе, рагу,  
 Чем окормляют нас французы  
 «Похвала сельской жизни»

Итак, когда мы читаем, например, в «Похвале комару»:

Я пою днесь комара,

— то слово *днесь* выступает, по-видимому, как нейтральное слово (это слово достаточно обычно вообще для Державина), тогда как *комар* — и вообще разговорные элементы — обыгрывается как чужеродное слово, необычное в поэтическом контексте. Сейчас этот текст так не воспринимается: мы воспринимаем его через призму пушкинской эстетики, согласной которой *комар* — нормальное слово, а *днесь* — маркировано.

Таким образом, у Державина принципиально иная перспектива, чем у Пушкина, — перспектива славянизированного поэтического языка, на фоне которого и обыгрывается языковое просторечие. Образно говоря, отношение между Пушкиным и Державиным в их трактовке славянизмов и русизмов — это как бы отношения позитива и негатива.

Можно сказать, что просторечные элементы маркированы у Державина в точности так же, как маркированы славянизмы у Пушкина; в этом смысле они сопоставимы по своей функции. В обоих случаях достигается остранение, отчуждение — однако, если у Пушкина осуществляется остранение славянизмов в перспективе разговорной речи, то у Державина, напротив, — остранение разговорных элементов в перспективе книжной речи. Как славянизмы у Пушкина, так и коллоквиализмы у Державина выступают в функции литературного приема.

8. Сказанное, между прочим, объясняет характерные неправильности языка Державина<sup>6</sup>. Державин, кажется, вообще не ориентируется на разговорное употребление — это для него не критерий правильности, да и сама проблема правильности для него в общем не актуальна. Вместо этого он использует палитру церковнославянских и русских средств выражения. Отсюда — тот языковой эклектизм, который заставляет некоторых исследователей (например, Д. И. Чижевского) воспринимать его как барочного автора.

В результате русский язык у Державина — не вполне русский, так же как высокий стиль русской поэзии XVIII в. — это не вполне церковнославянский язык. Это гибридный русский язык, подобно тому, как высокий стиль в какой-то мере может рассматриваться как гибридный церковнославянский. Державин создает просторечные формы (отталкиваясь от книжного употребления) так же, как он может создавать и формы книжные (отталкиваясь от разговорного употребления). Как отмечал еще Я. К. Грот, очень часто церковнославянские слова являются у Державина в народной форме и наоборот — народные облечены в форму церковнославянскую. Отношение Державина к просторечию в общем и целом такое же, как к высокому слогу: просторечные элементы вводятся так же, как вводятся славянизмы — здесь нет проверки живой речью.

По словам Грота, Державин «не боится ошибок против грамматики и синтаксиса, лишь бы воплотить свою идею в яркий и резкий образ <...> Его язык при всем видимом своем своенравии есть язык выразительный, сильный и пластический». Действительно, Державин явно может жертвовать правильностью в угоду выразительности (и это, опять-таки, сближает его с современными поэтами — такими, например, как Хлебников или же обэриуты). Он не ориентируется на то, как говорят, т. е. на устную речь: вместе с тем, он может черпать из просторечия, заимствовать оттуда отдельные элементы и выражения.

Справедливости ради следует заметить, что и к церковнославянскому языку он относится без пуристического пиетета: подобно тому, как он может образовывать просторечные формы (не обязательно ориентируясь при этом на устную речь, т. е. на реальное разговорное употребление), так он может создавать и книжные формы (не обязательно ориентируясь при этом на церковнославянские языковые нормы): как «употребление» (русское), так и «правила» (церковнославянские) не являются для него критерием правильности.

Так, например, в оде «Бог» Державин говорит:

Я есмь — конечно, есь и Ты!

Форма есь здесь — усеченная форма от еси, т. е. как в 1-м, так и во 2-м лице Державин использует церковнославянские глагольные формы (я есмь — ты еси), однако при этом он свободно преобразует церковнославянскую форму 2-го лица<sup>7</sup>.

9. Обыгрывание стилистических контрастов создает тот игровой эффект, который на содержательном уровне соответствует карнавальности творчества Державина. Персонажи Державина предстают перед нами как бы на сцене, в маскарадном костюме — они ряженные, — и сам автор выступает как «мурза с большим усом» («Храповицкому»). И точно так же слова у него как бы переодеты в русское платье. Это платье не всамделишное, а именно карнавальное, он может творить слова и совсем не обязательно ориентируется на то, как реально говорят. Не случайно сам он характеризует свой слог как «забавный»:

Что первый я дерзнул в забавном русском слове  
О добродетелях Фелицы возгласить,  
В сердечной простоте беседовать о Боге  
И истину царям с улыбкой говорить  
«Памятник»

И точно так же он может называть свой язык «татарским»:

В татарском упражнялся пеньи  
«Изображение Фелицы»

И в шутках правду возьмешь,  
Татарски песни из-под спуду,  
Как луч, потомству сообщу  
«Видение Мурзы»

Тема карнавала, переряживания, перевоплощения очень часто — явно или неявно — присутствует у Державина. Она может быть усмотрена и в «Фелице», где столь заметным образом осуществляется перевод из сакрального (что приличествует, вообще говоря, оде, восхваляющей монарха) в карнавальное, и в оде «На счастье», которая — знаменательным образом — была написана на масленицу (и об этом специально сообщалось при ее публикации), и в «Фонаре» (произведении, целиком посвященном теме перевоплощения), и в «Желании Зимы», где Эол и Борей выступают как персонажи жанровой сцены, точно сошедшие с русского лубка (не случайно мы находим здесь реминисценции из сумароковского «Хора ко гордости», предназначавшегося для участников публичного маскарада «Торжествующая Минерва» 1763 г.), — и в ряде других державинских произведений.

Эта тема определяет и своеобразие языка Державина.

## Примечания

1 Ср.:

Французить нам престать пора,  
 Но Русь любить  
 И пить...  
 Ура! Ура! Ура!  
 «Кружка»

2 Не случайно Ломоносов оставил нам примеры произведений высокого и низкого стиля, но мы не находим у него сколько-нибудь явных образцов среднего стиля.

3 Ср.:

Когда тебе в неллицемерном  
 Угодна слоге простота,  
 Внемили... Но в чувствии безмерном  
 Мои безмолвствуют уста  
 «Благодарность Фелице»

4 Слово *дева*, употребленное в этом контексте, вызвало критику современников, которые заявляли, что простая крестьянка не может быть названа таким образом.

5 Ср. в этой связи отзыв Проспера Мериме о языке «Пиковой дамы» Пушкина (в письме к С. А. Соболевскому): по словам Мериме, «фраза Пушкина звучит совсем по-французски», и он подозревает, что русские «бояре», перед тем как писать по-русски, думают по-французски: «Je trouve que la phrase de Pouchkine *Пиковая Дама* est toute française, j'entends française de XVIII-e siècle <...> Je me demande quelquefois si vous autres *Бояре* vous ne pensez pas en Français avant d'écrire en Russe? у a-t-il quelque livre écrit en Russe avant qu'on ne sut le Français?». В письмах Пушкина и в его критических заметках значение русского слова нередко поясняется соответствующими французскими эквивалентами, как бы обнажающими французский языковой субстрат его мышления.

6 Многочисленные примеры таких неправильностей были собраны в свое время Я. К. Гротом (в IX томе академического издания Державина).

7 В современных изданиях вместо *есть* печатается *есть*, что существенно искажает языковую фактуру державинского стиха: получается, что *о* себе Державин говорит с использованием высокого слога (церковнославянской глагольной формы *есмь*), а к Богу обращается по-русски (с использованием русской формы 2-го лица *есть*). Это запанибратское обращение с Господом — всецело на совести издателей державинских текстов.



## Имя в «Арзамасе»

(Материалы к истории пародической антропонимии)

О. А. Проскурин (Москва)

В статье «К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи» Ю. М. Лотман констатировал: «Язык „Арзамаса“ не изучен»<sup>1</sup>. По прошествии пятнадцати лет, несмотря на появление отдельных ценных работ<sup>2</sup>, положение в целом мало изменилось. Изучение языка «Арзамаса» по-прежнему остается одной из насущных исследовательских задач.

Важнейший компонент арзамасского языка (как в строго лингвистическом, так и в широком, семиотическом, значении) — имя собственное. Имя наделяется в арзамасской культурной мифологии особым провиденциальным смыслом, предопределяя качества и судьбу своего носителя. «Вы можете быть пророками без вдохновения, — обращается к арзамасцам (устаами Блудова-Кассандры) „Гений Арзамаса“, — ибо вся тайна пророчества, весь характер и часто судьба человека заключается в его имени. Так Хвостовы своим названием обречены неопрятности, так слог Шишкова всегда будет несносен для читателей, как шишковатая дорога для фельдъегерей <...>»<sup>3</sup>.

Арзамасцы изобретательно семантизируют подлинные имена своих литературных оппонентов, обнаруживая в них потаенный комический смысл. Помимо приведенной выше цитаты из речи Блудова, достаточно вспомнить известную эпиграмму Вяземского на Шишкова:

Шишков недаром корнеслов;  
Теорию в себе он с практикою вяжет:  
Писатель, вкусу *шиш* он кажет,  
А логике он строит *ков*<sup>4</sup>.

Однако этот прием оказывается недостаточным — и они на все лады переименовывают, перелицовывают, «передразнивают» реальные имена противников, превращая их из нейтральных в знаменательные. Так в предарзамасских, а затем в арзамасских эпиграммах и сатирах появляются бесчисленные Хлыстовы, Графовы, Плаксевичи, Рифматовы, Шутовские, Картузовы.

В излюбленном арзамасцами приеме, как в фокусе, соединились несколько моментов.

Во-первых, подобную номинативную травестию уже знала (и признавала) традиционная теория пародии — как то следует из словарной статьи Н. Остолопова: «Иногда перемена одной буквы производит Пародию. Катон, говоря о Марке Фулвии, переменял его название Nobilior (благороднейший) в Mobilior (непостояннейший, самый переменчивый)»<sup>5</sup>.

Во-вторых, такой прием осознавался как наиболее органичный и характерный для русского национального юмора. Ср. известное суждение Вяземского о русской веселости: «Французы шутят для уха — русские для глаз. Почти каждую нашу шутку можно переложить в карикатуру. Наши шутки все в лицах. Русский народ решительно насмешлив; послушайте разговор передней, сеней, всегда есть один балагур, который цыганит других. При разъезде в каком-нибудь собрании горе тому, коего название подается на какое-нибудь применение: <сто> десять голосов в запуски перекрестят его по-своему»<sup>6</sup>.

Наконец, в-третьих, пародическое имя выступало как некий знак литературности, переключало все арзамасские выходки в чисто словесный ряд. Насмешки над «Мешковым» — это насмешки не столько над реальным А. С. Шишковым, сколько над его комическим литературным двойником. Если в плане «жизни» на пути смеха возникало множество ограничений (в данном случае — почтенный возраст, гражданские добродетели, бескорыстие и т. п.), то в плане «литературы» простор для смеха оказывался практически безграничным.

Сказанное, с известными оговорками, справедливо и по отношению к другому типу сочиненных арзамасцами кличек, не затрагивающих непосредственно реального имени осмеиваемого лица (*Седой Дед*, *Весталка* и т. п.).

Не менее существенную роль (хотя, конечно, имеющую принципиально иную направленность) в арзамасской игре приобретает комическая автономинация. Как известно, при основании общества арзамасцы «торжественно отреклись от имен своих, дабы означить тем преображение свое из в е т х и х арзамасцев, оскверненных сообществом с халдеями Беседы и Академии, в н о в ы х, очистившихся чрез потопа Липецкий. И все приняли на себя имена мученических баллад, означая тем свою готовность: 1-е, потерпеть всякое страдание за честь Арзамаса, и 2-е, быть пугалами для всех противников его по образу и подобию тех бесов и мертвецов, которые так ужасны в балладах» (82).

Акт перемены имени предстает в «Арзамасе» в двойной перспективе. С одной стороны, мена имен — почти неперемное условие вхождения в эзотерические сообщества как древнего, так и нового времени (показательны масонские имена на одном полюсе культурной жизни и шуточные прозвища всякого рода «застольных» и гастрономических обществ — на противоположном). С другой стороны, наречение новым именем — знак вхождения в лоно церкви, обычай, связанный с таинством крещения. Арзамасцы обыгрывают обе стороны акта реноминации (не случайно в приведенном выше извлечении из протокола использованы новозаветные формулы, перешедшие в крестильную молитву). При этом имена, взятые из баллад Жуковского с кажущейся произвольностью, таили в себе особый сокровенный смысл, а подчас оказывались способными генерировать новые смысловые мотивы.

Цель настоящих заметок — на нескольких примерах прояснить генезис и проследить дальнейшую литературную судьбу некоторых имен (как «своих», так и «чужих»), родившихся в арзамасской среде.

### Вот

Среди арзамасских имен выделяется особой «галиматийностью», видимой бессмысленностью прозвище В. Л. Пушкина — «Вот».

Бросающаяся в глаза нелепость этого имени заставила Ю. Н. Тынянова расценить его как не лишенную яда издевку арзамасцев над простодушным Василием Львовичем. Свою концепцию Тынянов с артистическим блеском воплотил в романе «Пушкин»:

— У нас, друг мой, у всех теперь такие имена, — сказал Василий Львович торопливо <...> Меня тоже прозвали: Вот.

Александр переспросил. Дядюшкино имя было ни на что не похоже.

— Вот, — повторил дядя иеохотно, — вот и все.

— Не вот и все, а Вот, — поправил Вяземский.

— Я и говорю: Вот, — сказал дядя с неудовольствием.

Конечно, все было смешно: и Ахилл, и Сверчок, но Вот было совершенно ни с чем не сообразно.

— Там есть у Жуковского такие стихи, друг мой, — пояснил дядя, внезапно омрачась: — Вот красавица одна... вот легохонько замком кто-то стукнул, и прочее. В конце концов, не все ли равно? Вот так Вот.

Он был явно недоволен своим именем.<sup>7</sup>

И, тем не менее, несмотря на художественную убедительность тыняновской версии, дело обстояло несколько иначе. Это с неопровержимостью следует из письма Жуковского к Вяземскому (судя по содержанию, относящегося к самому концу октября — началу ноября 1815 г.). Жуков-

ский писал своему московскому корреспонденту: «<...> Обними за меня Пушкина. Скажи, что он напрасно упрекает арзамасцев в забвении своих друзей. Я виноват, что забыл в своем письме поставить его имя; но он единогласно всеми выбран был при первом собрании Арзамаса; и ему приготовлено было имя *Пустынника*; но естли ему хочется *вот*, то мы и на то согласны. Письмо его будет мною, яко секретарем, представлено и прочитано Арзамасу в следующем заседании. Высылай его к нам, мы примем его с распростертыми объятиями»<sup>8</sup>.

Письмо Жуковского — отклик на обиду Василия Львовича, не обнаружившего своего имени в перечне «избранных арзамасцев», содержащемся в более раннем письме Жуковского Вяземскому (от 19 октября 1815 г.). Из приведенного письма, между прочим, следует, что Василий Львович сам предложил арзамасцам дать ему имя *Вот*. Это имя явно имело для него какой-то смысл, причем понятный и для других арзамасцев. Правомерно предположить, что слово «вот» уже как-то связывалось в арзамасском кружке с фигурой Василия Львовича.

Каким же образом и при каких обстоятельствах могла возникнуть эта связь?

10 мая 1812 г. Батюшков спрашивал Вяземского о московских литературных новостях: «Кстати о сатирах и глупости: скажи мне, пожалуй, на кого метил Шаликов в своем новом послании? Иные говорят, что на меня и на тебя. Правда ли это — про меня, что я лишен чувствительности, что в моих сатирах не видно доброй души, а про тебя — что твои нравом весьма не чисты, и наконец, что мы друг на друга похожи. Но Пушкин выхвален до небес. Дай нам ключ от этих загадок»<sup>9</sup>.

Итак, весной 1812 г. в центре внимания петербургских карамзинистов (говоря «нам», Батюшков подразумевал по крайней мере еще Блудова, Дашкова и А. Тургенева, с которыми в ту пору близко сошелся), а затем и карамзинистов московских оказалось стихотворение кн. П. И. Шаликова «Наши стихотворцы» (Аглая, 1812, Ч. 14). В нем, действительно, при желании, можно было обнаружить памфлетные характеристики Батюшкова и Вяземского, но так давно высмеявших Шаликова в своих сатирах.

Вместе с тем, в том же сочинении содержатся стихи, которые достаточно легко расшифровываются как похвалы В. Л. Пушкину. В первом случае Василий Львович расхваливается как баснописец (сопоставляясь с корифеем жанра И. Дмитриевым и противопоставляясь «притченнику» Хвостову):

Посмотрим далее: вот басни-щеголихи!  
 Одеты ловко так, так гладко, как франтихи, —  
 Но что ж?  
 Костюм их, несмотря на пышность, мил, пригож.  
 Вот подпись автора!<sup>10</sup>

Чуть ниже (кстати, сразу вслед за выпадами в адрес Батюшкова и Вяземского) Василий Львович превозносится уже как автор посланий:

Еще любезный вот поэт: его посланья  
 Достойны взора граций, муз!  
 Ума с шутливостью им нравится союз:  
 Я вижу в нем печать прямого дарованья!<sup>11</sup>

Неумеренные похвалы Шаликова (который состоял в дружеских отношениях с В. Л. Пушкиным и к которому младшие карамзинисты относились сугубо иронически) — да еще в таком контексте — конечно, должны были стать предметом подтрунивания со стороны молодых друзей Василия Львовича. Характер некоторых шуток можно попытаться реконструировать, опираясь на уже известное нам письмо Жуковского.

Как нетрудно заметить, сама грамматическая структура стихов Шаликова как бы провоцирует на то, чтобы толковать нередкое в них словечко «вот» как имя собственное («Вот подпись автора!», «Еще любезный вот поэт»). Едва ли мы сильно погрешим против истины, если предположим, что указательное местоимение «вот» обыгрывалось в предарзамасском кружке как эквивалент имени В. Л. Пушкина. (Возможность такой игры была бы тем более вероятной, если бы мы располагали более подробными сведениями об особенностях устной речи Василия Львовича — скажем, о его пристрастии уснащать свои рассказы выражениями типа «вот», «ну вот», «вот и все» и т. п. К сожалению, пока на этот счет можно строить лишь догадки). Василия Львовича подобные шутки должны были вполне устраивать, поскольку в основе их лежали комплиментарные оценки Шаликова, втайне льстившие его литературному самолюбию (хотя «вслух» он вероятнее всего и возмущался выпадами издателя «Аглаи» против молодых друзей).

Фактом широкого «домашнего» бытования клички «Вот» только и можно объяснить желание Василия Львовича закрепить ее в качестве законного арзамасского имени, как и немедленное согласие на то арзамасцев, не потребовавших каких-либо дополнительных разъяснений.

Однако основной комический потенциал клички «Вот» был исчерпан еще в доарзамасский период. Поэтому вскоре арзамасцы заменяют прежнее именование своего старосты модифицированной версией — *Вот я Ваc!* (155). «Вот я ваc!» — это дословный перевод реплики *Quos ego!*, т. е. угрозы, с которой обращается к разбушевавшимся ветрам Нептун в

«Энеиде» Вергилия (I, 135). «Обновление» имени Василия Львовича позволило активизировать «вергилианские» мотивы арзамасской игры — как составляющий элемент космологической мифологемы «Новый Арзамас» — «Новый Рим».

### Шутовской

Расхожая арзамасская кличка князя А. А. Шаховского — *Шутовской* — отличается бесспорной смысловой прозрачностью. Шутовской — потому что комик, «шутник», но в особенности — потому что «шут», объект осмеяния. Достаточно ясным казалось и происхождение клички. Оно традиционно связывалось с постановкой комедии Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (23 сентября 1815 г.), давшей непосредственный повод для образования «Арзамаса». Комедия вызвала эпиграмматический цикл Вяземского «Поэтический венок Шутовского, данный ему раз и навсегда за многие подвиги»<sup>12</sup>. Сам Вяземский, отвечая в 1864 г. на вопросы Е. Ковалевского об «Арзамасе», писал об этом так: «Я разлился потоком эпиграмм и, кажется, первый прозвал Шаховского *Шутовским*, как после и Булгарина окрестил в *Фиглярна* и *Флюгарина*»<sup>13</sup>.

Вяземский не напрасно сделал осторожную оговорку: «кажется». В действительности кличка Шутовской возникла несколькими годами раньше премьеры «Липецких вод» и честь ее изобретения принадлежит другому автору.

В 5 части составленного Жуковским «Собрания русских стихотворений» (1811) была напечатана басенка «Момов подарок, или Странность»:

Когда-то Грации, отбросив щит Минервы,  
Под ним ведущей их к богам на трон побед,  
К Олимпу потеряли след.  
И кто б, вы думали, в беде их встретил первый?  
Бог Мом. Увидя их далеко от небес,  
В пустынях ложные забавы,  
Без пояса любви и без щита их славы,  
Забавный бог суму в подарок им поднес,  
Сказав: «Да заменяет странность  
Утрату милых всех даров!» —  
С тех самых пор совет богов  
Назначил, Мому в благодарность,  
Носить красавицам в руках мешок пустой  
И под иазваньем: *шутовской* \*.

\* Отсюда произошло имя *Ридикюлей*<sup>14</sup>.

Стихотворение подписано: Измайлов. Это, бесспорно, не А. Е. Измайлов, в ту пору уже известный баснописец и будущий «российский Теньер»

(никаких следов «Момова подарка» не обнаруживается не только в печатных изданиях его сочинений, но и в его рукописях, сохранившихся с редкостной полнотой. Да и сама авторская манера А. Измайлова не имеет ничего общего со стилевой фактурой «Момова подарка»), а его московский однофамилец — Вл. Измайлов.

Его короткая басенка, не блещущая решительно никакими литературными достоинствами и, на первый взгляд, вообще лишенная какого бы то ни было смысла, представляет интерес как факт литературной борьбы первого десятилетия XIX века. Можно предположить, что она написана по вполне конкретному поводу.

31 мая 1805 года на сцене Петербургского Малого театра была представлена (а в 1807 г. — издана) комедия Шаховского «Новый Стерн». Как установил А. А. Гозенпуд, одним из основных объектов высмеивания и пародирования в этой памфлетной пьесе был Вл. Измайлов<sup>15</sup>.

Сам Измайлов почувствовал себя больно задетым Шаховским: в июльском номере «Журнала российской словесности» за 1805 г. появился его разбор «Нового Стерна», имевший, как справедливо заметил А. А. Гозенпуд, «характер скрытой самозащиты»<sup>16</sup>. Видимо, басня «Момов подарок» мыслилась автором как некое дополнение к журнальной критике.

Если попытаться вычленить смысловое ядро этой не очень вразумительной короткой басенки (или, пожалуй, растянутой эпиграммы), то оно будет примерно таково: бог насмешки заменяет «мешком пустым» утраченный разум («Щит Минервы») и стыд («пояс любви»). Заметим, что утрата добродетелей происходит «в пустынях ложных забавы». В совокупности все это должно было довольно недвусмысленно (и для своего времени почти прозрачно) указывать на Шаховского и его комедию. Добавим, что образ *мешка* постоянно возникал в полемических характеристиках Шаховского (конечно, не без влияния выразительной внешности драматурга). Ср. в позднейшей арзамасской речи Жуковского: «вместо головы мешок, туго набитый свищами» (104).

Таков был ответ Вл. Измайлова на комедию-памфлет Шаховского. Можно предположить, что «Момов подарок» попал в «Собрание...» Жуковского исключительно из-за своей памфлетной направленности (никаких других достоинств у него не было): начиная с 4 части Жуковский, прежде старавшийся выдерживать строго «нейтральный» характер антологии, стал сознательно включать туда тексты полемического содержания.

Сплошной просмотр журналов соответствующего периода, возможно, позволит выявить более раннюю первую публикацию «Момова подарка». Но Вяземскому стихотворение Измайлова скорее всего попало на глаза именно в «Собрании русских стихотворений»: он был внимательным и придирчивым читателем этого издания<sup>17</sup>.

Осенью 1815 г., в период «Липецкого потопа», из глубин подсознания кипящего полемическим задором поэта выплыла пародическая кличка Шаховского, удачно придуманная Измайловым. Память, однако, уже не могла подсказать подлинного автора этого «изобретения». Чужое стало собственным — и во многом по праву: туманная острота под пером Вяземского превратилась в комическую маску и сделалась «литературным фактом».

Вл. Измайлов как издатель «Российского Музеума» в любом случае должен был быть доволен этим невольным заимствованием: «Поэтический венок Шутовского» появился в его журнале вместе с «Письмом с Липецких вод». Через 10 лет после «Нового Стерна» Измайлов мог чувствовать себя отомщенным, а Вяземский — считать себя подлинным создателем пародической клички Шаховского.

### Старик Державин

Знаменитые строки из пушкинского «Евгения Онегина» (8, XVII):

Старик Державин нас заметил  
И, в гроб сходя, благословил, —

давно уже стали не только фактом национальной культурной мифологии, но, пожалуй, и фактом русской фразеологии. Обычно эти строки понимаются как поэтическое воспоминание (напоминание) о символическом акте литературного преемства. Для адекватного постижения их смысла считается достаточным знать общеизвестные факты пушкинской биографии.

Между тем, умильная патетичность пушкинской формулы (если признать общераспространенное толкование правильным) резко контрастирует с общей тональностью начала 8 главы, ее принципиальной двусмысленностью и лукавством. Достаточно вспомнить начальные стихи первой строфы (*В те дни, когда в садах Лицея // Я безмятежно расцветал...*). Тема «садов Лицея» должна была вызывать ассоциации с темой воспитания (вращения) высокоученого мудреца-полигистора. Однако уже следующие стихи (*Читал охотно Апулея, // А Цицерона не читал*) переключают тему в иронический регистр, создают контекст, далекий от ожидаемой атмосферы «любомудрия». И совсем уже хрестоматийный пример — не вошедший в печатную редакцию стих *И Дмитриев не был нам хулитель* (представляющий собою цитату из Дмитриева же) — при том, что именно Дмитриев был одним из главных «хулителей» поэзии молодого Пушкина...

Представляется, что и строки о «старике Державине» столь же далеки от смысловой однозначности. Чтобы попытаться проникнуть в их



подлинный смысл, необходимо прочитать их на языке той эпохи, которую «воскрешает» Пушкин в зачине 8 главы, — эпохи лицейско-арзамасской юности поэта.

Уже на исходе первого десятилетия нового века в кружке карамзинистов установилось двойственное отношение к Державину. С одной стороны, он воспринимался как «певец Фелицы», первый русский поэт, национальный гений. С другой — как несносный вздорный старик<sup>18</sup>, автор маловразумительных и скучных (с точки зрения карамзинистов) сочинений.

Существование как бы «двух» Державиных постоянно подчеркивалось в эпистолярной будущим арзамасцев, причем возникала четкая оппозиция: «великий» Державин почти всецело связывался с прошлым, «малый», выдохшийся — с настоящим. 27 марта 1811 г. в самый разгар скандала вокруг «Собрания русских стихотворений», Жуковский писал А. Тургеневу: «Пламенный Державин под старость лет сделался только вспыльчивым: в поступках его тот же самый сумбур и беспорядок, который в его одах»<sup>19</sup>. Д. Дашков в письме Блудову от 15/27 октября 1813 г., играя контрастом между «прежним» и «нынешним» Державиным, рисует поэта как «певца Фелицы и Озирида, автора Оды на смерть князя Мещерского и кантаты: Персей и Андромеда»<sup>20</sup>.

Подобное противопоставление перейдет затем в собственно арзамасские тексты. В речи Блудова (Кассандры) 16 декабря 1815 г., описывающей беседное «радение», будет развернута такая, например, картина: «<...> Державин, отбросив вдохновенные песни своей юности, сел на Званскую жизнь, но подлетел к нему Лебедь, рожденный им в поздние лета, и, почти против его воли, умчал его на Восток, в лучезарный храм Екатерины и бессмертия» (129; здесь, между прочим, содержится редкий случай признания одного из поздних стихотворений Державина достойным его прежней славы). Не менее выразительна речь Дашкова (Чул) 16 марта 1817 г., произнесенная уже после реальной кончины Державина. Здесь бессмертные творения «певца Фелицы» предстают как «наследство покойника отдаленнейшим потомкам», а написанные в последние годы сочинения тонут в реке забвения (200 — 201).

Упомянутая речь Дашкова как бы подтверждала давнюю мысль карамзинистов о том, что для пользы своей славы, как и вообще для пользы словесности, «нынешнему» Державину надлежало... поскорее умереть. Об этом почти прямо говорил сам Дашков в арзамасской речи 16 декабря 1815 г. (отвечая Блудову): «Зачем Державин еще пишет, а Дмитриев перестал писать?» (131). Арзамасцы, таким образом, как бы приглашали Державина поскорее «сойти в гроб».

Именно по отношению к позднему, пережившему свою славу Державину в арзамасском кружке вырабатывается кличка «Старик» или «Ста-

рик Державин». О том, что в кружковом обиходе она была в ходу достаточно рано, свидетельствуют письма Д. Северина Вяземскому. В письме от 6 ноября 1810 г. Северин сообщает своему московскому другу первые сведения, касающиеся формирования «Беседы любителей русского слова». В письме она фигурирует еще под названием «Общества Критического, т. е. такого, которое будет рассматривать все в свет выходящие книги и состоять под председательством фельдмаршала Шишкова, членов двух Хвостовых, Шихматовых, Державиных, Львовых и пр.». К имени Державина Северин сделал примечание-сноску на французском языке: «Je parle de Derjavin vieux» ('Я говорю о старике Державине')<sup>21</sup>. В письме от 27 апреля 1811 г., описывая второе публичное заседание Беседы, на котором он присутствовал, Северин отмечал: «В заключении пет Дифирамб: *Сретение Орфеево Солнца*, Державина, довольно впрочем дурное, кроме 2-й строфы, которая напоминает хорошее Старика время»<sup>22</sup>.

Арзамасская концепция «двух» Державиных была вполне усвоена юным Пушкиным. В 1814 г. он пишет «Воспоминания в Царском Селе», во многом построенные на искусном обыгрывании «классических» державинских мотивов (и вызвавшие знаменитое «благословение»), а чуть позже, в 1815 г., — «Тень Фонвизина», содержащую выразительный портрет старого Державина:

Огонь поэта охладел;  
Ты все увидишь сам собою;  
Слетим к певцу под сединою  
На час послушать старика.  
.....  
«...Но кстати вот на славу ода.  
Послушай, братец» — и старик,  
Покашляв, почесав парик,  
Пустился петь свое творенье,  
Статей библейских преложенье...  
.....  
И спотыкнулся мой Державин  
Апокалипсис преложить.  
Денис! он вечно будет славен,  
Но, ах, почто так долго жить?»<sup>23</sup>

Примечательно здесь, помимо общей антистетической структуры образа, наличие формул, текстуально перекликающихся с известными высказываниями будущих арзамасцев, что, несомненно, свидетельствует о проникновении в лицейские стены карамзинистских эстетических оценок. (Ср.: «Огонь поэта охладел» — и приведенный выше каламбур Жуковского о «пламенном Державине»). Показательно, что сожаления арзамасцев о том, что Державин «еще пишет», приобретают у Пушкина-лицеиста почти кощунственную определенность: «Но, ах, почто так долго

«старик»). В этом контексте и само наименование Державина «стариком» получает смысл бóльший, чем простое обозначение преклонного возраста героя. За этой характеристикой просматриваются очертания круговой формулы.

Воскрешая в 8 главе «Евгения Онегина» лицейскую и арзамасскую эпоху, Пушкин вместе с тем воскрешал и арзамасскую атмосферу игровой двусмысленности, и арзамасскую топику. Представляется, что строки о «старике Державине» создавались в этом игровом регистре. Тем самым условная почтительность оттенялась легкой иронией по отношению и к «старика Державину», и к самой ситуации «благословения»<sup>24</sup>. Строки приобещали понятный для посвященных (прежде всего — людей из арзамасского и лицейского круга) шуточный смысл, а поэтическое воспоминание утрачивало опасный оттенок одноплановой патетичности. Вместе с тем, можно предположить, что ирония Пушкина не в меньшей степени, чем на ситуацию «благословения», оказывалась направлена и на бывшее арзамасское легкомыслие, позволявшее когда-то слишком беззаботно играть с понятиями жизни и смерти.

Соответствующие строки «Евгения Онегина» — блестящий образец той семантической двупланности художественного языка, о которой, как о важнейшем структурном принципе пушкинского романа, с такой глубиной писали Ю. Н. Тынянов и Ю. М. Лотман.

## Примечания

- 1 **Лотман Ю. М.** К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1979. Вып. 481 (=Семиотика устной речи: Лингвистическая семантика и семиотика. II). С. 116.
- 2 См., например: **Роннисон О. А.** О «грамматике» арзамасской «галиматы» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1988. Вып. 822 (=Груды по русской и славянской филологии. Литературоведение). С. 4—17.
- 3 Арзамас и арзамасские протоколы. Вводн. статья, ред. протоколов и примеч. к ним М. С. Боровковой-Майковой. Предисл. Д. Благого. Л., 1933. С. 114—115. Далее ссылки на это издание даются непосредственно в тексте статьи.
- 4 Русская эпиграмма (XVIII — начало XX века). Л., 1988. С. 207.
- 5 О Пародии (Из Словаря древней и новой поэзии Остолопова) // Санкт-Петербургский Вестник. 1812. № 4. С. 71.
- 6 **Вяземский П. А.** Записные книжки (1813—1848). М., 1963. С. 33.
- 7 **Тынянов Ю. Н.** Пушкин. Л., 1976. С. 379—380.
- 8 РГАЛИ, ф. 195, оп. 1, № 1909, л. 63 об.
- 9 **Батюшков К. Н.** Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 215.
- 10 Поэты 1790 — 1810-х годов. Л., 1971. С. 644.
- 11 Поэты 1790 — 1810-х годов. С. 645.
- 12 Три эпиграммы из цикла появились в «Российском Музее» Вл. Измайлова (1815, № 12), остальные увидели свет много позднее. Однако в списках «Поэтический венок...» разошелся сразу же после создания.
- 13 **Вяземский П. А.** Полное собрание сочинений. СПб. 1886. Т. X. С. 245.
- 14 Собрание русских стихотворений, взятых из сочинений лучших стихотворцев российских и из многих русских журналов, изданное Василием Жуковским. М., 1811. Часть пятая. С. 39.
- 15 **Гозенпуд А. А.** А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии; Стихотворения. Вступ. статья, подгот. текста и примеч. А. А. Гозенпуда. Л., 1961. С. 13—15.
- 16 **Гозенпуд А. А.** А. А. Шаховской. С. 16.
- 17 См.: **Гиллельсон М. И.** П. А. Вяземский: Жизнь и творчество. Л., 1969. С. 23.
- 18 В 1811 г. в шумный скандал, затеянный Державиным (недовольным публикацией его сочинений в «Собрании русских стихотворений» Жуковского), оказались непосредственно вовлечены Жуковский, Блаудов и А. Тургенев, а косвенно — Северин и Вяземский.
- 19 Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 90.
- 20 Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1887 год. СПб., 1890. С. 225.
- 21 РГАЛИ, ф. 195, оп. 1, № 2727, л. 64 (подчеркнуто в оригинале — О. П.).
- 22 РГАЛИ, ф. 195, оп. 1, № 2727, л. 47.
- 23 **Пушкин А. С.** Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937. Т. 1. С. 161—163.
- 24 Свообразной параллелью к стихам из «Евгения Онегина» может служить мемуарный очерк Пушкина о Державине, строящийся на соединении комически-приземленного («Где, братец, здесь нужник?») и поэтически-возвышенного («сердце забилось с упительным восторгом»).

## «Les Jardins» Делиля в переводе Воейкова и «Воспоминания» Баратынского

И. А. Пильщиков (Кил)

В 1922 г. Б. В. Томашевский, говоря о равнодушии Пушкина к популярным французским поэтам конца XVIII — начала XIX в. (к «кумиру эпохи» Жаку Делилю, Габриэлю М. Ж. Б. Легуве и др.), указал на то, что источником первого крупного произведения Баратынского — отрывков из поэмы «Воспоминания» (1819) — является поэма Г. Легуве «Les Souvenirs, ou les Avantages de la Mémoire»<sup>1</sup>. В комментариях ко всем изданиям сочинений Баратынского, начиная с двухтомника, подготовленного Е. Н. Купреяновой и И. М. Медведевой (1936), «отрывки из поэмы» Баратынского названы вольным переводом из Легуве<sup>2</sup>. Эта формулировка требует уточнений. Целые фрагменты поэмы (а не только отмеченные Г. Хетсо и Л. Г. Фризманом стихи 93—94<sup>3</sup>) имеют иное происхождение. Простым указанием на расхождение с оригиналом ограничиваться, конечно, нельзя: это приводит к неполному пониманию (или к полному непониманию) комментируемого текста. Так, Г. Хетсо характеризует заключительные стихи (136—146) «исторической» части «Воспоминаний» следующим образом: «<...> очень типичны для Баратынского, как поэта-мыслителя, многочисленные и невеселые размышления о наступившем упадке: Солон не узнал бы своего отечества, поникшего теперь главой „под чуждым скипетром“ (т. е. под турецким игом)»<sup>4</sup>. Однако сопоставление древней и новой Греции — традиционная тема, и ничего специфичного именно для Баратынского в ней нет. Близкие параллели к этим стихам можно найти, например, в поэтическом discours Лагарпа «Sur les Grecs anciens et modernes»<sup>5</sup>. Темы времени, предания, развалин, языка руин займут важное место в творчестве Баратынского<sup>6</sup>; тем важнее понять истоки poétique des ruines в одном из его первых стихотворений. Хетсо пишет: «По сравнению с оригиналом <„Les Souvenirs“ — И. П.> ссылки Баратынского на римскую и греческую историю весьма сжаты»<sup>7</sup>. Но сравнение «исторических» фрагментов «Воспоминаний» [75—94 и 97—146 (далее Ф1 и Ф2<sup>8</sup>)] с текстом Легуве имеет смысл лишь отчасти: около половины стихов второго фрагмента переведены из поэмы Делиля.

Мы уже сообщали, что стихи 117 сл. «Воспоминаний» представляют собой весьма близкий перевод стихов 504 сл. IV песни «Les Jardins»<sup>9</sup>. Сопоставление Ф2 не только с оригиналом Делиля, но и с воейковским

переводом «Садов»<sup>10</sup> позволяет утверждать, что многочисленные совпадения между стихами «Воспоминаний» (102 сл.) и теми сегментами поэмы Делиля, которые предшествуют 504 стиху песни IV, отнюдь не случайны. Комбинируя пассажи, переведенные из Легуве и Делиля, Баратынский держит в памяти и текст Воейкова: местами он принимает Делиля «в редакции» Воейкова, местами передает подлинник точнее, буквально (и это притом, что перевод Воейкова «отличается точностью и „сухостью“»<sup>11</sup>). Представляется, что генетический анализ «Воспоминаний» позволит выявить важные стилистические и тематические истоки лирики Баратынского: это поэзия позднего французского классицизма и его русских интерпретаторов, в первую очередь — Воейкова и Батюшкова<sup>12</sup>.

Начало Ф2 — свободная вариация стихов 256 сл. поэмы Легуве (буквально заимствованы лексико-синтаксическая конструкция стихов 97—99 и второе полустихие 101 стиха<sup>13</sup>). В стихе 100 *le savant* Легуве становится *странником*, а начиная со 101 стиха Баратынский уже не следует тексту «Les Souvenirs»:

Блуждая странником в неизвестных краях<...>  
 Я вопрошаю прах дряхлеющей вселенной:  
 И грады, и поля, и сей безмолвный ряд  
 Рукою времени набросанных громад.  
 Событий прежних лет свидетель молчаливый,  
 Со мной беседует их прах красноречивый.  
 Ф2. 100, 102—106.

Мы попадаем в область *topoi*. *Странник* не может не напомнить и об образе повествователя в «Cénie» и «Itinéraire» Шатобриана (в те же годы Баратынский сделал ряд переводов из «Cénie du christianisme» и отдал их в распоряжение Воейкова<sup>14</sup>), и о лирическом повествователе из элегии Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» — ее отзвуки нередки у Баратынского (подобно Батюшкову, Баратынский использует сходную фразеологию при описании северной и южной античности): <...> *Но странник в сих местах // Не тщетно камни вопрошает* (106—107)<sup>15</sup>. Глагол *вопрошать* (*interroger*) — постоянный элемент в стихах, посвященных теме «беседы с развалинами»; из популярных произведений назовем «Sur les Grecs...» Лагарпа<sup>16</sup> или «Les Voyages» Бертена<sup>17</sup> [параллельное употребление — «вопрошание веков (истории)»<sup>18</sup>]. Но и конкретная комбинация этих устойчивых элементов не является изобретением Баратынского: соединил их Делиль. Ср. оригинал и перевод Воейкова:

L'aspect désordonné de ces grands corps épars,  
 Leur forme pittoresque, attachent les regards;  
 Par eux le cours des ans est marqué sur la terre <...>  
 Mais un débris réel intéresse mes yeux;  
 Jadis contemporain de nos simples aïeux,  
 J'aime à l'interroger, je me plais à le croire;  
 Des peuples et des temps il me redit l'histoire <...>  
 «Les Jardins», *песнь IV*, 421—423, 493—496

Громады стен, столпов, набросанных веками,  
 И в дикости своей обворожают взгляд;  
 Оне следы веков промчавшихся хранят! <...>  
 В обломке истинном видна судьбы превратность:  
 Он современником был наших праотцов;  
 Я с ним беседую о нравах тех веков;  
 Люблю я вопрошать, люблю его ответы;  
 Он повторяет мне деяния и леты <...>  
 «Сады», *песнь IV*, 442—444<sup>19</sup>, 518—521

Фразеологема набросанные громады (*Рукою времени набросанных громад*) напрямую заимствована Баратынским из перевода Воейкова (IV, 442)<sup>20</sup> (о выражении *рука времени* см. ниже); отсюда же — *Печать минувшего* <...> (Ф2, 113): *Неподражаема для нас печать времен* (IV, 507); ср. оригинал: <...> *du temps l'inimitable empreinte* (IV, 484). Для поэмы Делиля характерны постоянные повторы, возвращение к одним и тем же темам и мотивам<sup>21</sup>; сходные образы мы встречаем уже в первой песне<sup>22</sup>. Обращение к ним поддерживается употреблением сходной фразеологии в исторических элегиях Батюшкова. Ср.: «свидетель событий прежних лет» (Баратынский) — *Свидетель древности, событий всех времен* (Батюшков, «Переход через Рейн», 17)<sup>23</sup> и *Свидетель грозных битв и дивных походов // Баярдов, Генрихов и славы древних лет* («Сады», IV, 470—471)<sup>24</sup>; ср. «красноречивый прах» (Баратынский) — *Развалины и прах красноречивый!* (в «римском» контексте «Умиряющего Тасса», 34)<sup>25</sup>; *О сколь красноречив могил великий прах!* («Сады», II, 677)<sup>26</sup> и т. д.

В «Воспоминаниях» граница между оригинальным, заимствованным у русских поэтов и переведенным из французов стерта совершенно<sup>27</sup>. В Ф2 обширному сегменту, взятому из «Les Jardins», предшествуют такие стихи: *Поля Авзонии! державный пепел Рима! // Глашатаи чудес и славы прежних лет! // С благословеньем вас приветствует поэт* (114—116). Со стихом 115 ср. цитируемые выше стихи «Садов» (IV, 470—471) и отдельные строки исторических элегий Батюшкова: *Я пел величие и славу прежних дней* («Умиряющий Тасс», 85); *Следы протекших лет и славы* («На развалинах замка в Швеции», 12)<sup>28</sup>. Стиху 114 находятся соответствия в обоих главных французских источниках; ср. у Легуве: *O champs de l'Arpennin! ô fleuves d'Ausonie!* (261); у Делиля: *O plaines de la Grèce! ô champs de l'Ausonie!* (II, 643)<sup>29</sup> и respective у Воейкова: *Авзонские поля!*

Темпейские долины! (II, 719). Сходным образом начинается и посвященный руинам пассаж IV песни «Les Jardins»:

O champs de l'Italie! ô campagnes de Rome! <...>  
 Voyez de toutes parts comment le cours des âges  
 Dispersant, déchirant de précieux lambeaux,  
 Jetant temple sur temple, et tombeaux sur tombeaux,  
 De Rome étale au loin la ruine immortelle <...>  
 IV, 499, 504—507

у Воейкова:

О Римские поля! Священная пустыня  
 <...> Смотри, времен потоки  
 На храм бросают храм и гроб на гроб кладут;  
 Стремятся в ярости, ломают, рушат, рвут  
 На части древности остатки драгоценны,  
 И открывают Рим в развалинах нетленный.  
 IV, 525, 530—534

Перевод Баратынского от подлинника не дальше, чем перевод Воейкова:

Поля Авзонии! Державный пепел Рима! <sup>30</sup> <...>  
 Смотрите, как века, незримо пролетая,  
 Твердыни древние и горы подавляя,  
 Бросая гроб на гроб, свергая храм на храм,  
 Остатки гордые являют Рима нам.  
 Ф2, 114, 117—120

Больше того, в отличие от Воейкова, Баратынский сохраняет метрико-синтаксическую структуру оригинала; он оказывается точнее и в ряде грамматических деталей; ср.: *Voyez... comment...* — *Смотрите, как...* (Баратынский) — *Смотри...* (Воейков); *Jetant* — *Бросая* (ср. остальные деепричастия) — *бросают*; *De Rome... la ruine* — *Остатки... Рима* — *Рим в развалинах*. Стих 119 (*Бросая гроб на гроб...*) мог ассоциироваться у Баратынского с шатобриановским «en entassant tombeaux sur tombeaux» <sup>31</sup> (ср.: «набрасывая гробы на гробы» в переводе самого Баратынского <sup>32</sup>), но при этом пассаж из «Сénie» непосредственным источником первого полустушия не являлся <sup>33</sup>. Далее (Ф2, 122—126) Баратынский переводит стихи 508—509 и 511—512 IV песни «Les Jardins», переставив их местами; образ великолепных громад в 121 стихе Ф2 заимствован не из оригинала Делиля, а из перевода Воейкова, варьирующего мотив *grands corps* (ср. выше о стихе 104):



Великолепные, бессмертные громады!  
 Вот здесь висящих рек шумели водопады,  
 Вот здесь входили в Рим когорты плебеян,  
 Обремененные богатством дальних стран;  
 Чертогов, портиков везде я зрю обломки,  
 Где начертал резец римлян деянья громки.  
 Ф2, 121—126

Ces portiques, ces arcs <sup>34</sup>, où la pierre fidèle  
 Garde du peuple-roi les exploits éclatans <...>  
 Des fleuves suspendus ici mugissait l'onde,  
 Sous ces portes passaient les dépouilles du monde <...>  
 «Les Jardins», IV, 508—509, 511—512

Громады гордые, портики, своды врат,  
 Где камни верные потомству говорят,  
 Сколь слава Римская блистательно сияла <...>  
 Тут воды над водой по сводам снем текли <sup>35</sup>;  
 А здесь, в сии врата вожди в триумфе шли,  
 Влеклись сокровища и в плен цари, царицы <...>  
 «Сады», IV, 535—537, 539—541

И здесь перевод Баратынского, если можно так выразиться, «буквальнее» перевода Воейкова. *Деянья громки* ближе к *les exploits éclatans*, чем *слава... блистательно сияла* (синтаксически, а не семантически: *éclatant* — это и ‘громкий’, и ‘блистательный’). Даже плеоназм «водопады висящих рек» есть результат буквализма: Баратынский перевел парафраз *Des fleuves suspendus* <sup>36</sup>, а затем «расшифровал» его (отсюда *водопады* вместо *l'onde*). «Идеальный читатель» поэмы Баратынского должен был знать как «Les Jardins» Делиля, так и «Сады» Воейкова — тогда подобные детали обретали полемический смысл. Так, в описании триумфального шествия у Воейкова упомянуты *вожди*, у Баратынского — *плебеяне* (у Делиля нет ни тех, ни других).

Два заключительных стиха, посвященные описанию руин: *Не смела времени разрушить их рука, // И возлегли на них усталые века* (Ф2, 126—127), — обдуманый синтез образов Делиля и их вариаций в воейковском переводе. Фразеологему *la main du temps* из 519 стиха IV песни <sup>37</sup> перенес в этот сегмент Воейков: *Их мышца времени, не сокруша, устала* (IV, 538); в оригинале: *Leur masse indestructible a fatigué le temps* (IV, 510). Вместе с тем Баратынский помнит и параллельный образ, который Воейков передать не решился: *Ces masses qui du temps sentent aussi le poids* (IV, 426) <sup>38</sup>. Предикат (*a fatigué* → *устала*) у Баратынского становится атрибутом (*усталые*) <sup>39</sup>, а «тактильная» метафора Делиля («*Les masses sentent le poids du temps*») провоцирует неожиданную просопопею — возникает образ «усталых веков, возлежащих на руинах».

## Примечания

- <sup>1</sup> Ср.: в высказываниях Пушкина «отмечается пагубность влияния мелкой французской поэзии XVIII в. на русского читателя и писателя. Между тем, например, Баратынский начинал с Легуве, переведа из него отрывок поэмы „Воспоминания“» (Томашевский Б. В. Пушкин — читатель французских поэтов // Пушкинист. М.; Пг., 1922. Т. IV: Пушкинский сб. памяти проф. С. А. Венгерова. С. 225 примеч. 1). В отзывах современников [Булгарина (см.: Баратынский Е. А. Полное собрание сочинений / Под ред. и с примеч. М. Л. Гorfмана. Пг., 1915. Т. II. С. 225) и Кс. Полевого (см.: Новое лит. обозрение. 1993. № 3. С. 342)] источники стихотворения Баратынского не упоминаются, что, разумеется, никоим образом не свидетельствует о невежестве рецензентов, как это кажется С. П.—у (см.: Новое лит. обозрение. 1993. № 3. С. 342 примеч. 3). Отметим, что само заглавие стихотворения («Отрывки <вариант: Отрывок. — И. П.> из Поэмы: Воспоминания») можно сблизить со стереотипными заглавиями переводных фрагментов, публиковавшихся в журналах 1810—1820-х годов.
- <sup>2</sup> В издании 1957 г. поэма Легуве-сына приписана Легуве-отцу (см.: Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Е. Н. Купреяновой, Л., 1957. С. 334); ошибку исправил Г. Хетсо (см.: Хетсо Г. Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsø, 1973. С. 281 примеч. 2). В статье Г. Р. Баррата, посвященной французским влияниям на Баратынского и Пушкина, как написание имени Legouvé, так и заглавие его поэмы даны неверно (см.: Barratt G. R. Eighteenth-Century Neoclassical French Influences on E. A. Baratynsky and Pushkin // Comparative Literature Studies. 1969. Vol. VI, № 4. P. 451). В американской обзорной монографии о Баратынском (см.: Dees V. E. A. Baratynsky. N. Y., 1972. P. 56, 155) также приводится неверное написание имени французского поэта. Такие произвольные искажения встречаются в исследовательской литературе и поныне (см. например: Новое лит. обозрение. 1993. № 3. С. 342 примеч. 3).
- <sup>3</sup> См. Хетсо Г. Указ. соч. С. 284; Баратынский Е. А. Стихотворения; Поэмы / Изд. подгот. Л. Г. Фришман. М., 1982. С. 655.
- <sup>4</sup> Хетсо Г. Указ. соч. С. 283—284.
- <sup>5</sup> Ср.: Ты б не узнал, Солон, страну своих отцов; // Под чуждым скипетром главою она поникла <...> Все губит, все мертвит невежества ярем [140—141, 143 («Воспоминания» цитируются по изданию 1982 г.); Tu la cherches en vain cette fameuse Athène. // Oû gouverna Solon <...> [35—36 (La Harpe J. F. Œuvres. P., 1820. Т. III. P. 269)]; Tout y semble frappé d'un souffle flétrissant. // Tout languit, tout expire <...> Il <le Grec. — И. П.> gémit accablé du poids de ses entraves [86—87, 95 (Ibid. P. 271)]; Et que le sceptre est vil aux mains de l'ignorance [187 (Ibid. P. 274)] и т. д.
- <sup>6</sup> См.: Пильщиков И. А. Понятия «язык», «имя» и «смысл» в концептуальной системе поэтического мира Баратынского // Wien. Slav. Almanach. 1992. Bd. 29. S. 6—7, 13—16, 22. Некоторые выводы этой работы нуждаются в пересмотре (ср. далее примеч. 33).
- <sup>7</sup> Хетсо Г. Указ. соч. С. 283.
- <sup>8</sup> Ф1 посвящен преданию (l'histoire), Ф2 — развалинам (ruines); ср. Пильщиков И. А. Указ. соч. С. 13—14.
- <sup>9</sup> См.: Pilshchikov I. Notes and Queries in Poetics: II. Baratynsky and Delille // Essays in Poetics. 1994. Vol. 19, № 1. P. 105—106. Таким образом, имена Пушкина и Бара-

- тынского могут быть противопоставлены не только в связи с Легуве (см. выше примеч. 1), но и с Делилем (об отношении Пушкина к Делилю см.: **Томашевский Б. В.** Указ. соч. С. 221—222 примеч. 2). О «Les Jardins» см.: **Klemperer V.** Delilles «Gärten»: ein Mosaikbild des 18. Jahrhunderts. В., 1954; **De Nardis L.** I «Giardini» o del paesaggio travestito // *De Nardis L. Il Sortito di Reims, e altri saggi di cultura francese.* Bologna, 1960. P. 119—155; **Mauzi R.** Delille, peintre, philosophe et poète dans les *Jardins* // *Delille est-il mort?* Clermont-Ferrand, 1967. P. 169—200; **Guitton E.** Jacques Delille (1738—1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820. P., 1974. P. 329—349; **Mortier R.** La Poétique des ruines en France: Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo. Genève, 1974. P. 119—125.
- <sup>10</sup> Поэма Делиля цитируется по изданию: **Delille J.** Œuvres. P., 1833. Т. VII. P. 1—258; перевод Воейкова — по изданию: **Делиль Ж.** Сады / Пер. А. Ф. Воейкова // *Делиль Ж.* Сады. М., 1987. С. 96—168; «Les Souvenirs» — по изданию: **Legouvé G.** [M. J. B.] *Le Mérite des femmes, et autres poésies.* P., 1813. P. 111—132.
- <sup>11</sup> **Жирмунская Н. А., Лотман Ю. М.** Примечания // *Делиль Ж.* Сады. С. 226; ср.: **Лотман Ю. М.** «Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Там же. С. 202—204; **Реморова Н. Б.** Книга Ж. Делиля «Сады» из библиотеки В. А. Жуковского как памятник истории культуры // *Памятники культуры. Новые открытия.* 1985. М., 1987. С. 24 сл. Ср. также мнение современника Воейкова: «<...> сей удачный перевод <...> весьма близокъ къ подлиннику <...> Многие стихи прекрасны и могутъ спорить съ лучшими въ описательномъ родѣ» (Рец.: Сады или искусство украшать сельские виды: Сочинение Делиля / Пер. Александр Воейков. СПб., 1816. 174 с. // *Сын Отечества.* 1817. Ч. [XXXV], № III. С. 116).
- <sup>12</sup> Батюшковская составляющая в «отрывках» Баратынского — предмет отдельного исследования; приведем лишь несколько примеров. Уже в первом фрагменте, помимо темы памяти, Баратынский вводит тему мечты, отсутствующую в «Les Souvenirs» и восходящую к батюшковской «Мечте». Ср.: *Sur l'immortel sommet de la double colline // Tu créas la Mémoire, auguste Mnémosyne* («Les Souvenirs», 1—2); *Посланица небес, бессмертных дар счастливей.* // *Подруга* тихая печали молчаливой. // *О память!* <...> *Не раз, волшебного валеянный мечтой, // Я в ночь безмолвную беседовал с тобой* («Воспоминания», 1—3, 11—12). У Батюшкова: *Подруга нежных Муз, посланица небес* <...> *Где ты скрываешься, Мечта, моя богиня?* («Мечта», редакция «Опытов», 1, 3); *О сладостна мечта, дщерь ночи молчаливой* (первая редакция, 1); ср. в редакциях 1810-х годов (включая «Опыты»); *Волишебница моя* (вариант: *Волишебница мечта*); ср. мотив ночного безмолвия (редакция «Опытов», 18—19) и т. д. (**Батюшков К. Н.** Сочинения. М.; Л., 1934. С. 99, 473, 103, 485, 100). Батюшков, в свою очередь, варьирует Карамзина: *Богини кроткие, любницы небес.* // *Подруги нежных муз и всех красот нетленных!* [«Приношение грациям», 9—10 (**Карамзин Н. М.** Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966. С. 117)]; ср. также в стихотворении Н. Д. Иванчина-Писарева «К Дружке»: *Богиня кроткая, сладчайший дар Небесь!* (Вестн. Европы. 1814. Ч. LXXXVIII, № 24. С. 298). Ср. описание сна воина у Легуве [*Le guerrier d'un vain bronze affronte le tonnerre* (90)], у Баратынского [*Сверкающим мечом махает над главою* (72)] и у Батюшкова [«Сон воинов», 20—21: *Бесплодно меч его сверкает; // Махнул еще* <...> (**Батюшков К. Н.** Указ. соч. С. 133)]. В заключительном фрагменте «Воспоминаний»: <...> *умру; // И все умрет со мной* <...> (193—194); ср. у Батюшкова: *Умру, и все умрет со мной!* [«Веселый час», 74 (Там же. С. 81, ср. С. 462)]. Нам уже приходилось говорить о складывающемся у Баратынского комплексе мотивов, восходящих, в частности, к переводам Батюшкова из Тибулла (см.: **Пьяццков И. А.** «Я возвращаюсь к вам, поля моих отцов...»: Баратынский и Тибулл

// Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1994. Т. 53. № 2. С. 29—47). Из не учтенных в этой работе русских параллелей к рустической тибуллиане Баратынского («Воспоминания», «Сельская элегия») следует назвать стихотворение Иванчина-Писарева «Возвращение в деревню» (см.: Вестн. Европы. 1813. Ч. LXXI, № 19. С. 175—180), миловновское «Послание к земледельцам» (см.: Цветник. 1810. Ч. VIII, № 10. С. 8—17; Милонов М. Сатиры, Послания и другие мелкие стихотворения. СПб., 1819. С. 185—191) и два послания Воейкова: «К моему старосте» и «Послание к брату» (см.: Вестн. Европы. 1812. Ч. LXVI, № 21—22. С. 17—21; 1819. Ч. CIII, № 3. С. 173—176). Пользуемся случаем, чтобы выразить искреннюю признательность М. И. Шапиру, указавшему на некоторые из этих источников.

<sup>13</sup> Ср.: *Но любопытный ум в одной ли тьме преданий // Найдет источники уроков и познаний? — // Нет; все вокруг меня гласит о прежних днях <...> Я всюду шествую, минуяшим окруженный (97—99, 101); Mais n'est-il pour l'esprit, de s'instruire jaloux, // Que la voix de Clio? Non, grace à la Mémoire, // L'univers est encore une vivante histoire <...> le savant <...> Le parcourt, il voyage entouré du passé (256—260).*

<sup>14</sup> Ср.: Хетсо Г. Указ. соч. С. 271—273.

<sup>15</sup> Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 60; ср. также: *камень ряд; ряд гробов [73, 16 (Там же. С. 59, 57)] и безмолвный ряд... у Баратынского.*

<sup>16</sup> *J'interroge ses murs jadis chéris du sort [181 (La Harpe J. F. Op. cit. P. 274)].*

<sup>17</sup> *Courons interroger les champs de l'Italie [«Les Amours» 2.11, 24 (Bertin A. Poésies et œuvres diverses. P., 1879. P. 74)].*

<sup>18</sup> Примеры многочисленны; из русских стихотворений вспомним послания Жуковского «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (118), Батюшкова «К другу» (53), Баратынского «Н. И. Гнедичу» (52).

<sup>19</sup> Отрывок, соответствующий стихам 425—502 IV песни, был напечатан в 1814 г. (см.: Отрывок из поэмы: Сады / [Пер. А. Воейкова] // Вестн. Европы. 1814. Ч. LXXXV, № 9. С. 30—33). Полная библиография журнальных публикаций, предварявших отдельное издание (1816), до сих пор не составлена; списки, приведенные Н. Б. Реморовой и Ю. М. Лотманом (см.: Реморова Н. Б. Указ. соч. С. 31 примеч. 16; Жирмунская Н. А., Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 225—226), не полностью охватывают материал и отличаются фактическими неточностями.

<sup>20</sup> С формулой *<Les> grands corps épars (IV, 421)* ср.: *Voquez de loin ces rocs confusément épars (III, 138); Вдали разбросана огромных камней гряда! (III, 156); Partout confusément dans la poussière épars, // Les thermes, les palais, les tombeaux des Césars <...> (IV, 513—514); Теперь же цесарей чертоги и гробницы // Нераспознаемо рассыпаны вокруг <...> (IV, 542—543).*

<sup>21</sup> См: Klemperev V. Op. cit. S. 24.

<sup>22</sup> Ср.: *Dans les champs des Césars la maîtresse du monde // Offre sous mille aspects sa ruine féconde: // Partout, entremêlés d'arbres pyramideaux, // Marbres, bronzes, palais, urnes, temples, tombeaux, // Parlent de Rome antique <...> (I, 127—131); В отчизне цесарей, вкруг древней их столицы, // Кумир и памятник, чертоги и гробницы // Меж тополей густых разметаны лежат. <ср. IV, 542—543. — И. П.> // И о событиях минувших говорят. // Обломки в видах здесь столь многих! Рим великой // И в прахе кажется вселенная владыкой (I, 139—144). В серии предварительных публикаций «Вестника Европы» ранний вариант этого фрагмента (I, 1—170) следовал за эквиематическим (ср. примеч. 19) фрагментом IV песни (см.: Отрывок из Демиллеовой поэмы: Сады, или искусство украшать сельские виды / [Пер.*

- А. Воейкова] // Вестн. Европы 1815. Ч. LXXX, № 7. С. 170—177); продолжение (I, 171—276) появилось в следующей части «Вестника» (Отрывок из Диаллевы <sic> поэмы Сады / [Пер. А. Воейкова] // Там же. 1815. Ч. LXXXI, № 9. С. 9—13). Со 144 стихом I песни «Садов» ср. Virg. Georg. 2.534 в переводе Воейкова: *Такъ Римъ содѣлался вселенныя владыкой*. (Отрывок из Виргилиевых Георгик / [Пер. А. Воейкова] // Там же. 1814. Ч. LXXIV, № 7. С. 208).
- <sup>23</sup> Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 159.
- <sup>24</sup> Фрагмент (IV, 457—502), в который входят эти стихи, был опубликован рецензентом «Сына Отечества» под заглавием «Развалины» (см.: Сын Отечества. 1817. Ч. [XXXV], № III. С. 121—122); ср. примеч. 19.
- <sup>25</sup> Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 164; ср.: «К другу», стих 12. Что касается употребленного в Ф2 выражения *прах дряхлеющей вселенной*, то оно не батюшковское; предположительно, оно восходит к «Водопаду» Державина (<...> *Седин дряхлеющей вселенной*; см.: Пильщиков И. А. Понятия «язык», «имя» и «смысл»... С. 24 примеч. 10). Вряд ли мы имеем дело с намеренной архаизацией; ср. замечание В. В. Виноградова о том, что у раннего Пушкина реминисценции из поэзии XVIII в. «свободны от привкуса сознательной стилизации» и «фильтруются» нормами стиля «его художественных учителей» (см. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 123).
- <sup>26</sup> Это переводческая вольность; в оригинале: *L'éloquent Westminster* — ср. древний *Вестминстер* у Воейкова.
- <sup>27</sup> Ср. наблюдение Б. В. Томашевского: в переводах пушкинского времени сближаются «явления переноса поэтических формул из французской лирики в русскую с явлениями фразеологического заимствования у предшественников и переноса в свои произведения уже готовых поэтических формулировок, найденных другими» (Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 79).
- <sup>28</sup> Батюшков К. Н. Указ. соч. С. 166, 57.
- <sup>29</sup> Этот сегмент отсутствует в первой редакции поэмы (то есть в изданиях до 1801 г.).
- <sup>30</sup> Пунктуация соответствующего (499) стиха «Les Jardins» варьируется в разных изданиях. Воейков, который переводил по первому изданию второй редакции (Delille J. *Les Jardins, ou l'Art d'embellir les paysages: Poëme en quatre chants. Nouvelle édition, considérablement augmentée*. P., an IX — 1801) и сравнивал этот текст с текстом первой редакции (ср.: Реморова Н. Б. Указ. соч. С. 25—26), воспроизвел в переводе стиха 499 пунктуацию первой редакции (восклицательный знак; запятая), отличную от пунктуации издания 1801 г. (запятая; запятая). Можно предположить, что Баратынский пользовался одним из тех изданий «Les Jardins», в которых пунктуация 499 стиха совпадает с пунктуацией 114 стиха «Воспоминаний» (восклицательный знак; восклицательный знак); см. например: Delille J. *Œuvres*. P., 1807. [Т. 16]: *Les Jardins, ou l'Art d'embellir les paysages*. P. 154.
- <sup>31</sup> Chateaubriand [F.R.] *Œuvres complètes*. P., [1861]. Т. II: *Génie du christianisme*. P. 80.
- <sup>32</sup> [Баратынский Е.] *Астрономия: (Из Шатобриана)* // *Новости литературы*. 1826. Кн. XVI, апр. С. 9.
- <sup>33</sup> См.: Пильщиков И. А. Понятия «язык», «имя» и «смысл»... С. 25 примеч. 14. Неточность исправлена в работе: Pilshchikov I. *Op. cit.* P. 106.
- <sup>34</sup> Ср. у Леруве: *Voilà donc ces temperts! ce portique si beau!* (304).

- <sup>35</sup> Делиль возвращается к теме водопадов, которая разрабатывалась в III песни; отсюда Воейков перенес в IV песнь конструкцию *воды над водой*: *Aux eaux qui sur les eaux retombent et bondissent* <...> (III, 263); ср.: *Там воды на воды ревущи упадают* <...> (III, 295). Отрывком, посвященным описанию водоемов («Сады», III, 189—324), продолжился ряд публикаций в «Вестнике» (ср. примеч. 19, 22) (см.: Отрывок из Деллилевой Поэмы: Сады / [Пер. А. Воейкова] // Вестн. Европы. 1815. Ч. LXXXII, № 13. С. 25—30).
- <sup>36</sup> Ср. описание *la cascade* (водоската): *Cette eaux toujours tombant et toujours suspendue* (III, 272); *В движении всегда и вечно неподвижный* (III, 304).
- <sup>37</sup> Ср.: *Déjà la main du temps sourdement le <l'artiste. — И. П.> seconde* (IV, 519); у Воейкова: *Уже художнику помощник тайный время* (IV, 549).
- <sup>38</sup> Предшествующие стихи (421 слл.) приведены нами выше.
- <sup>39</sup> Такая трансформация не удивительна: причастие *fatigué* омонимично прилагательному (...a *fatigué le temps* → *le temps est fatigué* → *le temps fatigué*; первый шаг сделан Воейковым, второй — Баратынским).

## Пушкин и Данте

В. Э. Вацуро (Санкт-Петербург)

В 1980 г. Ю. М. Лотман опубликовал небольшую работу «К проблеме „Данте и Пушкин“». Он указывал, что тема эта неоднократно рассматривалась, и что его заметка преследует лишь «скромную цель несколько расширить список дантовских цитат у Пушкина»<sup>1</sup>.

За полтора десятилетия, прошедших со времени этой публикации, появилось несколько новых работ, в том числе небольшая монография А. А. Асояна о восприятии Данте русской литературой<sup>2</sup>. Тем не менее, каждое новое обращение к теме позволяет как уловить не замеченные ранее точки соприкосновения Пушкина с великой поэмой, так и обозначить те углы зрения на всю проблему, на которые, как кажется, не было обращено достойного внимания.

### I

Имя Данте было известно Пушкину с юношеских лет, но мы ничего не знаем о том, в каком облике итальянский поэт вошел в художественное сознание юноши. В Царскосельском лицее учили по Лагарпу, и многое юный Пушкин черпал из его «Лицея...», — между тем именно здесь содержалась характеристика Данте как автора «уродливого сочинения», который, подобно Шекспиру и Мильтону, прославился лишь потому, что в некоторых частях его следовал правилам искусства. Лагарп бросал перчатку своим противникам, готовым объявить его врагом великих людей за то, что он предпочитает Гомера и Вергилия Камозэнсу и Данте, Тассо Мильтону и Расина Шекспиру. Именно это сочетание имен: Данте, Камозэнс, Мильтон, Шекспир станет привычным в контроверзе «классиков» и «романтиков», и оно же будет повторяться у Пушкина.

Суждение Лагарпа было отражением мнения Вольтера. В «Опыте о нравах» («Опыте о всемирной истории», 1756) он писал о «странной поэме» флорентийца Данте, изобилующей, однако, истинными красотами, в которых автор поднимается над дурным вкусом своего времени и достигает иной раз уровня Ариосто и Тассо; подобным же образом Вольтер оценивал Шекспира. С годами, впрочем, его оценки становились суровее: растущее признание Данте в Италии и во Франции оставляло его в меньшинстве, и противоречия его раздражали. Когда в 1757 году Северио Беттинелли издал свои «Вергилиевы письма» с резкой критикой «Божественной комедии», Вольтер написал ему: «Я отдаю должное му-

жеству, с которым вы осмелились сказать, что Данте был сумасшедшим, а его поэма — чудищем», — а несколькими годами позднее в «Письме о Данте», включавшемся иногда в «Философский словарь», обрушил поток убийственных сарказмов на поэму в «странном» вкусе, полную мыслей и красот, решительно никому не понятных; он приложил к письму и свой перевод из XVII песни «Ада», выдержанный в пародийной, даже фельетонной манере <sup>3</sup>.

Суждения Вольтера были известны лицеисту Пушкину, хотя, конечно, и не в полном объеме, и он не мог с ними не считаться.

Вольтер в эти годы был любимым его писателем, и он знал не только его поэмы, драматургию, стихи и философскую прозу, но и его критические эссе. Он читал «Опыт об эпической поэзии», где Вольтер не упомянул Данте в ряду творцов эпических поэм, — и буквально по Вольтеру осудил «бессмысленные стихи» в «Потерянном рае» Мильтона и «Лузиадах» Камоэнса («Бова», 1814) <sup>4</sup>.

О Данте же, — так же, как о Шекспире — вплоть до начала 1820-х годов у него нет ни одного отзыва, и до нас не дошло ни одного свидетельства, как он оценивал их творчество и разделял ли критические нападки на него своего кумира — Вольтера.

Между тем он был свидетелем все укрепляющегося культа Данте в своем ближайшем литературном окружении. В. Л. Пушкин, П. А. Вяземский, А. И. Тургенев принадлежали к числу ценителей Данте; К. Н. Батюшков, самый преданный «итальянофил» среди «арзамасцев», переводивший Петrarку и Бокаччо, знаток Ариосто и Тассо, в 1816—1817 годах упорно изучает Данте, готовясь писать его биографию и переводить отрывки из «Ада». «Данте — великий поэт, — записывает он в своей записной книжке, — он говорит памяти, уху, глазам, рассудку, воображению, сердцу». Данте предстает ему в ореоле сумрачного величия: «суровый Дант» («Речь о влиянии легкой поэзии на язык», 1816), «важный и мрачный Данте» («Петрарка», 1815) <sup>5</sup>. Эти статьи Пушкин читал очень внимательно, и батюшковские эпитеты врезались ему в память: они проходят через все пушкинские характеристики Данте вплоть до 1830-х годов: <sup>6</sup>

Кто знает край, где небо блещет

<.....>

Где Данте мрачный и сур<овый> <?>

Свой Ад <пропуск в рукописи>создавал

«Кто знает край, где небо блещет»,  
1828, черновые варианты, III, 647

Чу! зорю бьют... из рук моих

Мой ветхий Данте упадет,

И недочитан мрачный стих...

«Зорю бьют... из рук моих...», 1829,  
черновые варианты, III, 743.



И даже знаменитая строка в «Сонете» 1830 года:

Суровый Дант не презирал сонета...

Пушкин окончил лицей в 1817 году и сразу же по выходе познакомился, а потом и сблизился с одним из самых убежденных адептов Данте в тогдашней русской словесности — П. А. Катениным, как раз в 1817 году опубликовавшим свой перевод знаменитой сцены с Уголино из XXXIII песни «Ада»; в примечаниях он требовал точности в передаче подлинника. Для Катенина Данте — «великий гений», «первый по всем векам и народам» (письмо к Н. И. Бахтину 30 апреля 1828 г.); один из тех «превосходных, образцовых писателей», которые не образуют школ, ибо недоступны для подражателей. И «классик» Катенин с обычным своим парадоксализмом выстраивал ряд гениев, в большинстве своем не признанных эстетикой Вольтера и Лагарпа: Данте, Тасс, Камюэнс, Сервантес, Шекспир, Мильтон, Расин, Мольер («Письмо к издателю „Сына отечества“», 1822) <sup>7</sup>.

Нет сомнения, что Пушкину хотя бы частично были известны историко-литературные суждения Катенина: статью его, где содержалась оценка Данте как одного из гениев, поднявшихся над современной ему литературой, — «Письмо к издателю „Сына отечества“» <sup>8</sup> — он читал; в ней говорилось и о нем самом как о первом из русских молодых поэтов; в письме от апреля — мая 1822 года (сохранившемся в маленьком отрывке) он благодарил за нее Катенина (XIII, 37). Критические мнения Катенина и незаурядную его эрудицию Пушкин ценил; в 1826 году, предлагая ему затеять журнал, он писал: «Многие (в том числе и я) много тебе обязаны; ты отучил меня от односторонности в литературных мнениях, а односторонность есть пагуба мысли. Если б согласился ты сложить разговоры твои на бумагу, то великую пользу принес бы ты русской словесности» (письмо от первой половины февраля 1826 года, XIII, 261—262). Эти «разговоры» Пушкин мог слышать только по выходе из Лицея; после этого они увиделись с Катениным только в 1827 году. С тем большим правом мы можем предположить, что уже в 1817—1820 годах в сознании Пушкина существовала новая, отличная от лицейского времени иерархия литературных ценностей, во главе которой стояли имена Данте и Шекспира, Мильтона и Камюэнса, — и что в эти годы он вряд ли повторил бы вольтеровские насмешки над двумя последними, как он сделал это в 1814 году в «Бове». Что же касается Данте, то в его оценке сходились Катенин и его литературный антагонист Батюшков, — и это создавало серьезные предпосылки для более углубленного изучения творчества итальянского поэта. Оно начинается у Пушкина в период южной ссылки.

## II

Пушкин был отправлен на юг в мае 1820 года и вплоть до сентября 1826 года жил в Кишиневе, Одессе и Михайловском на положении политического изгнанника. Исследователи темы «Пушкин и Данте» обращали особое внимание на одесский период его биографии; в пестром по своему этническому составу городе, где было много итальянцев и постоянно звучала итальянская речь, Пушкин мог усовершенствовать свое знание языка (или даже овладеть им), чтобы читать шедевр Данте в подлиннике.

Предположение, что Пушкин на юге прочел в оригинале «Божественную комедию», кажется нам тем не менее весьма проблематичным.

Действительно, в 1821—1825 годах в его рукописях появляются итальянские цитаты из «Ада». Самая ранняя из них — «Ed ella a me: nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» (с ошибкой или опiskой в словах «maggior», «ricordarci») — сделана не позднее начала февраля 1821 года<sup>9</sup>. Вторая — в главе III «Евгения Онегина», писавшейся в первой половине 1824 года: «Lasciate ogni speranza voi ch' entrate» (VI, 580); она была в шуточном контексте перефразирована в строфе XXII. Наконец, третья цитата предполагалась в качестве эпиграфа к главе III или IV (1824—1825): «Ma dimmi: nel tempo di dolci sospiri A che e come concedette [a conoscer] amore Che conoscete i dubiosi desiri? Dan<te>» (VI, 573, 592). Тогда же, в 1824 году, Пушкин набрасывает в поэме «Цыганы» строки, не вошедшие в окончательный текст — прямую парафразу дантовских строк:

[Не испытает] м<альчик> мой  
 Сколь <пропуск> [жестокости пени]  
 Сколь черств и горек хлеб чужой —  
 Сколь тяжко <медленной> [ногой]  
 Вскладывать на чуждые ступени  
 IV, 446.

Много позже, в 1833 году, он использует эти строки в «Пиковой даме»: «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца...» (VIII, 233).

К этому перечню следует добавить реминисценции, выявленные Ю. М. Лотманом, — в частности, в «Гробовщике» (1830), где Адриан Прохоров, созвавший в гости своих клиентов-мертвецов, лишается чувств и сам падает на их кости. Травестийный характер этой сцены раскрывается в черновых вариантах новеллы: «упал come согро morto cadde» (VIII, 636). В ином семантическом и стилистическом регистре парафразу этой дантовской строки мы находим в «Полтаве», где Мария, узнав об осуждении на казнь отца, «... падает на ложе, Как хладный падает мертвец» (V, 47)<sup>10</sup>.

Такая концентрация цитат из оригинала, казалось бы, должна свидетельствовать о непосредственном с ним знакомстве. Между тем отмечалось уже, что почти все они принадлежат к числу наиболее популярных речений, неоднократно повторявшихся в современной Пушкину литературе<sup>11</sup>, и более того, все они сосредоточены в тех фрагментах из «Божественной комедии», которые приводил в подлинниках Ginguené в своей «Histoire littéraire d'Italie», где творчеству Данте посвящен в общей сложности почти целый том<sup>12</sup>. Абсолютное большинство их находится в знаменитом эпизоде с Паоло и Франческой, который Женгенэ привел полностью в оригинале и своем прозаическом переводе<sup>13</sup>. Труд Женгенэ Пушкин внимательно читал на юге; в 1822 году он сделал из него обширную выписку о романе «*Vuovo d'Antona*»<sup>14</sup>.

К этим наблюдениям, уже сделанным в литературе, добавим еще одно, показывающее, что, анализируя поэтику Данте, Пушкин также учитывал Женгенэ. Французский историк дал обширное примечание к строке «*E caddi, come cogro morto cade*»; он говорил о почти непреодолимой трудности, которую не удалось победить ни одному переводчику Данте на французский язык: о гармонии, создаваемой эвфоническим звучанием строчки с обязательным повторением глагола и о «высокой» стилистике итальянского выражения «*cogro morto*», которое, будучи переведенным буквально, приобретает во французском языке комический оттенок («*un cogrs mort*»)<sup>15</sup>. В «Полтаве» Пушкин перефразировал строку прямо «по Женгенэ», повторив глагол и переведя формулу «*cogro morto*» в высоком стилевом регистре («хладный... мертвец»).

Но еще важнее, однако, что Женгенэ и второе классическое исследование романских литератур — «*De la littérature du midi de l'Europe*» J. C. L. Simonde de Sismondi дали Пушкину неоценимый материал для историко-литературного обоснования набирающего силу романтического движения, к которому он причислял сам себя и в котором имя Данте явилось одним из краеугольных камней.

### III

Пушкин не напрасно благодарил Катенина, отучавшего его от «односторонности» литературных мнений.

Уже в первые поселищские годы он ощущает себя главой группы молодых поэтов, выступающих под знаменами «романтизма» и находящихся в весьма сложных отношениях с предшествующей литературной традицией.

Он сохраняет прямые преемственные связи с Карамзиным, Жуковским, Батюшковым и никогда о них не забывает. Он, конечно, не становится «учеником» Катенина и демонстративно заявляет о своем ученичестве у Жуковского. Но для себя он критически переоценивает и

наследие «учителей». Его не удовлетворяет нормативизм эстетики, апеллирующей исключительно к «вкусу», ориентированной на очищенный язык «хорошего общества» (прежде всего общества образованных женщин), — эстетики сентиментализма, сохраняющей тесную связь с наследием XVIII века, прежде всего с французским просветительством. Следы ее он усматривает и в исключительном господстве элегии и малых жанров — «легкой поэзии».

Он ищет новые источники поэтических тем, образности и языка «в мутных, но кипящих источниках новой, народной поэзии», как сам он скажет позднее в «Письме к издателю „Московского вестника“» (1828; XI, 66). «В зрелой словесности приходит время, — напишет он тогда же, — когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному» («О поэтическом слоге», 1828; XI, 73). Первая половина 1820-х годов отмечена для него интересом к народному творчеству, к Библии, Корану и к тем своим литературным предшественникам, которых отличала неканоничность, ненормативность, «смелость» в изобретении и выражении.

Пережив полосу острого увлечения Байроном, он обращается к Шекспиру. Под знаком «отца нашего Шекспира» идет его работа над «Борисом Годуновым» — трагедией, в которой должны были воплотиться принципы «истинного романтизма». Но в критических и теоретических статьях Пушкина этих лет Шекспир входит в фалангу имен, включающую Данте, Мильтона, Кальдерона, Камюэнса, Лопе де Вегу, Сервантеса, Ариосто.

В этом отношении Пушкин не был оригинален. Всех этих поэтов эстетики европейского романтического движения, в том числе Женгенэ и Сисмонди, зачисляли в романтический лагерь, — и в значительной мере от них отправлялся Пушкин в полемике о путях современной ему литературы — о поэзии классической и романтической, в которых ссылки на Данте возникали совершенно естественно.

Эти споры, шедшие в русской критике уже в 1810-е годы, получили мощный стимул в середине следующего десятилетия, когда один за другим вышли два обзора современной русской словесности: «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов» А. А. Бестужева в «Полярной звезде на 1825 год» и «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» В. К. Кюхельбекера в «Мнемозине». Оба критика — с разных сторон — утверждали принципы романтической поэзии (каждый в своем понимании), оба ратовали за национальную самобытность литературы. Их статьи были выдающимися явлениями русской критической мысли и вызвали Пушкина на полемику с углубленным обсуждением теоретических проблем романтизма. На обзор Бестужева Пушкин откликнулся в письме автору в конце мая — начале

июня 1825 года (XIII, 177) и по свежим следам письма начал набрасывать ответ для печати.

Статья Бестужева начиналась утверждением, что в словесности всех народов «первый век» был «возрастом сильных чувств и гениальных творений» и творцов; затем следовал «век посредственности, удивления и отчета» — «разбора», критического осмысления. Лишь в России век критики предшествовал «веку творения». Это была кратко сформулированная исходная посылка, от которой критик переходил к анализу состояния современной литературы.

Именно это суждение, более публицистическое, чем историческое и мало существенное для статьи Бестужева в целом, оказывается предметом возражений Пушкина. В отличие от Бестужева, его интересует генезис и историческое становление романтического движения. От письма к статье концепция его уточняется; наконец, он оставляет мысль о полемике и начинает историко-теоретическую статью «О поэзии классической и романтической».

В полемике с Бестужевым Пушкин развивает мысль об историческом прогрессе в поэзии. Истоки романтической литературы он вслед за Сисмонди ищет в поэзии трубадуров, доведших до изощренности формальное мастерство, в воздействии на Европу (прежде всего на Испанию) восточной поэзии, в первых опытах новой драматургии (мираклъ, мистерия). Из этого-то «смирненного начала» вырастает «век гениев», представленный именами Данте, Петрарки и Ариосто в Италии, Кальдерона в Испании, Спенсера, Шекспира и Мильтона в Англии. Как мы уже говорили, в большинстве своем это — в «классическом» понимании — «нецивилизованные гении» «варварского времени». Для Пушкина Данте — не только «суровый», но и «дикий», — этот эпитет мы находим в черновых вариантах статьи «О поэзии классической и романтической» (1825; XI, 306). Вместе с тем это, несомненно, «гений», и масштаб его литературных исканий полемически противопоставляется ограниченным эстетическим целям сентиментальной и эпигонской классической поэзии XVIII столетия: он не создавал свое произведение «для благосклонной улыбки прекрасного пола», он заботился об архитектонике грандиозного замысла, а не о мелких стилистических новациях.

Существует высказывание Пушкина, сделанное в период работы над «Годуновым» в конце января 1825 года. Оно как бы между прочим обронено в частном письме, но постоянно цитируется как одна из важнейших эстетических деклараций Пушкина. «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным» (письмо к А. А. Бестужеву; XIII, 138). В литературе не отмечено, что это — парафраза итоговой характеристики Данте, сделанной Сисмонди: «...le Dante ne pouvait jugé que par les lois qu'il s'était données»<sup>16</sup>.

Все это — и творческая мощь, и пренебрежение «условленными правилами», и вдохновение, подчиненное, однако, своим строгим законам, и величественные замыслы — характеризуют творцов периода расцвета

поэзии. За ним может следовать период упадка, когда эти качества сменяются культом внешних форм, как эпоха «маринизма» в Италии. В статье «О ничтожестве литературы русской» (1834) такой эпохой предстает французский XVIII век, — и в статье вновь появляется имя Данте. Едва ли не Беттинелли и поддержавшего его Вольтера имел в виду Пушкин, заявляя, что «Италия отрекается от пения Данте»<sup>17</sup>. «Возвращение» Данте должно наступить с преодолением наследия «антипоэтического века», и с совершенной закономерностью Пушкин вспоминает о нем в статье «О Мильтоне и шатобриановом переводе „Потерянного рая“» (1836): с наступлением «зрелой словесности» оживляется интерес к народным началам, и общественный вкус востребует Гомера, Данте, Шекспира и Сервантеса в их подлинном виде, с их неповторимыми красотами и природными недостатками.

Это уже был символ веры исторического мышления, достигшего в творчестве самого Пушкина высокой степени зрелости.

#### IV

Попав в поле теоретических размышлений Пушкина, Данте почти неизбежно должен был оставить след и в его художественном сознании.

Помимо явных упоминаний Данте, перечисленных нами выше, в его творчестве с начала 1820-х годов обнаруживается довольно большое число скрытых реминисценций, частью, вероятно, и неосознанных: фразеологических, образных, и, возможно, сюжетных. Следы знакомства с «Божественной комедией» находят в «Евгении Онегине», «Бесах», «Анджело», «Медном всаднике», в набросках неосуществленной поэмы о Фаусте в аду и т. п.<sup>18</sup> Не все из этих параллелей могут быть достаточно убедительно обоснованы; некоторые из них носят настолько общий характер, что не предполагают вообще наличие источника. Еще важнее, однако, что они не маркированы как специфически «дантовские» и есть результат пассивного усвоения, а не сознательной интерпретации дантовского текста. К такой интерпретации Пушкин приходит в конце 1820-х годов.

К 1829 году относится первое поэтическое свидетельство Пушкина о чтении Данте, — великолепное по своему эвфоническому звучанию:

Зорю быт... из рук моих  
Ветхий Данте выпадает...

В литературе ставился вопрос о реальном содержании этих строк. В библиотеке Пушкина было пять изданий Данте; одно из них — парижское издание 1823 года Антонио Буттура — содержало итальянский текст. Сохранился только второй том этого издания; в нем Пушкин разрезал первые 24 страницы — начало «Чистилища».

Остальные издания были французскими переводами. Первый по времени — стихотворный перевод Б. Гранжье, вышедший в Париже в 1596—1597 годах; самая старая книга в библиотеке Пушкина. Из трех томов этого издания у Пушкина было два — с «Адом» и «Раем». Второй — очень популярный во Франции перевод А. Ф. Арто де Монтора — напечатанный вторым изданием в 1828 году (тт. 1—3 — «Ад») и в 1830 году («Чистилище», «Рай»). Это был прозаический перевод с итальянским текстом en regard и сравнительно немногочисленными примечаниями, гораздо менее обширными, нежели у Гранжье, где после каждой песни следовали «Annotations» с толкованиями, пояснениями, параллелями преимущественно из латинских авторов. В переводе Арто разрезаны первые 16 страниц «Ада» и значительная часть томов с «Чистилищем»; последние три тома («Рай») не разрезаны вовсе.

Зато полностью разрезанным оказалось издание со стихотворным переводом Антони Дешана, вышедшим в Париже в 1829 году<sup>19</sup>.

Это был манифест романтического культа Данте во Франции.

Антони Дешан, участник «Сенакля», где объединились Гюго, Ш. Нодье, А. де Мюссе, А. де Виньи, друг высоко ценимого Пушкиным Сент-Бева — «Жозефа Делорма» и адресат его стихотворения, — был своего рода символом романтической дантологии. Под знаком Данте развивалась его поэзия и даже, кажется, его жизнь<sup>20</sup>. «Божественная комедия» для него — самая замечательная из эпопей, созданных человечеством, весь мир средневековой Италии, средоточие его знаний, верований, предрассудков, поэзии, схоластики и политики. Подобным же образом — и, может быть, не без учета предисловия Дешана — будет Пушкин характеризовать Данте в поздние годы: «тройственная поэма», в которой все предания, всё знание, все страсти, вся духовная жизнь «средневековья» «воплощены были чудной силою поэта и сделались, так сказать, доступны осязанию» («О ничтожестве литературы русской», черновые редакции; XI, 511). Дешан перевел двадцать песен из трех книг поэмы, выбрав те, которые в наибольшей степени соответствовали романтическому восприятию Данте; его целью было передать стиль Данте — «нервный, точный, логичный», предпочитающий метафору перифразе, «наивный и, можно сказать, библейский в большинстве пассажей; украшенный и в то же время очень простой», для которого не подходит «язык куртизанок»<sup>21</sup>. Все эти декларации также во многом сходились с пушкинским пониманием Данте.

Есть несколько свидетельств, показывающих, что с конца 1820-х годов Пушкин внимательно следит за появляющимися переводами из Данте. Он обращает внимание на переводы Авр. Норова из «Ада» — «средним стилем», с широким использованием сентиментальной фразеологии, — чтобы решительно их отвергнуть; зато он живо заинтересован стrophicкими и просодическими экспериментами С. П. Шевырева, стремившегося привить на русской почве итальянскую октаву. Шевырев претендовал на радикальную реформу русского стиха, долженствовавшую

13—27

взорвать поэтическую «гладкопись» пушкинских эпигонов; он вводил ритмические перебои, нарушал правило альтернанса, законы гармонии и благозвучия. Опыты эти Пушкин приветствовал — по замыслу, но не по выполнению; по его собственным словам, он был намерен вступить с Шевыревым в «некоторое состязание» и предложить ему «свои возражения». Пока же он настойчиво советовал ему начать переводить Данте<sup>22</sup>. Переводы из «Божественной комедии» представляются Пушкину теперь своего рода лабораторией, в которой вызревает зародыш обновления или во всяком случае обогащения современного поэтического языка, — и годом позже он поддерживает попытки Катенина соединить в переводах из Данте «высокое» и «низкое», торжественно-архаический стиль и просторечие, хотя бы ценой промахов и поэтической какофонии. Естественно поэтому внимание Пушкина и к французским переводам Данте, где накапливался опыт перевоплощения его поэтики на чужом языке.

Еще Сисмонди, предлагая читателю свой перевод в терцинах эпизода с Уголино, жаловался на почти непреодолимые трудности. Французский язык, замечал он, беднее рифмами, нежели итальянский, и большой текст, написанный терцинами — с регулярным чередованием рифм — практически невозможен во французской поэзии; кроме того, стиховые массы в ней тяготеют к куплетной форме и предполагают enjambements, которым противится эпический текст в терцинах. Сисмонди извинялся перед читателем, который вряд ли ощутит величие знаменитой песни в переводе, органически несовершенном, — и все же предпринял свою попытку. Вслед за Сисмонди Катенин говорил о бедности рифм в русском языке<sup>23</sup>. Дешан отказался от терцин и переводил Данте александрийским стихом. Любопытен был архаический перевод Гранжье: он передавал терцины Данте шестистишиями шестистопного ямба с чередованием рифм АВАВСС. Вероятно, Пушкин заглядывал в этот перевод и, может быть, «ветхий Данте» его стихотворения — это именно издание Гранжье: «ветхий» не обязательно означает «изношенный, разрушающийся от времени»: Пушкин употреблял этот эпитет и в значении «древний», «старинный»<sup>24</sup>.

Мы можем предполагать все это с большим основанием, зная, что на рубеже 1820—1830-х годов Пушкин переживает полосу обостренного интереса к эстетическому наследию прошлого. Его собственное творчество этих лет отмечено чертами своеобразного ретроспективизма. Он сознательно, иногда даже демонстративно, обращается к многократно использованным сюжетам, «возвращая» их в современную литературу, активизируя казалось бы забытое художественное наследие. Так он поступает в «Повестях Белкина» и в «Маленьких трагедиях» (1830). Он воскрешает оставленный им же самим александрийский стих, полемически заявляя, что мало заботится о современных модах. В послании «К вельможе» (1830) он стилизует русское и французское послание «века Вольтера». Это был его ответ на ту борьбу с «аристократической» дворянской культурой, которую начинали уже раннебуржуазные писатели



типа Ф. Булгарина, и на призывы к ниспровержению эстетических традиций прошлого, доносившиеся из стана радикальных романтиков. Для него самого, однако, это отнюдь не разрыв с «истинным романтизмом», и он внимательно следит за подобными же процессами в европейском романтическом движении. Он с восторгом приветствует поэтические сборники Сент-Бёва, поэта, историка, антиквария. И он начинает воскрешать темы, жанры, поэтические формы, свойственные «смиренному началу» романтической поэзии.

В 1829 году он пишет «Легенду» («Жил на свете рыцарь бедный...»), где синтезирует мотивы старофранцузских легенд, мираклей и фавлю, связанную с культом Мадонны. К 1830 году относится его знаменитый «Сонет» — сонет о сонете, начинающийся именем Данте — «Суровый Дант не презирал сонета...». Эта форма ранее Пушкина специально не интересовала; сейчас он начинает ее разрабатывать.

Источником для Пушкина был сонет Вордсворта, свободно переведенный Сент-Бёвом. Пушкин знал и английский, и французский тексты, и вслед за своими предшественниками выстраивал иерархический ряд великих сонетистов прошлого. У Вордсворта и у Сент-Бёва он начинается Шекспиром, далее идут Петрарка, Тассо, Камюэнс, Данте, Спенсер, Мильтон; Сент-Бёв добавил к этому соотечественников — поэтов Пляяды: Жоакена дю Белле и Ронсара. О Данте английский и французский поэты говорили распространено: «веселый миртовый листок в кипарисовом венке на пророческом челе», «Данте любил этот миртовый цветок». Речь шла, конечно, о «Новой жизни». Пушкин сохраняет эту общую схему, но решительно меняет концепцию. «Новая жизнь» не могла для него быть лучшим украшением лаврового венца Данте. Напомним, что Жюнгенэ считал сонеты Данте наименее значительной частью его наследия и лишь два или три из них находил достойными внимания; Сисмонди же был критически настроен против самой формы как стесняющей лирическое вдохновение, подчиненной искусственным законам и сыгравшей в итальянской поэзии скорее отрицательную роль, в частности, благодаря кончетти (*soncetti*) с их чисто формальной словесной игрой<sup>25</sup>. Все это вполне соответствовало общим историко-литературным представлениям Пушкина, как они сложились в 1820-е годы, и теперь, обращаясь к сонету, доселе ему чуждому, он начинал с обоснования такого шага. Крупнейшие сонетисты Запада произнесли апологию сонета; задачей Пушкина была реабилитация. Начальная строка — о Данте — здесь получила особое звучание: автор грандиозной эпопеи «не презирал» сонета, снисходил до него, не гнушаясь искусственной формой, ибо она могла быть наполнена значительным содержанием, что и показало творчество других поэтов «века гениев» (Шекспир, Камюэнс) и современности — самого Вордсворта, Мицкевича и Дельвига, друга Пушкина. Романтическая поэзия приемлет в свое лоно сонет.

И в это же время он начинает осваивать строфическую форму октавы:

Четырехстопный ямб мне надоел:  
 Им пишет всякой. Мальчикам в забаву  
 Пора б его оставить. Я хотел  
 Давным-давно приняться за октаву.  
 А в самом деле: я бы совладел  
 С тройным созвучием. Пуцусь на славу.  
 Ведь рифмы запросто со мной живут;  
 Две придут сами, третью приведут  
 V. 83.

Эта декларация, открывающая «Домик в Коломне», словно отвечала lamentациям Сисмонди о трудности соблюдения «тройных созвучий» во французской поэзии. Естественно предположить, что пробуя «русскую октаву», Пушкин испытывал возможности русской поэтической речи отчасти в полемике или, во всяком случае, в соревновании с этой последней; по крайней мере, в черновиках «Домика в Коломне» упоминаются и поэты Сенакля, и «могучие образцы» «поэтов Юга», чуждые уже «робким певцам» нынешнего поколения (V, 374 и след.). Вероятно, в это же время или несколько раньше Пушкин резко выговаривает Вяземскому за стихи, где утверждалось, что русский язык беден рифмами; нет сомнения, что он полемизирует своими опытами не только с западными, но и с русскими собратьями по ремеслу, прежде всего с Катениным<sup>26</sup>. И одновременно с «Домиком в Коломне» он начинает набрасывать октавой самостоятельное стихотворение, в котором затем меняет строфу на терцины. Это было стихотворение «В начале жизни школу помню я...» — первый опыт прямого «подражания Данте» в пушкинском творчестве.

## V

На протяжении двух лет — в 1830—1832 годах Пушкин пишет три стихотворения, прямо ориентированные на дантовскую поэму. При жизни Пушкина они напечатаны не были; издатели первого посмертного собрания его сочинений напечатали их вместе, под редакторским заглавием «Подражания Данту».

Эти три стихотворения различаются по теме и тональности. Первое — «В начале жизни...» — символическое, загадочное, с чертами «высокого стиля»; второе — «И дале мы пошли...» — пародия или, скорее, травестия Данте, где торжественность эпического рассказа контрастирует с гротескным содержанием — «бесенок» коптит на вертеле жирного ростовщика, который «звучно» лопается, оставляя после себя запах тухлого яйца.

Критики и исследователи Пушкина расходились не только в толковании, но и в самом восприятии его «подражаний». В. Г. Белинский, один из самых проникательных интерпретаторов Пушкина в XIX веке, находил, что они передают дух и стиль подлинного Данте лучше всех доселе

сделанных переводов: после них «ясно видно, что стоит только стать на католическую точку зрения, чтоб увидеть в Данте великого поэта». Белинский имел в виду прежде всего первое из «подражаний»; С. П. Шевырев, постоянный его антагонист, предпочитал второе, с «фламандскими картинами в стиле Рубенсова страшного суда» — и ссылаясь при этом на XVII, XXI и XXII песни «Ада», «где Дант казнит самые низкие пороки человечества». В 1860-е годы Н. Н. Страхов подхватил это наблюдение: «Тут всё дантовское: краски, обороты и в содержании — соответствие между казнью грешника и грехами, за которые эта казнь воздается»; однако смысл «подражания», по Страхову, явно пародийный: «поэтическое чувство Пушкина было оскорблено грубою материальностью» картин той же XXI песни. Уже в 1920-е годы К. А. Шимкевич развил мысль о пародийном снижении Пушкиным «торжественно-религиозного Данте»<sup>27</sup>.

От этих наблюдений отправлялись последующие критика и исследование; они не потеряли своей актуальности и сейчас; что же касается пушкинских «подражаний», то в них далеко не все ясно и современной науке.

Мы не знаем, например, от чьего лица написано первое «дантовское» стихотворение 1830 года — «В начале жизни школу помню я...». Его пытались истолковать как автобиографическое, но ни подобной «школы», ни «величавой жены», обучающей детей, в пушкинской биографии не было. С другой стороны, самый мотив возвращения под старость к оставленным пенатам присутствует в «Воспоминаниях в Царском Селе» — неоконченном стихотворении 1829 года, — и там же проходит зрительный образ царскосельских садов, населенных «чертогами, вратами, Столпами, башнями, кумирами богов» (III, 179). И почти тот же комплекс мотивов с автобиографическим содержанием — в переводе из Р. Саути «Еще одной высокой, важной песни...», также 1829 года.

Нет сомнения, однако, что лирический герой «подражания» не тождествен пушкинскому «я». В черновой редакции он сделан стариком. Еще важнее, что весь колорит стихотворения, вся воспроизведенная в нем манера мыслить и чувствовать ведет нас к итальянскому Возрождению или рубежу Возрождения и средневековья — времени Данте<sup>28</sup>. Воспоминания героя о детстве — исповедь в прошлых заблуждениях, окрашенная нотами запоздалого сожаления о неувоенных уроках «дивной жены» и благочестивым страхом перед «бесовским» наваждением Аполлона и Венеры — поэзии и плотской любви. Именно это дало основания М. Н. Розанову соотносить стихотворение с той характеристикой, которую дает жизненному пути Данте Беатриче в стихах 130—133 XXX песни «Чистилица»:

E volse i passi suoi per via non vera,  
Imagini di ben seguendo false,  
Che nulla permission rendono intera.

Но тем самым намечалась ассоциация «величавой жены» и самого образа Беатриче<sup>29</sup>. Следующий шаг по пути сближения пушкинского стихотворения с линией «Данте — Беатриче» не только в «Божественной комедии», но и в «Новой жизни» сделал Д. Д. Благой: он предложил рассматривать весь пушкинский отрывок как написанный от имени Данте, на склоне лет вспоминающего о начале своего пути. Таков был замысел Байрона в его «Пророчестве Данте» (1819) — поэме, также написанной терцинами. Благой обращал при этом внимание на фрагмент в черновой рукописи, не вошедший в окончательный текст:

Я помню деву, юности прелестной  
Еще не наступила ей пора  
[Она была] [младенец] —  
III, 863.

Здесь сходство с образом Беатриче выступало особенно наглядно<sup>30</sup>.

Стихотворение Пушкина оказывалось буквально пронизанным дантовскими образами и ассоциациями, — но общий его замысел вряд ли можно из них объяснить. То, что ретроспективно предстает герою как демонический соблазн, — наслаждение искусством, чувственная любовь и, наконец, поэзия, творчество — реабилитируется самим стилистическим контекстом: «великолепный мрак чужого сада», «лживый, но прекрасный» демонический образ Афродиты, предчувствие вдохновения (как писал Пушкин ранее, «быстрый холод вдохновенья Власы подъямет на челе» («Жуковскому», 1818); парафразу этой формулы мы находим и здесь), — все это эстетизировано, облагорожено и, несомненно, автобиографично, если не искать буквального совпадения реалий. Зрелость (или старость) принесла с собой новые ценности; религиозный квиетизм может отвергнуть этот мир как языческий, — и он является читателю в двойном, колеблющемся освещении; предметом изображения для Пушкина теперь служит и самое сознание человека средневековья, его верования, предрассудки, впечатления и эмоции. Так было и в «Легенде», — но только теперь Пушкин отправляется от Данте, — не от его реальной биографии, а от сущности его сознания, как он его понимает.

И нечто подобное происходит в «пародийных терцинах», где на передний план выходит Данте «грубый» и гротескный. Уже Шевырев заметил это весьма пронизательно; исследователи новейшего времени приняли и развили его наблюдения. С обычной своей смелостью Пушкин решился на то, на что не решился тот же Женгенэ, уступая господствующему вкусу: он не рискнул подробно изложить содержание, к примеру, XXI песни и извинялся перед читателями за то, что обошел молчанием ее концовку<sup>31</sup>. Страхов, конечно, заблуждался, полагая, что Пушкина шокировали «фламандские» натуралистические картины в «Божественной комедии»; не-

верно было и предположении Шимкевича, что Пушкин бросал ими вызов Данте-теологу и апологету религии. До конца жизни Данте продолжал оставаться для Пушкина стихийным гением, даже немного «диким» и не боящимся оскорбить «образованный вкус». И «пародия» на него была не той «бесчестящей» пародией, против которой негодовал Сальери в пушкинской «маленькой трагедии», — это была шуточная травестия в собственном дантовском стилистическом ключе; перевод его тем в стихию «легкого и веселого», как некогда сделал Пушкин в «Графе Нулине» с Шекспиром; если угодно, это было даже освоением и усвоением, как очень удачно показал в своей статье Д. Д. Благой. Это была та вторая ипостась, без которой Данте для Пушкина не существовал, как не существовал и Шекспир.

Полемика же, если здесь она и была, направлялась не против Данте, а имела более близкий, современный адрес. С одной стороны, она реабилитировала эстетически «грубые», «фламандские» картины, — как Пушкин постоянно делал в своем позднем творчестве. С другой — она интегрировала Данте в пушкинскую поэтику «гармонической точности» — и критики, восхищавшиеся пушкинскими началами в этих «пародиях-подражаниях» были, пожалуй, не совсем неправы. Пушкин не стал дожидаться, пока Шевырев создаст «русского Данта», он сделал это сам, сделал, не прибегая к коренной ломке русского стиха, естественно и органично. Шевырев был восхищен — не вспомнил ли он о «состязании», которое обещал ему уже ныне покойный Пушкин десять лет назад?

Три стихотворения в терцинах, три «подражания Данту» были попыткой Пушкина расширить строфический, мелодический, стилистический репертуар русской поэзии и испытать на прочность поэтический язык. Одновременно они стали фактом усвоения дантовского стиля. Дантовские терцины оказались пригодны для торжественного символического повествования, совмещающего разные субъектные планы; для травестии или пародии с элементами гротеска; наконец, для имитации нарративного, эпического в своем существе стиля «Божественной комедии» — в стихотворении «Тогда я демонов увидел черный рой...».

Существует два рисунка Пушкина, связанных с Данте — «il gran padre Alighieri», как вслед за Альфиери и Байроном называл он великого флорентийца. Тот же эпитет — «отец наш» — он употребил, говоря о Шекспире. Один из этих рисунков — набросок портрета Данте в тетради 1820-х годов. Второй — автопортрет Пушкина в лавровом венке с подписью: «il gran padre A. P.», сделанный в 1835—1836 годах, — шуточный, шаржированный набросок, получивший неожиданно серьезный смысл несколькими месяцами позже, после трагической гибели Пушкина<sup>32</sup>. Упоминанием о нем мы и закончим наш по неизбежности краткий обзор.

## Примечания

- <sup>1</sup> Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 88. См. общие работы: **Розанов М. Н.** Пушкин и Данте // Пушкин и его современники. Вып. XXXVII. Л., 1928 и отд. оттиск; **Благой Д. Д.** Данте в сознании и творчестве Пушкина // Историко-филологические исследования. М., 1967; **его же**: Il gran' padre: Пушкин и Данте // Благой Д. Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1979; **Берков П. Н.** Пушкин и итальянская культура // Берков П. Н. Проблемы исторического развития литературы: Статьи. Л., 1981; **Mioni A. Biolato.** Puškin e Italia // Alessandro Puškin. Nel primo centenario della morte. A cura di Ettore Lo Gatto. Roma, 1937.
- <sup>2</sup> **Асоян А. А.** Данте и русская литература. Свердловск, 1989; **его же**: «Почтите высочайшего поэта...»: Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М., 1990.
- <sup>3</sup> **Алексеев М. П.** Первое знакомство с Данте в России // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 16—22; **Cousnon A.** Dante en France. Erlangen-Paris, 1906. P. 72—75; **Voltaire.** Oeuvres complètes. Paris, 1912. T. XVII. P. 221.
- <sup>4</sup> **Пушкин А. С.** Стихотворения лицейских лет: 1813—1817. СПб., 1994. С. 542. Далее цитаты из Пушкина (кроме особо оговоренных случаев) по изд.: **Пушкин.** Полн. собр. соч. АН СССР. 1937—1959. Т. 1—16 и Справочный том.
- <sup>5</sup> **Батюшков К. Н.** Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 45; Т. 1. С. 33, 134.
- <sup>6</sup> **Фридрих Н. В.** Проза Батюшкова. М., 1965. С. 159.
- <sup>7</sup> **Катенин П. А.** Размышления и разборы. М., 1981. С. 282, 183.
- <sup>8</sup> Сын отечества. 1822. № 13.
- <sup>9</sup> Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 483—484.
- <sup>10</sup> **Лотман Ю. М.** К проблеме «Данте и Пушкин» // Временник Пушкинской комиссии. 1977. Л., 1980. С. 90—91.
- <sup>11</sup> **Виноградов В. В.** Стиль Пушкина. М., 1941. С. 385—388, 487—489.
- <sup>12</sup> **Асоян А. А.** Данте и русская литература. С. 40—43.
- <sup>13</sup> **Ginguené P. L.** Histoire littéraire d'Italie. 2-nd éd. Paris, 1824. T. II. P. 44—51.
- <sup>14</sup> Рукою Пушкина. С. 486—490.
- <sup>15</sup> **Ginguené P. L.** Op. cit. T. II. P. 50—51.
- <sup>16</sup> **Simonde de Sismondi J. C. L.** De la littérature du midi de l'Europe. 2-nd éd., revue et corrigée. Paris, 1819. T. I. P. 392.
- <sup>17</sup> **Алексеев М. П.** Первое знакомство с Данте в России. С. 19 и след.
- <sup>18</sup> См., напр.: **Бидцалли П.** Элементы средневековой культуры. Одесса, 1919; **Розанов М. Н.** Пушкин и Данте; **его же.** Заметка о «Скупом рыцаре» // Сб. статей в честь акад. А. И. Соболевского. Л., 1927; **его же.** Пушкин и Петрарка // Московский пушкинист. М., 1930. Вып. 2; **его же.** Пушкин, Тассо, Аретино // Известия АН СССР. Отд. общественных наук. № 2—3. М., 1937; **Благой Д. Д.** Il gran' padre; **Лотман Ю. М.** К проблеме «Данте и Пушкин»; **Левин Ю. Д.** Об источниках поэмы Пушкина «Анджело» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1968. Т. 27. Вып. 3; **Долгинин А. А.** К вопросу о «Страннике» и его источниках // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13—14 ноября 1987 г. (Тарт. гос. ун-т. Каф. рус. лит.). Таллин, 1987; **Асоян А. А.** Цит. соч. С. 38—62; **Picchio R.** Dante and Malfilatre as Literary Sources of Tat'jana Erotic Dream // A. Puškin: A Symposium on the 175-th Anniversary of his Birth. Ed. A. Kodjak,

- К. Taranovsky. New York, 1976; **Гаспаров Б.** Функции реминисценций из Данте в поэзии Пушкина // *Russian Literature*. 1983. Vol. 14. № 4.
- <sup>19</sup> Полное описание этих изданий см.: **Модзалевский Б. Л.** Библиотека А. С. Пушкина: Библиографическое описание // Пушкин и его современники. Вып. IX—X. СПб., 1910 (репринт: М., 1988). № 847—852. Приводим их в сокращенном виде: 1) *L'Enfer*, de Dante Alighieri traduit en français par M. le Chevalier A. F. Artaud <...>. 2-me éd., Paris, 1828. Т. 1—3; *Le Purgatoire* de Dante Alighieri traduit en français par M. le Chevalier A. F. Artaud <...> 2-me éd., Paris, 1830. Т. 1—3; *Le Paradis* de Dante Alighieri traduit en français par M. le Chevalier A. F. Artaud <...> 2-me éd., Paris, 1830. Т. 1—3; 2) *La Comédie* de Dante, de l'Enfer, du Purgatoire & Paradis, mise en ryme françoise et commétée par M. B. Grangier, Conseilleur & Aulm-er du Roi; & Abbé de S. Barthelemi de Noyon. A Paris, 1596—1597. Т. 1—3 (у Пушкина только тт. 1—2); 3) *Opere poetiche* di Dante Alighieri con note di diversi per diligenza e studio di Antonio Buttura. Т. 2. Parigi, 1823; 4) *La Divine Comédie* de Dante Alighieri, traduite en vers français par M. Antoni Deschamps. (Vingt Chants). <...> Paris, 1829 [песни I, III, V, XV, XIX—XXI, XXIII, XXV, XXXII «Ада»; I, II, V, IX—X «Чистилища»; V, VI, XV и XVII, XXV (фрагмент) «Рая»].
- <sup>20</sup> **Counson A.** Op. cit. P. 139—145.
- <sup>21</sup> *La Divine Comédie* de Dante Alighieri, traduite <...> par M. Antoni Deschamps. P. LIX, LXII.
- <sup>22</sup> **Аронсон М.** Поэзия С. П. Шевырева // Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939. С. XXVII и след.
- <sup>23</sup> **Simonde de Sismondi.** Op. cit. Т. I. P. 388—391.
- <sup>24</sup> По предположению Д. Д. Благого, «ветхий Данте» — итальянский текст «Ада» в издании А. Буттура (**Благой Д. Д.** Il gran' padre. С. 149—150). Ни по состоянию, ни по времени выхода (1823) эта книга, однако, не является «ветхой»; из книг библиотеки Пушкина этот эпитет подходит только к изданию Б. Гранжье, редкому и дорогому, но удобному для чтения в дороге из-за своего карманного формата и твердого переплета. Не исключено, впрочем, что имеется в виду какое-то иное, неизвестное нам издание.
- <sup>25</sup> **Ginguené P. L.** Op. cit. Т. I. P. 444; **Simonde de Sismondi.** Op. cit. Т. I. P. 406—408.
- <sup>26</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 1. С. 123. Ср.: **Измайлов Н. В.** Из истории русской октавы // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971.
- <sup>27</sup> **Белинский В. Г.** Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 270; **Шевырев С.** Сочинения А. Пушкина // Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина... Ч. 4. Собрал В. Зелинский. 3-е изд. М., 1913. С. 199; **Страхов Н. Н.** Литературная критика. М., 1984. С. 91; **Шимкевич К. А.** Пушкин и Некрасов // Пушкин в мировой литературе: Сборник статей. [Л.,] 1926. С. 333—337.
- <sup>28</sup> **Гуковский Г. А.** Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 280.
- <sup>29</sup> **Розанов М. Н.** Цит. соч. С. 26.
- <sup>30</sup> **Благой Д. Д.** Il gran' padre. С. 163—166.
- <sup>31</sup> **Ginguené.** Op. cit. Т. II. P. 95.
- <sup>32</sup> См.: **Эфрос А.** Рисунки поэта. М.; Л., 1933. С. 199, 296; **Цявловская Т. Г.** Западные писатели в рисунках Пушкина // Культура и жизнь. 1959. № 2. С. 56—57.

## «Сны» пушкинских героев и сон Святослава Всеволодовича

Т. М. Николаева (Москва)

Сон киевского князя Святослава Всеволодовича занимает центральное место в композиционной структуре «Слова о полку Игореве». Именно он определяет поворот в движении основного «игорева» сюжета. Тектонически — это переход от четкой определенности первой части к почти фантастической и во многом неопределенной по трактовке второй, открывающейся обращением Ярославны к трем природным Божествам — Стихиям. Первая часть — вызов героев (героя), технически оснащенного, отрицающего страшные силы «неравнодушной природы», желающего «испытать себя». Это вызов Человека всему не-человеческому. В первой части идет рассказ о деде Игоря, князе Олеге Святославиче, тоже неудачливом воине. Однако в Олеге нет никаких необычных инфернальных свойств, он вполне человек и так же, как и Игорь, «ступаетъ въ златъ стремянь»: *Тогда вѣступи Игорь князь въ златъ стремянь и поѣха по чистому полю <...> Игорь къ Дону вои ведетъ тогда как половцы, дѣти бѣсови, неготовама дорогами побѣгоша; Гзакъ бѣжитъ сѣрымъ влѣкомъ* (СПИ 1985: 30, 32).

Князь Святослав обращается за помощью к Людям, но они не помогают. Помогает обращение Женщины к Природе. Это соотношение двух обращений заметили еще первые исследователи «Слова». «После того как Певец с напрасной надеждой взывал к князьям и думою уносился в минувшее, он обратился к Природе голосом женской любви» (Максимович 1836: 252). После обращения Ярославны Игорь уже не едет на коне: он *Вдврѣжеса на брѣзъ комонь и скочи съ него бусымъ влѣкомъ ... и полетѣ соколомъ подѣ мѣглами... Коли Игорь соколомъ полетѣ...* (СПИ 1985: 49); зато на конях, спокойно разговаривая, едут половецкие ханы, Гзак и Кончак. В этой части Игорь сопоставляется уже с князем-волшебником Всеславом Полоцким, который тоже *скочи отъ нихъ лютымъ звѣремъ... обѣсися синѣ мѣлѣ... а самъ въ ночь влѣкомъ рыскаше...* (СПИ 1985: 45).

Сон князя Святослава Всеволодовича принадлежит к одному из самых неясных и по-разному толкуемых фрагментов «Слова», именно в нем много так называемых темных мест, хотя бояре поняли его сразу и предложили весьма простое объяснение.



А Святъславъ мутенъ сонъ видѣ  
 въ Киевѣ на горахъ.  
 «Си ночь съ вечера одѣвахуть мя,— рече, —  
 чръною паполомою  
 на кровати тисовѣ;  
 чръпахуть ми синее вино  
 съ трудомъ смѣшено;  
 сыпахуть ми тыщими тулы поганыхъ тльковинъ  
 великий женчюгъ на лоно  
 и нѣгують мя.  
 Уже дьски безъ кнѣса  
 в моемъ теремѣ златовръсьмъ.  
 Всю ночь съ вечера  
 бусови врани възграяху у Пльсьнска,  
 на болони бѣша дѣбрь Кияня  
 и несошася къ синему морю».  
 СПИ 1985: 38.

Вот «объяснительный» перевод этого места, предложенный Д. С. Лихачевым:

А Святослав смутный (непонятный, неясный для него) сон видел в Киеве на горах (где он жил). «В эту ночь с вечера одевали меня,— говорит (он),— черным погребальным покрывалом на кровати тисовой; черпали мне синее вино, с горем смешанное; сыпали мне пустыми (опорожненными от стрел) колчанами поганых иноземцев крупный жемчуг на грудь и ижежили меня. Уже доски без князька в моем тереме златоверхом (как при покойнике, когда умершего выносят из дому через разобранную крышу). Всю ночь с вечера серые вороны граяли (предвещали несчастье) у Плесненска (под Киевом), в предградьѣ стояла лес Кияня (Киянь — речка под Киевом), и понеслись (они) к синему морю (на юг, к местам печальных событий)» (Лихачев 1985: 175).

Так возникают темы **провиденья**, **вещести**, **смерти** (в данном случае собственной смерти, хотя и князя, и бояр это почему-то не пугает), **смертоносных нехристей** (*поганыхъ тльковинъ*), **тьмы** в природе и в душе [*темно бо бѣ въ 3 день... На рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣтъ покрыва* (СПИ 1985: 39)].

Постараемся показать, что все эти темы есть в «снах» у Пушкина, всегда мрачных, провиденциальных, обязательно связанных с темой **смерти**.

Темой «„Слово о полку Игореве“ и Пушкин» занимались очень многие — сейчас нецелесообразно на этом останавливаться подробно. Но необходимо сказать, что эти исследования обычно проводились в двух аспектах: или исследовалась работа самого А. С. Пушкина над текстом «Слова» и его подготовка комментированного издания «Слова» (известно, что последняя серьезная беседа А. С. Пушкина о «Слове» состоялась за три дня до дуэли), или обнаруживались прямые цитирования из «Слова» или упоминания персонажей «Слова» (например, Бояна).

Современная теория анализа структуры текста позволяет обнаружить и более глубокие связи произведений — в основном, на уровне связующих Тем. В этом смысле теорию интертекстуальности можно понимать двояко — как пересечение фрагментов текстов (именно так обычно понимается интертекстуальность в деконструктивистских работах) или иначе — как выявление в разных текстах некоего одного, как бы спрятанного внутри, скрытого текста, который позволяет себя обнаружить при сопоставлении содержания нескольких фрагментов. В каждом из рассматриваемых произведений такой текст может не манифестироваться полностью, но густая сетка пересечений позволяет такой *Urtekst* реконструировать. Именно такая модель вытекает из разработанной В. Н. Топоровым теории реконструкции текста [см. его работы по реконструкции Основного мифа, «Петербургскому тексту», тексту «Младой певец и быстротечное время» и т. д. (см.: Топоров 1973; 1983)].

Собственно говоря, очевидно нечто подобное имел в виду М. О. Гершензон, говоря о Пушкине: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним написано: где тигр? Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды рассмотрев ее, потом видишь ее уже сразу и дивишься, как другие не видят» (Гершензон 1919: 122). Этот метод рассмотрения текста С. Бочаров увидел как поиск иносказаний, аллегорий (Бочаров 1985: 36), однако система аллегорий, символов — это **другая** система, как бы надстроенная над текстом и иной природы, между тем «тигр» также нарисован, то есть, говоря современным языком, это — текст в тексте.

О «снах» в пушкинских текстах писали не очень много, но и не мало. В основном анализировались отдельные сны, причем основная часть исследований, иногда виртуозно построенных и уводящих далеко, приходится на знаменитый сон Татьяны Лариной. И здесь, еще раз обращаясь к современной теории текста, можно сказать о разноаспектности открытости каждого отдельного текста. Как и в каждом отдельном языке, в тексте есть нечто индивидуальное, некая сокровенность его внутреннего духа, его смысловой имманентной структуры, есть универсальный пласт (в литературоведении изучаемый наименее охотно), но есть и пласт, выявляемый только при тотальном, а не попарном сопоставлении всех текстов единой природы. При индивидуальном анализе этот пласт может быть вообще незаметен и в принципе не обнаруживаться.

Однако, общность ряда пушкинских снов все же не была скрытой. «<...> Подобно Татьяне, Пушкин верил в сны и приметы. На то, говорят, имел он свои причины. Не будем их ворошить. Достаточно сослаться на его произведения, в которых нечаянный случай заглянуть в будущее повторяется с настойчивостью идеи фикс. Одни только сны в руку снятся подряд Руслану, Алеко, Татьяне, Самозванцу, Гриневу» (Терц 1993: 25). Наиболее подробно «сны» в пушкинских текстах рассмотрены как некий единообразно построенный текст у того же М. О. Гершензона (см.: Гершензон 1926). М. О. Гершензон анализирует пять пушкинских снов, или, как он пишет, «пять сновидений». (В дальнейшем в статье бу-

дет излагаться общее содержание одиннадцати снов.) Это — сон Руслана, сон Марьи Гавриловны из «Метели», сон Петруши Гринева, сон Григория Отрепьева и сон Татьяны Лариной. Детально разбирая каждый их этих пяти снов, М. О. Гершензон находит в них общее. Прежде всего — это их двухчастность. Первая половина каждого сна есть вполне объяснимая реакция сновидца на переживания настоящего, как бы отражение пережитых им волнений, событий, тревог в метафорической сонной форме. Зато вторая часть оказывается неожиданно пророческой, как будто бы никак не вытекающей из насущных ситуаций. Но эти неожиданные пророчества неслучайны. Они суть синтез накопленных в глубине души потаенных знаний о людях и их возможной судьбе. «Пять сновидений, изображенных Пушкиным, оказались как бы пятью вариациями одной и той же темы — до такой степени они совпадают в своих главных чертах <...> Он понимал сон, очевидно, как внутреннее видение души <...> Человек воспринимает несравненно больше того, что доходит до его сознания; несметные восприятия, тончайшие, едва уловимые, непрерывно западают в душу и скопляются в темных глубинах памяти, как в море не прекращающимся и ровным дождем падают с поверхности на дно микроскопические раковины мельчайших инфузорий. Но эти бессознательные знания души не мертвы: они только затаены во время бодрствования; они живы и в сонном сознании — им раздолье. Татьяна знает многое такое об Онегине, Марья Гавриловна — о Владимире, а Отрепьев — о самом себе, чего они отдаленно не сознают наяву. Из этих заповедных, тонких знаний, накопленных в опыте, душа создает сновидения: такова мысль Пушкина» (Гершензон 1926: 109). В этой интерпретации есть скрытая полемика с «потусторонностью» вещего сна. Не оспаривая сказанное целиком, заметим только, что и Татьяна могла ощутить ненависть Онегина к Ленскому (как считает Гершензон), и Отрепьев мог предвидеть свои фрустрации, но рану Владимира под Бородиным, его смерть в Москве синтезировать из «мельчайших повседневных впечатлений» Марья Гавриловна вряд ли могла.

Кроме того, Гершензон дает общую **характеристику** снов у Пушкина. На этом уровне сон Святослава Всеволодовича неделим на две части: интерпретируемую и пророческую. Тем самым сходство со снами у Пушкина как будто и не обнаруживается. Мы же хотим показать **текстовое** совпадение снов на базе некоторого внутреннего, совпадающего интертекста. Кроме того, необходимо сразу четко обозначить, что мы понимаем сон несколько шире: так сном считаем и то, что видела Наташа в «Женихе», так как она объявляет это сном, сном считаем и «видение» короля Стефана в «Песнях западных славян»; естественно, сном является то, что **объявлено** сном — объявлено как самим героем, так и автором (речь идет о сне Адриана Прохорова в «Гробовщике»).

Порядок описания снов для нашей задачи достаточно произволен. Поэтому начать лучше именно со сна купеческой дочери Наташи в «Женихе». Об этой стихотворной новелле писали в основном, интересуясь ее источниками. Так, А. М. Кукулевич и Л. М. Лотман видят здесь отражение сюжета одной из сказок братьев Гримм (см.: Кукулевич,

Лотман 1941). Напротив, чисто народную русскую основу, связанную с миром русских народных сказок, отстаивает Р. В. Иезуитова (см.: Иезуитова 1974). Писательница Вера Панова, слушая Ф. Шаляпина, поняла, что в этой балладной стихотворной повести Пушкина скрыта песня о Кудеяре атамане [«„Жили двенадцать разбойников“ <...> Вождь Кудеяр выкрал девицу красную из-под Киева. Много разбойники пролили крови честных христиан. Много богатства награбили, жили в дремучем лесу» (Панова 1975: 60)]. Несомненно, как и всегда по отношению к великому поэту, большинство гипотез об источниках кажутся убедительными. Однако посмотрим на текст сна Наташи с интересующей нас точки зрения. Подчеркиваться будут те фрагменты текста, которые кажутся в этом плане существенными (Тексты Пушкина приводятся по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., Изд. АН, 1950—52):

*Недобрый сон меня крушит <...>*  
 Мне снилось, — говорит она, —  
     *Зашла я в лес дремучий,*  
 И было поздно; чуть луна  
     *Светила из-за тучи;*  
 С тропинки сбилась я: в глуши  
 Не слышно было ни души,  
     *И сосны лишь да ели*  
     *Вершинами шумели.*

*И вдруг, как будто наяву,*  
     *Изба передо мною <...>*  
 В избе свеча горит; гляжу —  
     *Везде серебро да золото,*  
     *Все светло и богато.*

*<...> На серебро, на золото*  
*На сукна, коврики, парчу,*  
*На новгородскую камчу*  
 Я молча любовалась  
 И диву дивовалась.

*Вдруг слышу крик и конский топ...*

*<...> Взойшли толпой, не поклонясь,*  
     *Икон не замечая;*  
 За стол садятся, не молясь  
     *И шапок не снимая.*

*<...> Крик, хохот, песни, шум и звон,*  
*Разгульное похмелье...*

<...> Идет похмелье, гром и звон,  
 Пир весело бушует,  
 Лишь девица горюет.  
 <...> А старший брат свой нож берет,  
 Присвистывая, точит;  
 Глядит на девицу-красу,  
 И вдруг хватает за косу,  
 Злодей девицу губит,  
 Ей праву руку рубит.  
 II. 69—71.

Какие существенные особенности мы видим во сне Наташи, который, как уже многократно отмечалось, имеет много общего со сном Татьяны, к которому он примыкает и хронологически; кроме того, в первоначальном варианте Наташа называлась Татьяной?

Это: 1) самообъявленность сна; 2) мотив потерянного пути; 3) мотив дома (в данном случае — лесной избушки); 4) мотив богатства — серебра, золота и др.; 5) мотив шума — крик, конский топ; крик, хохот, песни, шум и звон; 6) мотив поганых, *нехристей* [кстати, тут есть что-то непонятное — если страшные гости (хозяева?) не замечают икон, то чьи же они?]; 7) мотив страшного разгуля, похмелья шайки, хохочущего стана; 8) мотив внезапного выхватывания страшного орудия и злодейства как будто бессмысленного (ведь также непонятно, зачем убивать девицу именно так и, наконец, кольцо можно было просто и отнять); эта бессмысленность (кажущаяся) поступка для нас очень важна.

В этом сне на «Слово о полку Игореве» указывает не сюжет, а некоторые коннотации — аллюзии: *а злата и серебра ни мало того потрепати* или *а с ними злато, и паволокы, и драгья оксамиты*. Набор мотивов — тем, перечисленных выше в связи с «видением» Наташи, проходит, варьируясь, через все сны Пушкина, причем варьируется в основном пророческая, прогностическая часть.

Первым из пушкинских героев подобный провидческий сон видит Руслан, возвращаясь домой с усыпленной княжной в каком-то невеселом, хотя как будто бы победном настроении.

И снится *вещий сон герою*:  
 Он видит, будто бы княжна  
 Над страшной бездны глубиной  
 Стоит недвижна и бледна...  
 И вдруг Людмила исчезает,  
 Стоит один над бездной он...  
 Знакомый глас, призывный стон  
 Из тихой бездны вылетает...  
 Руслан стремится за женой;  
 Стремглав летит во тьме глубокой...

IV.: 86.

Далее он попадает в грдницу Владимира, которая по многим признакам напоминает царство теней:

И все сидят не шевелясь,  
 Не смея перервать молчанья.  
 Утих веселый шум гостей,  
 Не ходит чаша круговая...  
*И видит он среди гостей*  
*В бою сраженного Рогдая: <...>*  
 Он весел, пьет и не глядит  
 На изумленного Руслана.  
 Князь видит и младого хана,  
 Друзей и недругов... и вдруг  
 Раздался гуслей беглый звук  
 И голос вещего Баяна,  
 Певца героев и забав.  
 Вступает в гридницу Фарлаф,  
 Ведет он за руку Людмилу; <...>  
 ...Князья, бояре — все молчат,  
 Душевные движенья края.  
 И все исчезло — смертный хлад  
 Объемлет спящего героя.  
 В дремоту тяжко погружен,  
 Он льет мучительные слезы,  
*В волненьи мыслит: это сон!*  
 Томится, но зловещей грезы,  
 Увы, прервать не в силах он.  
 IV, 86—87.

Здесь впервые возникают мотивы: 1) объявленного пророческого сна; 2) мотив собственного перехода к смерти<sup>2</sup> в царство мертвых<sup>3</sup>, связанный с темой **бездны** и падения в нее; 3) мотив **застолья мертвых**. Загадкой этого сна является не столько его провиденциальность, сколько то, что мы не знаем, когда именно его убивает следующий за ним Фарлаф: после этого сна или во время его. На это никто из исследователей пушкинских текстов не обратил внимания. В момент убийства «Руслан не внемлет; сон ужасный. Как груз над ним отяготел!..». В рассказе о сне упоминается вещий Баян, певец героев и забав. Но сходство со «Словом» в этом эпизоде, как представляется, иное: оно идет по содержательной плоскости. А именно — уже давно обсуждался вопрос об оборотничестве князя Игоря, о его изменении после обращения Ярославны, когда он вскакивает на коня и соскакивает с него бусым волком. А далее он *И потече к лугу Донца, и полетѣ соколомъ подѣ мѣглами, избивая гуси и лебеди завтроку, и обѣду, и ужинѣ*. Князь Руслан окроплен старым Финном сначала **мертвой** водой, потом **живой**. И — «Уж князь готов, уж он верхом. / Уж он летит живой и здравый / Через поля, через дубравы». Возникает такая же неопределенность его статуса среди мертвых и живых, которая уже давно решается в связи с князем Игорем.

Страшный пророческий сон видит и Алеко. Об этом объявляет и сама Земфира: «О мой отец! Алеко страшен. / Послушай: сквозь тяжелый сон / И стонет, и рыдает он» (IV, 219). Она пересказывает его и Алеко:

«Во сне душа твоя терпела / Мученья; ты меня страшил: / Ты, сонный, скрежетал зубами / И звал меня. Алеко: Мне снилась ты./ Я видел, будто между нами... / Я видел страшные мечты!» (IV, 220—221)

Очевидно, что он видел **смерть** Земфиры и ее возлюбленного от своей руки, убийство **ножом**.

Так же страшен сон Луизы в «Пире во время чумы», считающемся переделанным переводом пьесы Вильсона:

Луиза: Ужасный демон  
 Приснился мне: весь черный, белоглазый.  
 Он звал меня в свою тележку. В ней  
 лежали мертвые — и лепетали  
 Ужасную, неведомую речь...  
 Скажите мне: во сне ли это было?  
 Проехала ль телега?

V, 417.

И здесь мы видим **смерть**, страшные потусторонние существа, лепечущие неведомую речь (то есть как бы **нехристи, чужестранцы**), **объявленность** сна, вероятно, пророческого, некоторое **вместилище** — здесь тележка.

Пожалуй, единственный сон, выходящий за рамки общего интертекста, — это краткое сообщение Берты в «Сценах из рыцарских времен» о том, что она видела во сне графа Ротенфельда, и немедленное его появление после долгого отсутствия. Несущественность сообщенного в нем предвиденья не делает его **сном** в важном для нас смысле. Во всем творчестве Пушкина сон Берты как будто бы является исключением.

Собственную смерть, страшную и неотвратимую, видит и король Стефан («Песнь западных славян», «Видение короля»), хотя это не сон, а как бы видение — в церкви.

Тут он видит чудное виденье:  
 На помосте валяются трупы.  
 Между ими хлещет кровь ручьями <...>  
 Горе! в церкви турки и татары  
 И предатели, враги богумилы,  
 На амвоне сам султан безбожный,  
 Держит он на-голо саблю,  
 Кровь по сабле свежая струится...  
 IV, 289.

Король видит и свою **смерть** — сдирание кожи с живого. Сон оказывается пророческим — видение подтверждается: «Вдруг взвилась из-за города бомба / И пошли басурмане на приступ». Есть в этом видении и **нехристи-басурмане**, есть и **переполненное мертвецами помещение** — в данном случае церковь. Есть здесь и орудие убийства — **сабля**. И вот здесь, предваряя анализ снов Татьяны и Гринева, заметим, что в снах у Пушкина орудием убийства почему-то непременно выступает хо-

лодное оружие: нож, топор, сабля, тогда как в не-сонной ткани пушкинского текста оружие может быть разнообразным и вполне современным: пистолет, пушки.

Быть может, некоторую переключку с Дивом можно усмотреть в следующих строках: «Слышит, воеет ночная птица, Она чует беду неминучу, Скоро ей искать новой кровли...».

Страшный пророческий сон трижды посещает Григория Отрепьева:

А мой покой бесовское мечтанье  
Тревожило, и враг меня мутил.  
Мне снилось, что лестница крутая  
Меня вела на башню; с высоты  
Мне виделась Москва, что муравейник;  
Внизу народ на площади кипел  
И на меня указывал со смехом.  
И стыдно мне, и страшно становилось —  
И, падая стремглав, я пробуждался...  
V. 233.

И в этом сне мы видим те же мотивы: *собственную смерть*; указание на *не-человеческое, бесовское* присутствие; *объявленность сна*; *падение с высоты*; *хохочущую толпу*, указывающую со смехом на героя. М. О. Гершензон проходит мимо этих совпадающих с другими снами мотивов; трижды повторенный сон Отрепьева, по его мнению, «совершенно психологичен, по форме символичен; в нем нет ничего пророческого, потому что психологически — верен» (Гершензон 1926: 102).

Нельзя в данном случае не обратить внимание и на текстовую особенность эпизода со сном Отрепьева. Этот эпизод включает — на этот раз почти цитатную, что не раз отмечалось — переключку со «Словом о полку Игореве». Сцена заканчивается словами Отрепьева: «И не уйдешь ты от суда мирского, как не уйдешь от Божьего суда». (Ср. «Ни хитру, ни горазду, ни птицю горазду суда Божиа не минути».)

Несомненно, что несмотря на многие усилия, сон Татьяны еще остается неразрешенной загадкой, разрешить которую мы и не пытаемся. Несомненно также, что сон Татьяны композиционно является центральным в романе, он безусловно пророческий, безусловно и не может быть разгадан по-элементно, на это указывает и сам Пушкин.

Упомянуть хотя бы кратко все гипотезы, высказанные по поводу сна Татьяны, мы не находим возможным, кроме того — ряд работ начала XX века оказался для нас недоступным. Остановимся только на общих положениях, с одной стороны, и на специальных исследованиях на эту тему — с другой.

Прежде всего все отмечают параллелизм мира гостей-чудовищ во сне Татьяны и мира гостей именин — того дня, когда начинают разворачиваться предсказанные во сне события, и это верно почти до деталей:



## СОН

Тут остов чопорный  
и гордый;  
Другой с петушьей головой;  
Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,  
Людская молвь и конский топ.

## ИМЕНИНЫ

Гвоздин, хозяин превосходный,  
владелец нищих мужиков;  
Трике... в очках и рыжем парике;  
Лай мосек, чмоканье девиц,  
Шум, хохот, давка у порога  
и т. д.

Со сном Татьяны связана и сама дуэль. И здесь видно, как виртуозно умеет обыграть Пушкин нейтрализацию категорий определенности-неопределенности в «неприкрытых» местоимениями именных конструкциях: «Ныне злобно, / Врагам наследственным подобно, / Как в страшном непонятном сне, / Они друг другу в тишине / Готовят гибель хладнокровно» (V, 131), — как в **каком-нибудь** или в **том самом сне?**

С какими мирами связывается сон Татьяны?

Прежде всего — это мир гадания, святок, когда «девушки, согласно фольклорным представлениям, в попытках узнать свою судьбу вступают в рискованную и опасную игру с нечистой силой» (Лотман 1980: 265).

Затем — это мир сказки, так хорошо описанный В. Я. Проппом: вхождение сказочного героя в лес, переправа, лесная избушка, лесной жених, часто являющийся в виде чудовища (Лотман 1980: 269; Тамарченко 1987; Маркович 1980 и др.).

С этим связаны и мотивы нечистой силы, перехода в иной мир, определяющийся «переправой», лесной избушкой — «заставой» иного мира и т. д.

Основной же смысл сна Татьяны многие видят в перевернутом обряде свадьбы, свадьбы — оборачивающейся похоронами. «С того момента, когда Татьяна входит в лесную хижины <...> движение сказочного сюжета включает в себя элементы „перевернутого“ свадебного обряда, совмещенного по „изнаночной“ логике с представлением о похоронах» (Маркович 1981: 72). Неоднократно отмечалось, что сон Татьяны Лариной, в наибольшей степени исследованный в пушкинистике, сюжетно близок ко сну Наташи в «Женихе», к которому он примыкает также и хронологически по времени написания Пушкиным (1825 и 1826 годы). В обоих снах мы видим заблудившуюся в лесу девушку, стоящий в лесу дом, шумное страшное застолье, кровавое и как будто бы немотивированное злодеяние (Маркович 1981: 72). Изнаночность свадебного обряда Ю. М. Лотман видит, например, и в том, что Татьяна прибывает до жениха в дом (Лотман 1980: 270). О травестийности «свадьба-похороны» писали много (см. хотя бы подробную статью: Байбурин. Левинтон 1990). Но наиболее ясно отсутствие противоречивого стыка во сне Татьяны — стыка между нейтральным

сказочным сюжетом и травестийной свадьбой, отмечаемого многими пушкинистами, осознается после знакомства с работой Л. Г. Невской, посвященной балто-славянским причитаниям (*Невская 1993б*). Все компоненты «сна», благодаря изоморфному содержанию причети в традиционной культуре, а именно — мотив дороги, мотив провожатого, тема дома, тема брака-смерти и — что важно — тема/концепт гостя органично входят в общую семантическую структуру смерти, ее мирских и не-мирских коннотаций.

Литературные ассоциации вводятся А. М. Ремизовым. Сон Татьяны он видит как систему семи зеркальных отражений — семи эпизодов (ведь под подушкой у Татьяны лежит зеркальце), эта зеркальная видимость мира связывается им с «семипясным сном» пана Данилы в «Страшной мести», со знаменитым стихотворением Лермонтова, с гаданием Сони в «Воине и мире» (*Ремизов 1954: 131*).

В тексте сна Татьяны находят и более глубокие, неславянские параллели. «Воссоздаются скорее некие обобщенные архетипы мифологического мировоззрения. Восстанавливается то, что можно бы назвать „темной памятью“ мифа — его особая, во многом иррациональная смысловая энергия» (*Маркович 1980: 76*).

Обнаруживают в тексте сна и не-славянские компоненты. Так, уже отмечалось, что рисунки самого Пушкина страшных гостей лесного домика напоминают персонажей картины И. Босха «Искушение святого Антония». Наконец, в отношениях героев видят скрытые переключки с сюжетом Амура и Психеи (*Тамарченко 1987*); с мифом о Нарциссе (Онегин) и Эхо (Татьяна) (*Маркович 1980*).

Отдельному подробному рассмотрению подлежат и протагонисты сна. Так, Онегин приобретает inferнальные свойства: он ассоциируется с Ванькой Каином, главой шайки. «Бесовское прошлое Онегина увидела Татьяна в сне, где он возглавляет адскую шайку» (*Терц 1993: 118*). Он — трикстер, двойник культурного героя, озорник, «непрерывно вносящий хаос в ту организацию, которую сам и создал» (*Маркович 1981: 74*). И он же доктор Фауст, пирующий в кабачке Ауэрбаха; он же и святой Антоний. Он как бы одновременно и Ангел-хранитель и Коварный искуситель (*Маркович 1980; 1981*). Онегин идентифицируется и с медведем — «Онегин, хозяин лесного дома, в облике медведя приносит Татьяну в ее собственное пространство, хотя во сне оно зловецше наоборотное» (*Чумаков 1993*).

Образ Татьяны трактуется еще более сложным образом. С Татьяной связана и мифология Дианы, Луны, поскольку Татьяну сопровождает (как правило) тема ночи, луны и особенно — на протяжении нескольких глав — тема зимы, снега, холода и мрака (см.: *Маркович 1980*). Парадоксальным образом тьма наступает в хижине именно с приходом Татьяны.

Непростым оказывается и образ Ленского, в частности, многозначная фраза «Она должна в нем ненавидеть убийцу брата своего». Чьего брата? Брата (зятя) Татьяны, тогда сюжет связывается с мотивом убийства свойственников на пиру. «Лесного брата» самого Онегина? — тогда сюжет

восходит к оппозиции Каин/Авель. И, напротив, М. О. Гершензон объясняет гибель Ленского его внутренней пошлостью, единством с убогим миром помещиков, что раздражает Онегина и что понимает в глубине души Татьяна: «Но Ленский хуже их, потому что он — плоть от плоти этого общества, он по духу — тот же Пустяков, Скотинин, Ларин, труп, как они, но поддурманенный молодостью, поэзией, Геттингенством» (*Гершензон 1926: 106*).

Отметим — также, как и в предыдущих снах, интересующие нас ключевые аллюзии:

И снится чудный сон Татьяне.  
 Ей снилось, будто бы она  
 Идет по снеговой поляне  
 Печальной мглой окружена <...>  
 Вдруг меж дерев шалаи убогой; <...>  
 И ярко светится окошко,  
 И в шалаше и крик, и шум <...>  
 За дверью крик и звон стакана,  
 Как на больших похоронах;  
 <...> И что же видит?.. за столом  
 Сидят чудовища кругом:  
 <...> Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,  
 Людская мольв и конский топ! <...>  
 Вдруг ветер дунул, вагашая  
 Огонь светильников ночных;  
 Смутилась Шайка домовых; <...>  
 <...> дверь толкнул Евгений.  
 И взорам адских привидений  
 Явилась дева: ярый смех  
 Раздался дико <...>  
 <...> вдруг Евгений  
 хватает длинный нож, и вмиг  
 Повержен Ленский: страшно тени  
 Сгустились; нестерпимый крик  
 Раздался... хижина шатнулась  
 И Таня в ужасе проснулась...  
 V. 104. 106—108.

В этом сне в максимальной степени (как и во сне Гринева — см. далее) представлены интересующие нас мотивы. Прежде всего, по общему мнению, ключевым являет слово «Моел», почти ясно восходящее к «То мое, а то мое же» (существенно, что в «Слове» это говорит именно брат брату).

Какие же мотивы-концепты выделяются в этом сне?

1) мотив потери дороги; 2) мотив дома, убогого и разрушающегося; 3) мотив тьмы — снега — метели — мглы; 4) мотив нехристей, адских пришельцев; 5) мотив застоя; 6) мотив адского хохота; 7) мотив указующего на героя перста; 8) мотив немотивированного убийства холодным оружием.

Сон Германна в «Пиковой даме» можно считать дискретизированным: собственно сон и «видение», т. е. появление призрака старой графини. Основное внимание исследователей привлекает обычно вторая часть, или второй сон. Между тем первая часть сна не менее примечательна. Германн видит этот сон вскоре после рассказа о чудесном знании старой графини. «Поздно воротился он в смиренный свой уголок; долго не мог заснуть, и, когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман. Проснувшись уже поздно, он вздохнул о потере своего фантастического богатства, пошел опять бродить по городу и опять очутился перед домом графини» (VI, 332). Таким образом, «пророческая часть» этого сна реализуется — во вздохах Германна об утрате богатства, это как бы катафора семантического содержания. Вторая часть — «видение» — содержит, по нашему определению, тоже гостя — мертвеца.

Признавая композиционную и содержательную центральность сна Адриана Прохорова в «Гробовщике», С. Г. Бочаров выводит его из общего ряда других пушкинских снов по следующим причинам. Во-первых, это сон «необъявленный» — не вводится через зачин, как сон Татьяны. Во-вторых, его провиденциальность неочевидна, его нельзя назвать вещим сном (см.: Бочаров 1985). Между тем именно в этом сне мы находим все те же мотивы. «<...> Покойница лежала на столе, **желтая как воск**, но еще не обезображенная тлением <...> Было поздно. Гробовщик подходил уже к своему дому, как вдруг показалось ему, что кто-то подошел к его воротам, отворил калитку и в нее скрылся <...> **Комната была полна мертвецами**. Луна сквозь окна освещала их желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные полузакрытые глаза и высунувшиеся носы... „Видишь ли, Прохоров, — сказал бригадир от имени всей честной компании, — все мы поднялись на твое приглашение“; <...> Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища, пристали к Адриану с бранью и угрозами, и бедный хозяин, огуленный их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа...» (VI, 126—128).

И в этом сне представлены все те же мотивы-концепты: 1) тема **пути**; 2) тема **дома** — дважды: дом Трюхиной и дом самого Прохорова; кроме того, этот дом, желтый новый дом Прохорова, отождествляется, по концепции исследователя с гробом, так что мотивы дома и смерти объединяются (см.: Шмид 1993); 3) мотив **смертного ложа**; 4) мотив **застолья**; 5) мотив **страшных гостей**; 6) мотив **брани и угрозы**. Каких-либо переключек со «Словом» в этом тексте мы не обнаруживаем.

Их гораздо больше в сне Марьи Гавриловны в «Метели». Вообще в «Метели» проглядывает — в большей степени, чем, например, в «Гробовщике» — двойное дно философской установки и понимания жизни, и страшной, и направляющей. «Но Власть-имущий следил за милой, просто-душной Марьей Гавриловной. Она, шала, готова была сбиться с пути — он пошлет своего слугу спасти ее. Его слуга — жизнь, метель» (*Гершен-*

сон 1919: 135). Но так ли все это оптимистично? Эпиграфом к «Метели» Пушкин взял отрывок из Жуковского: «Кони мчатся по бутрам / Топчут снег глубокий... / Вот, в сторонке божий храм / Виден одинокий... Вдруг метелица кругом; / Снег валит клоками; / Черный вран, свистя крылом, / Вьется над саями; / Вещий стон гласит печаль...». Героиня Марья Гавриловна «задремала. Но и тут ужасные мечтания поминутно ее пробуждали. То казалось ей, что в самую минуту, как она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец останавливал ее, с мучительной быстротой тащил ее по снегу, и бросал в темное, бездонное подземелье... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца; то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного <...> другие безобразные, бессмысленные видения неслись перед нею одно за другим» (VI, 104). Дело в том, что в тексте сна Святослава Всеволодовича одно из самых темных мест — это: *Бѣша дебрь Кисани, и несошася къ синему морю. Ою толковалось и как «дебри слез» от сербского кисанье, то как дебрьски сани. Д. С. Лихачев передает это как дебрь Кияня, но признает это место одним из самых темных в «Слове». Может быть, эти сани можно сопоставить с саями Марьи Гавриловны. Но, безусловно, видение лежащего на траве Владимира, бледного и окровавленного, вполне сопоставимо с умирающим князем Изяславом Васильковичем — а самъ подѣ чрълеными щиты на кровавъ травѣ... изрони жемчюжну душу...*

В сне Марьи Гавриловны мы видим: 1) мотив падения в бездну; 2) мотив метели, снега, мглы; 3) мотив потери пути (наяву); 4) смерть близкого человека.

Близким к сну Татьяны по насыщенности этими «интертекстуальными» мотивами является сон Петра Гринева в «Капитанской дочке».

Приведем наиболее важные для нас фрагменты этого сна. «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни <...>

Мне казалось, буран еще свирепствовал, и мы все еще блуждали по снежной пустыне... Вдруг увидел я ворота, и въехал на барский двор нашей усадьбы <...> матушка встречает меня на крыльце с видом глубокого огорчения. „Тише, — говорит она мне, — отец болен, при смерти и желает с тобой проститься“. — Пораженный страхом, я иду за нею в спальню <...> Я встал на колени и устремил глаза мои на больного. Что ж?... Вместо отца моего, вижу в постеле лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая <...> Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины, и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог: комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах... Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: „Не бойсь, подойди под мое благословение“» (VI, 409).

В этом тексте сна представлены и объявленность сна именно как пророческого, и трагичность персонажей, превращение в бесовского двойника

(см. выше об этом в связи с Онегиным). Основные мотивы «интертекста» представлены почти все: 1) **потеря пути** (наяву или во сне тоже?); 2) **смерть близкого человека**; 3) тема метели (бурана) — снега; 4) тема **дома** — родная усадьба; 5) тема **смертного ложа**; 6) тема **холодного оружия** — орудия убийства (топор); 7) мотив **наполненности помещения мертвецами**.

Итак, выше было рассмотрено одиннадцать снов, представленных в пушкинских текстах — как поэтических, так и прозаических. (Как уже было сказано, сон Берты в «Сценах из рыцарских времен» считается сном в этом смысле не может.)

Что объединяет все эти сны?

Во-первых, эти сны пророческие. И даже сон Адриана Прохорова можно вполне считать провиденциальным — на уровне «Рождественских рассказов» Ч. Диккенса.

Во-вторых, они и объявляются как пророческие: это может быть сказано непосредственно в сонном тексте, может быть авторской ремаркой.

В-третьих, все они повествуют о мертвецах и о смерти, что не одно и то же.

В-четвертых, в шести из них есть переключки со «Словом»:

упоминание о Баяне в сне Руслана, воюющая и накликающая беду ночная птица в сне короля Стефана; сентенция о неотвратимости Божьего суда после сна Отрепьева; «Моё! Моё!» — в сне Татьяны; окровавленный Владимир на траве поля боя — в сне Марьи Гавриловны; описание золота-серебра и других богатств в сне Наташи.

Как представляется, внутренний «текст» этих снов может быть выявлен и описан посредством обобщающей символики метаязыка — подобно описанию структуры волшебной сказки у В. Я. Проппа. Мы выделяем два ряда событий. Ряд I — Тема смерти как процесса, изображаемого в сне. Она разделяется на I 1 — собственная смерть и I 2 — смерть другого.

Ряд II — внешние обстоятельства и происходящие явления:

II 1 — потеря пути;

II 2 — падение с высоты;

II 3 — тьма — мгла — метель — снег;

II 4 — дом или некое помещение (телега у Луизы или храм у Стефана);

II 5 — застолье;

II 6 — нехристи — гости — мертвецы [мы в данном случае, опираясь на описание славянской народной культуры, позволяем себе объединять эти концепты (см. об этом подробнее: *Невская 1993а*)];

II 7 — золото — серебро — деньги;

II 8 — хохот или брань, обращенные к сновидцу (как сказано в одном из исследований, посвященных сну Татьяны, за столом мы видим «смеющуюся смерть»);

II 9 — тема смертного одра;

II 10 — холодное оружие как орудие убийства;

II 11 — тема пространства, заполненного мертвыми телами.

Как видно из перечней компонентов обоих рядов, в снах описывается смерть на фоне смерти.

Представим описание каждого из снов в пушкинских текстах в системе введенных символов:

1. Сон Наташи — I 2 — II 1 — II 4 — II 7 — II 6 — II 8 — II 10;
2. Сон Руслана — (I 1) — II 2 — II 3 — II 4 — II 5 — II 6 — (II 10);
3. Сон Луизы — (I 1) — II 4 — II 6 — II 11;
4. Сон Стефана — I 1 — II 4 — II 6 — II 10;
5. Сон Отрепьева — I 1 — II 2 — II 6 — II 8;
6. Сон Алеко — I 2 — II 10;
7. Сон Татьяны — I 2 — II 1 — II 3 — II 4 — II 5 — II 6 — II 8 — II 10;
8. Сон Германна — (0) — II 4 — II 5 — II 6 — II 7;
9. Сон Прохорова — (0) — II 3 — II 5 — II 6 — II 8 — II 11;
10. Сон Марьи Гавриловны — I 2 — II 2 — II 3 — II 9;
11. Сон Гринева — I 2 — II 1 — II 3 — II 4 — II 9 — II 10 — II 11.

Попытаемся описать в этих же символах и сон Святослава Всеволодовича: I 1 — II 3 — II 4 — II 6 — II 9.

Какие же мотивы оказываются наиболее частыми, т. е. присутствуют в большинстве снов? Разумеется, это сама смерть в сновидении; кроме того, это — комплекс: потеря пути (включая и падение в бездну) + тьма, мгла, метель; тема дома; тема страшных гостей: нехристей-мертвецов (в том числе и наполняющих помещение, а не только сидящих за столом); тема холодного оружия.

### Вместо заключения

На естественный вопрос: не натянута ли предложенная нами связь снов пушкинских героев и сна Святослава Всеволодовича? помогает ответить уже многократно упоминавшаяся книга А. М. Ремизова «Огонь вещей». «Русская литература, как литература всякого народа, едина. И как едина стихия слова, едина и стихия сна: Толстой переключается с Пушкиным — сон Анны Карениной и сон Гринева, Тургенев с Гоголем, Толстой с Тургеневым», — пишет А. Ремизов (1954: 170). И однако более мелкая оптика позволяет отличить сны у Пушкина от, например, снов у Тургенева, проанализированных Ремизовым. Сходство других — как правило — в изображении воплощенной смерти: это маленькая кошечка у Гоголя, погибшая Клара Милич у Тургенева и многие персонафицированные или неясные призраки сна, **олицетворяющие** смерть. У Пушкина нет смерти как символа, образа, а есть смерть как событие, как действие, и есть **мертвецы**. Нет у Пушкина и любви, а, по Ремизову, «пол связан с кровью». Нет в снах не только любви, соединяющей с каким-то иным миром, но нет

и иного мира. Актанты пушкинских снов — в этом мире, хотя бы события и были самыми неожиданными, действительно, это тигр, которого нужно рассмотреть на хитроумном рисунке, но это не тень, ведь тигр не покидает рисунка. Иначе говоря, в пушкинских снах не проглядывает символика, нечто вроде *recit du passage*, а возникает впечатление, что его герои видят части какого-то **одного реконструируемого сна**, каким бы ни был он индивидуально пророческим. И с этим связано и второе отличие, вторая особенность пушкинских снов: эти сны сводимы друг к другу через систему выведенных выше «проповедских» компонентов, тогда как трудно себе представить, каким образом можно сопоставить на уровне сюжета, например, сон Свидригайлова и сон Раскольникова у Достоевского, или сон Данилы и видение Пульхерии Ивановны у Гоголя. Спокойно видит свое погребение и страшных нехристей князь Святослав, здесь есть инносказание, но нет символики и связи с иным миром.

Последний (и естественный) вопрос: что же это за сон? откуда он? и видел ли его сам Пушкин? каких поэтов посещает он, ибо и автор «Слова», кем бы он ни был, был большим поэтом? Ответить на это, возможно, поможет более серьезное обращение к идеям «коллективного бессознательного».

Работа выполнена при поддержке Международного научного фонда Д. Сороса.



## Литература

- Байбури, Левинтон 1990 — Байбури А. К., Левинтон Г. А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд. М., 1990. С. 64—99.
- Бочаров 1985 — Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 35—68.
- Гершензон 1919 — Гершензон М. [О.] Мудрость Пушкина. М., 1919.
- Гершензон 1926 — Гершензон М. [О.] Сны Пушкина // Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 96—110.
- Иезуитова 1974 — Иезуитова Р. В. «Жених» // Стихотворения Пушкина 1820—30-х годов: Сборник статей. Л., 1974. С. 35—56.
- Кукулевич, Лотман 1941 — Кукулевич А. М., Лотман Л. М. Из творческой истории баллады Пушкина «Жених» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. АН СССР. Институт литературы. 1941. [Вып.] 6. С. 72—91.
- Лихачев 1985 — Лихачев Д. С. Объяснительный перевод «Слова о полку Игореве» // Слово о полку Игореве. М., 1985. С. 164—187.
- Лотман 1980 — Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980.
- Максимович 1836 — Максимович М. А. Песнь о полку Игореве: Статья вторая; Песнь Игорю, относительно ее духа // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1836. № VI, июнь. С. 439—470.
- Маркович 1980 — Маркович В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. [1979]. Горький, 1980. С. 25—47.
- Маркович 1981 — Маркович В. М. О мифологическом подтексте сна Татьяны // Болдинские чтения. [1980]. Горький, 1981. С. 69—81.
- Невская 1993а — Невская Л. Г. Концепт гость в контексте переходных обрядов // Символический язык традиционной культуры (=Балканские чтения. 2). М., 1993. С. 102—114.
- Невская 1993б — Невская Л. Г. Балто-славянское причитание: Реконструкция семантической структуры. М., 1993.
- Панова 1973 — Панова В. О балладе Пушкина «Жених» // Аврора. 1975. № 6. С. 59—60.
- Пушкин 1950—52 — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., Изд. АН, 1950—52.
- Ремизов 1954 — Ремизов А. М. Огонь вещей; Сны и предсонье. Париж, 1954.
- СПИ 1985 — Слово о полку Игореве. Вступ. ст. и подгот. древнерус. текста Д. Лихачева. Сост., ст. и комм. Л. Дмитриева. М., 1985.
- Тамарченко 1987 — Тамарченко Н. Д. Сюжет сна Татьяны и его источники // Болдинские чтения. [1986]. Горький, 1987. С. 107—126.
- Терц 1993 — Терц А. Прогулки с Пушкиным. СПб., 1993.
- Топоров 1973 — Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления // Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague; Paris, 1973. P. 225—302.
- Топоров 1983 — Топоров В. Н. Младой певец и быстротечное время // Russian Poetics. Columbus, Ohio, 1983. P. 409—438.
- Чумаков 1993 — Чумаков Ю. Н. «Сон Татьяны» как стихотворная новелла // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 83—105.
- Шмид 1993 — Шмид В. Дом-гроб, живые мертвец и православие Адриана Прохорова. О поэтичности «Гробовщика» // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 63—83.

## Специфика конфликта повести Пушкина «Выстрел» в связи с пространственно-временной организацией текста

*А. В. Востриков (Санкт-Петербург)*

Типичность героев и конфликта «Выстрела» осознавалась и современниками Пушкина, и позднейшими исследователями. На это, в частности, указывает значительное число выявленных прототипов и протосюжетов<sup>1</sup>. Социальный и психологический аспект этой проблемы рассматривались достаточно подробно<sup>2</sup>. Но социальный конфликт в повести специфичен, он осознается через посредство культурного плана. Характеры персонажей типичны именно своей соотносительностью с определенными культурными моделями поведения. Различны способы моделирования «особенного» поведения: для Сильвио это антиповедение, противоречащее норме: «Один только человек принадлежал нашему обществу, не будучи военным»<sup>3</sup>. Соблюдая одни нормы и нарушая другие, Сильвио создает своеобразные поведенческие оксюмороны: «<...> Он казался русским, а носил иностранное имя. <...> Жил он вместе и бедно и расточительно: ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка» (65—66). Примеры можно продолжить. Для графа особенное поведение строится по норме, но в гипертрофированном виде: «Отроду не встречал я счастливица столь блистательного! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета и которые никогда у него не переводились» (69). До столкновения с графом Сильвио так же строит свое поведение: «В наше время буйство было в моде: я был первым буйном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Бурцова, воспетого Денисом Давыдовым. Дуэли в нашем полку случались поминутно: я на всех бывал или свидетелем, или действующим лицом», и далее, после появления графа: «Первенство мое поколебалось» (69).

Эти два способа моделирования «особенного» поведения имеют четкую закреплённость за двумя культурными традициями — романтической и предромантической, просвещенческой<sup>4</sup>. Таинственность, загадочность Сильвио («Какая-то таинственность окружала его судьбу <...>»), жизнь Сильвио «была загадкой», а сам он «казался <...> героем таинственной какой-то повести». О его дальнейшей судьбе мы узнаем по смутным слу-

хам: «Сказывают <...>») и публичность жизни графа (он всегда на виду, о его женитьбе без особого труда узнает Сильвио в своем захолустье, о приезде графа в деревню, по словам рассказчика, «помещики и их дворовые люди толкуют <...> месяца два прежде и года три спустя»; в этом контексте эпитет «знатный» читается этимологически) говорят нам о том же. Граф — «блистательный счастливец»: «Отроду не встречал я счастлива столь блистательного!»; «<...> Первый номер достался ему, вечному любимцу счастья <...>»; «Ты, граф, дьявольски счастлив». Эта характеристика связывает его с «фаворитским» поведением петровского века, а затем «просвещенного века» Екатерины <sup>5</sup>.

Таким образом, конфликт бедного дворянина с богатым, конфликт мрачного мстителя с любимцем счастья становится таковым через посредство конфликта демонического романтика с блестящим сыном Просвещения.

Рассматриваемые культурные традиции выступают не только как объекты описания, но и как языки описания (еще В. В. Виноградов писал о «наклоне повествования» к точке зрения описываемого лица как о типичном явлении пушкинского стиля <sup>6</sup>). Сказовая структура повести не монотонна. Скорее, мы имеем дело с двумя противоборствующими типами сказа, ориентированными на разные традиции. М. М. Бахтин писал: «Проблему сказа впервые выдвинул у нас Б. М. Эйхенбаум. <...> Он воспринимает сказ исключительно как установку на устную форму повествования, установку на устную речь и соответствующие языковые особенности (устная интонация, синтаксические построения устной речи, соответствующая лексика и пр.) Он совершенно не учитывает, что в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь» <sup>7</sup>. В «Выстреле» мы имеем примеры этих двух типов сказа, которые не противоречат друг другу, но противоборствуют. Если речь Сильвио — это в первую очередь индивидуализированное, «чужое» (то есть его, Сильвио) слово, то у графа это именно устное слово, речь его насыщена устными синтаксическими конструкциями, прерывиста, иногда непоследовательна.

Сильвио и граф не только пользуются разными типами сказа, они создают вокруг себя сильные семантические поля, вынуждая всех, попадающих в них, пользоваться их языком. Показательна речь рассказчика в первой и второй частях повести. В первой части его рассказ носит подчеркнуто письменный, литературный характер, он подчеркивает свое «романтическое» воображение. Во второй части он пользуется языком графа — ориентируется на устную живую беседу с обязательными каламбурами, хвастовством и анекдотами. Анекдот о стрельбе по бутылкам из второй части было бы очень трудно поместить в первую часть, зато легко установить его связь с «гусарской вольницей» — стихией графа.

В этом отношении интересно, что в личном общении речевое поведение двух соперников становится аномальным: Сильвио говорит «какую-то

плоскую грубость», во время второй дуэли обычно спокойный и уверенный в себе граф кричит, просит, он как бы говорит не своим голосом (у Сильвио голос тоже дрожит). На равных между собой они могут объяснить только на языке обезличенного ритуала: «Вам, кажется, теперь не до смерти, — сказал я ему, — вы изволите завтракать <...>» — «Вы ничуть не мешаете мне <...>, извольте себе стрелять, а впрочем, как вам угодно: <...> я всегда готов к вашим услугам» (70). И только в эмоциональном напряжении второй дуэли оба соперника обретают свой голос — но уже когда включается механизм центробежной развязки.

Сильвио и граф могут быть описаны только их собственными языками, они взаимно непередаваемы. Поэтому их конфликт не может быть решен ранением или смертью одного из участников<sup>8</sup>. Настоящим итогом противоборства двух культурных традиций, воплощенных в Сильвио и графе, является рассказчик, наблюдающий столкновение и в своем отношении к нему обретающий самостоятельность, в том числе и культурную.

Культурный конфликт в повести не случаен. Болдинская осень 1830 года, когда писались «Повести Белкина», была для Пушкина временем становления и углубления реалистического метода. Одним из существенных этапов этого сложного процесса должно было стать осмысление (и отстранение от) окружающей действительности, культурной ситуации, попытка сменить точку зрения изнутри на извне. Противоборство же рассмотренных выше традиций составляло основной культурный конфликт эпохи<sup>9</sup>. Поэтому понятна традиционность, расхожесть образов двух соперников. Они должны быть похожи на всех и каждого в рамках своей традиции и типа поведения. Сильвио и граф — это не столько живые художественные образы, сколько штампы массового сознания. В этом отношении вопрос о конкретных прототипах образов снимается.

Рассмотренные выше особенности конфликта вступают в интересное взаимодействие с особенностями композиции. Повесть превращается как бы в два рассказа об одном и том же событии. На это указывает параллелизм двух выделенных Пушкиным частей, возвращение к изначальной позиции во второй дуэли. Сюжет стремится свернуться к одному событию, зеркально отражающемуся в различных точках зрения. Отсюда подчеркивание бессобытийности промежуточных этапов: постоянство и неизменность жизни в местечке \*\*\*, ожидание почты, скука деревенской жизни рассказчика. Редуцируется развитие побочных сюжетных линий: Сильвио не воспринимает «выходки пьяного сумасброда Р\*\*\*», как оскорбление, не отвечает на нее, так как она включается в промежуточное время — время ожидания известий и тренировок в стрельбе. Точные временные показатели отсутствуют. Время и в гарнизонном местечке, и в деревне, где поселился рассказчик, как бы остановилось, точнее — замкнулось в естественных ритмах смены времен года, дня и ночи и т. д.

Трансформируется и пространство, которое то сводит героев на расстояние пощечины (в центральных эпизодах герои сближаются: «Он при-

близился, держа фуражку, наполненную черешнями»; «Я подошел к нему, стараясь припомнить его черты»; «<...> Маша вбегает и с визгом кидается мне на шею» и т. д.; ср. в переносном значении: «<...> Сильвио снова приобрел прежнее свое влияние. Один я не мог уже к нему приблизиться»), то разводит в абсолютно удаленные друг от друга точки.

Интересен следующий эпизод первой дуэли: «Секунданты отмерили нам двенадцать шагов <...>. Он стоял под пистолетом, выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки, которые долетали до меня» (70). Физически совершенно невозможная деталь (доплотить с расстояния в 12 шагов очень трудно даже при максимуме усилий), с одной стороны, подчеркивает сжатие пространства, с другой — дает выпуклую характеристику индивидуалиста, воспринимающего любой поступок соперника как оскорбление (ср. «плевать», «оплевать» в значении «оскорблять»). В то же время 12 шагов — это наиболее распространенное «некроважное» расстояние для дуэлей того времени.

При такой пространственно-временной организации текста вряд ли перспективно искать 11—12-летний отрезок русской истории и проецировать повесть на него<sup>10</sup>. И тем не менее временные паузы «Выстрела» оказываются мотивированными на другом уровне — автобиографическом.

Специфика автобиографизма «Повестей Белкина» — самостоятельная проблема, решение которой выходит за рамки данной работы. Отметим лишь одну особенность. «Выстрел» насыщен деталями, которые могут быть автобиографически интерпретированы: местечко \*\*\* напоминает нам Кишинев 1820—1822 гг., деревенская жизнь рассказчика — жизнь Пушкина в Михайловском в 1824—1826 гг. Но эти детали не столько относятся непосредственно к биографии Пушкина, сколько восстанавливают ту атмосферу — в первую очередь культурную, — в которой он оказывался в тот или иной момент своей биографии. Так, служба Сильвио до знакомства с графом, их ссора и первая дуэль находят автобиографическое соответствие в 1815—1817 гг., когда Пушкин в Царском Селе впервые окунулся в атмосферу гусарской удачи и бреттерства, познакомился со стоявшими там лейб-гусарами, в том числе со знаменитыми «буянами» Кавериним и Молоствовым.

Автобиографическая канва «Выстрела» выглядит следующим образом: 1815—1817 — 1820—1822 — 1824—1826 гг. Временное развитие повести отражает не реальную историю русского общества, не биографическое время автора, но динамику познания Пушкиным окружающей его культурной реальности.

Таким образом, центростремительные силы, сворачивающие сюжет к одной точке в пространстве и времени, уравниваются на другом уровне центробежными, выстраивающими линейную цепь событий. Космос повести пульсирует, образуя сложную и подвижную структуру.

## Примечания

- <sup>1</sup> См.: Толстой С. А. Федор Толстой-Американец. М., 1926; Гроссман Л. П. Исторический фон «Выстрела» (к истории политических обществ и тайной полиции 20-х годов) // Новый мир. 1929. № 5; Лернер Н. О. К генезису «Выстрела» // Звенья. М.; Л., 1935. Т. 5; Михайлова Н. И. Образ Сильвио в повести А. С. Пушкина «Выстрел» // Замысел, труд, воплощение... М., 1977.
- <sup>2</sup> См.: Гукасова А. Г. Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., 1973; Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962; Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974 и др.
- <sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. VIII. С. 65. Далее все ссылки в тексте даются по этому изданию с указанием в скобках страницы.
- <sup>4</sup> См.: Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1977. Вып. 411 (=Труды по знаковым системам. VIII). С. 65—89.
- <sup>5</sup> См.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1975. Вып. 365 (=Труды по знаковым системам. VII). С. 124 и след.
- <sup>6</sup> Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 463 и след.
- <sup>7</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1975. С. 222. Разрядка М. М. Бахтина.
- <sup>8</sup> В этом отношении интересна следующая деталь. Описывая Сильвио в самом начале повести, рассказчик говорит: «Искусство, до коего достиг он, было неизмеримо, и если б он вызвался пулей сбить грушу с фуражки кого б то ни было, никто бы в нашем полку не усумнился подставить ему своей головы». Ироническое замечение яблока грушей снимает прямое соотношение Сильвио с Теллем. В то же время эта литературная реминисценция создает инерцию читательского восприятия, заставляющую впоследствии соотнести с этим сюжетом простреленную графом во время первой дуэли «на вершок ото лба» шапку Сильвио. В результате сам «выстрел» парадоксально сочетает семантику убийства с семантикой защиты.
- <sup>9</sup> М. Беляев в комментариях к публикации ранних стихов С. А. Соболевского писал: «Если внимательно всматриваться в первые десятилетия XIX века, то можно различить два их лица.  
С одной стороны это была эпоха изящного флирта, изысканных любезностей, блистательной салонной болтовни, умной и живой, пересыпанной солью едких шуток, являвшихся прямым наследием XVIII века, такого жизнерадостного, рационалистического и в значительной мере поверхностного; с другой стороны это была эпоха сентиментализма и романтизма с его неизбежными атрибутами: отвергнутой любовью, разъединенной дружбой, одиночеством, тоской, роцшей, соловьем, долиной, ручьем, ночью, ушельем, развалинами, хижиной и т. п.» (Соболевский С. А. Юношеские стихотворения. 1818 г. // Литературные портфели. Пг., 1923. Вып. I. Время Пушкина. С. 29).
- <sup>10</sup> Так, Е. А. Тудоровская датирует композиционные этапы повести соответственно 1808—1809 — 1815—1819—1820 гг. (См.: Тудоровская Е. А. Время «Повестей Белкина» // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1973. С. 220—223.). Н. Н. Петрунина совершенно правильно указывает, что время «Выстрела» «не историческое» (исследовательница называет его «психологическим», не раскрывая этого понятия), но далее: «Сильвио уходит в отставку и совершенствует свое гибельное искусство стрельбой по мухам и тузам в эпоху войны 1812 г. и европейских походов русской армии. Читателю предоставлена свобода толковать это обстоятельство как высшее свидетельство равнодушия героя к жизни общей, к судьбам отечества <...>» (Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 147). Соотношение времени исторического с временем художественным не прямое; «временные сигналы» [упоминание о Бурдове (умер в 1813 г.) и о сражении при Скулянах (1821 г.)] функционально ближе к цитате — цитате в данном случае из культурного текста: Бурдов — из «гусарской», бреттерской традиции, Скуляны — из романтической-байронической.

## К исследованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина

Вяч. Вс. Иванов (Москва/Лос-Анджелес)

Несмотря на внушительный объем научной литературы, посвященной выяснению интертекстуальных связей пушкинского «Памятника» (см. обзор предшествующих трудов: *Алексеев 1967*, также *Алексеев 1987*: 5—265), до сих пор недостаточно внимания уделялось церковнославянским и древнерусским элементам, важным для стилистической окраски текста. В недавнем исследовании М. Мурьямова на примере эпитета «нерукотворный» была показана роль этого лексического слоя в словаре стихотворения (*Мурьямов 1989*, там же литература вопроса).

Эпитет «нерукотворный» рифмуется с «непокорной» (собственно рифма на -óрный — -óрной предваряется созвучием последовательностей фонем нёр...к и не...к) в строке, где содержится скрытая отсылка к державинской цитате в предшествующем стихотворении Пушкина (1835 года) «Полководец». В этом пушкинском тексте конструкция «другие... н и к н у т ... главою лавровой» представляет собой точно такое же сочетание глагола, обозначающего движение, с творительным падежом существительного «главою», снабженного эпитетом (с ним согласуемым в том же творительном падеже), что и в занимающей нас строке из «Памятника»: «В о з н е с с я <...> он главою непокорной».

Из этого противопоставления одинаково построенных пушкинских строк следует, что «непокорная глава» пушкинского «памятника» самому себе по сути отлична от «лавровой главы» (т. е. головы, увенчанной лаврами) тех воинов прошлых лет, которые «уже состарились». В «Памятнике» глагол «вознесся», обозначающий движение ввысь, противопоставляется указывающему на движение вниз глаголу «никнут», употребленному в «Полководце» по отношению к символам переходящей военной славы (как представляется, предлагаемая интерпретация семантического противопоставления двух глаголов согласуется и с другими выражениями скрытой полемики с военной славой в первой строфе «Памятника»). Тема (лаврового) венца в духе безразличия к нему возникает еще раз в конце «Памятника» в обращении к Музе (непосредственно за этим следует форма «хвалу́», в которой можно было бы видеть анаграмматическое созвучие с подразумеваемым «ла́вру»).

Как уже замечено (см.: *Эткинд 1989: 19*), пушкинский оборот в «Полководце» восходит к образу воина, который в «Вельможе» Державина «поникну<л> лавровой главою».

Пушкин не только воспроизвел эту державинскую строку (изменив лишь видо-временную характеристику глагола) в своем «Полководце» в 1835 году, но и за 7 лет до того привел ее в перечне образцов «поэтической дерзости» (ср. *Эткинд 1989: 19*; в более общем виде вопрос о державинской традиции в «Памятнике» обсуждается в *Алексеев 1967*). Стоит заметить, что существенная для «поэтического хозяйства» (термин Ходасевича) Пушкина звуковая перекличка церковнославянской формы «глава» и связанного с (ложно)классической эмблематикой «лавра» подчеркнута ударениями на созвучных корнях слов в терцинах «В начале жизни школу помню я»: «на гд́авах лавры...»

В этих терцинах «глава» относится к скульптурному символу, в поэтической мифологии позднего Пушкина обычно оживающему и колеблющемуся между торжественным и ироническим к нему отношением (*Якобсон 1987*; ср.: *Лотман 1975: 135*; *Лотман 1992: 408—410, 447—451, 473—476*; *Лотман 1994: 175, 393*, примеч. 90, отмеченное Лотманом «может быть, совсем не такое шуточное» стихотворение о «памятнике Петра» особенно значимо в контексте «Медного всадника» и строк «Лишь ты воздвиг, герой Полтавы / Огромный памятник себе», явно соотносящихся с началом «Памятника»). Можно было бы думать о подобном зрительном образе и по отношению к первоначальному замыслу «Памятника» (где в конечном тексте лавровый венец не назван, а отношение к нему скорее безразлично-пренебрежительное). Предлагаемая на основе сопоставления державинской и пушкинских строк разных стихотворений реконструкция предыстории строки «Вознесся выше он главою непокорной» согласуется и с догадкой А. М. Эфроса, который по поводу более раннего пушкинского рисунка, изображающего его в лавровом венке, писал: «Рисунок свидетельствует о первом появлении настроений, которые спустя шесть лет получили развернутое, программное высказывание в стихах «Памятника» 1836 года» (*Эфрос 1933: 426*; ср. также *Алексеев 1987: 123—132*, с подробным изложением гипотезы Б. В. Томашевского о связи с Данте). После того, как был найден и второй автопортрет Пушкина в лавровом венке и с шутливой итальянской надписью, по времени близкий к созданию «Памятника» (*Зенгер-Цявловская 1935: 694*), А. М. Эфрос вернулся к пронизательному сравнению этого серьезного стихотворения с двумя шутивными автопортретами поэта: «Только сознание огромности своего исторического места и величавости своего поэтического гения выводили его из этого мучительного ощущения всегдашней жизненной усталости. В эти минуты возникли горделивые строчки «Памятника». В одну из таких минут должен был появиться и новый,



улыбчивый автопортрет в лавровом венце, который Пушкин не исчеркал, не заштриховал, как в 1829 году, а лишь ласково, слегка, чуть-чуть окарикатурил — в тон полусерьезной, полушутливой надписи, которая сделана тут же <...>. Нерукотворный памятник, вознесшийся непокорной главой выше Александрийского столпа, получил чуть-чуть сдвинутое, но не изменившее его сущности выражение» (*Эфрос 1945: 152—153*; упомянутая Эфросом полушутливая надпись ко второму автопортрету имеет в виду сравнение с Данте, делающее уместным и приведенное выше сопоставление с терцинами).

Ассоциация с Державиным, проходящая через весь пушкинский «Памятник», усиливается в строках: «весь я не умру <...> / доколь в поддунном мире / Жив будет хоть один пнит», — где в переименованном виде выступает сочетание тех же мотивов, что в державинском «а я пнит — и не умру». Архаическая форма «пнит», у Пушкина встречающаяся значительно реже, чем присущая ему в стихах и в прозе форма «поэт», явственно относится к вводимому в «Памятнике» одическому высокому стилю на манер Державина. «Пнит», чей «памятник» возносится «главою непокорной», стилистически (но не по смыслу) отличается от «пэта», который «не клонит гордой головы» в стихах «Пока не требует пэта...» (стилистическое противопоставление пар с первыми архаическими членами: «пнит» — «поэт», «главою» — «головы», в последнем случае аллитерация гордой — головы играет роль, сходную с ролью созвучий главою — лавровой, главах — лавры в архаическом торжественном стиле); ср. возможный параллелизм «народного кумира» и «Александрийского столпа».

Прямую цитату из церковнославянского библейского текста представляет собой сочетание «всяк ... язык». Оно встречается и в Ветхом Завете, и в Новом, в частности в Откровении Иоанна (V, 9; VII, 9; XIII, 7; XIV, 6) в повторяющемся перечислении «колена, и языка, и народа, и племени» (*Гиблин 1993: 201*, примеч. 87; 196, примеч. 59). О. Сергей Булгаков, в своем толковании Апокалипсиса уделивший этим местам особое внимание, поясняет роль перечисления в обращении к Агнцу, где утверждается, что он достоин взять книгу и снять с нее печати, потому что он был заклан и своей кровью искупил людей. С помощью этого перечисления «вселенский, всечеловеческий характер» искупления подтверждается раздельно для всех и каждого (*Булгаков 1948: 52, 53, 214*).

Пушкин имеет в виду все народы России. При этом он использовал формулу «Повести временных лет». Он мог с ней познакомиться и по «Истории государства Российского» Карамзина, бывшей его проводником в мир русского летописания (*Лузянина 1971; Лузянина 1981: 161—163; Эйдельман 1983*), и по летописям, к которым он обращался в последую-

щие годы (о чем среди прочего свидетельствуют и данные об изданиях летописей в составе пушкинской библиотеки). В «Повести временных лет» при перечислении разных «языков» (т. е. народов) говорится, что они существуют «в Руси» (ср.: «Се бо токмо словенъскъ языкъ в Руси»). Это несколько необычное древнерусское предложное управление использовано Пушкиным в конструкции, язык которой можно определить как церковнославянский древнерусского извода: «всякъ суший в ней языкъ» (ср. о «сложной градации» *Пумпянский 1982: 212—213*).

В том же месте «Памятника» есть и другой, вероятный след занятий Пушкина древнерусскими текстами. Из его записок и по свидетельствам лиц, с которыми, как с Шевыревым, Пушкин в 1836 году обсуждал «Слово о полку Игореве», мы знаем, как внимательно он именно в то время вчитывался в текст этого сочинения (*Абрамович 1984: 33—34; Гудзий 1941; Ясинский 1941; Новиков 1951*). В своих заметках о «Слове» он не раз обращался к двум сочетаниям в его тексте, где (как и еще в нескольких случаях) «внук» использовано как обозначение потомка (Олега, Велеса — см. *Цявловский 1962: 236*). Кажется вероятным, что «внук славян» в «Памятнике» продолжает эту стилистическую линию употребления слова «внук» при обозначении исторических и мифологических родословных.

Обращаясь к одической традиции высокого штиля XVIII века и вставляя наряду с библейскими цитатами и церковнославянскими элементами и древнерусские, Пушкин в «Памятнике» создавал и в самом языке и стиле подобие панхронической панорамы, соответствующей теме стихотворения.

## Литература

- Абрамович 1984* — **Абрамович С. А.** Пушкин в 1836 году. Л.: Наука, 1984.
- Алексеев 1967* — **Алексеев М. П.** Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. Л.: Наука, 1967.
- Алексеев 1987* — **Алексеев М. П.** Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1987.
- Булгаков 1948* — **Булгаков С.** Апокалипсис Иоанна (Опыт догматического истолкования). Париж: YMCA-PRESS, 1948.
- Гиблин 1993* — **Гиблин Ч.** Открытая книга пророчества // Символ. 1993. № 30. С. 9—215.
- Гудзий 1941* — **Гудзий Н. К.** Пушкин в работе над «Словом о полку Игореве» // Пушкин. Сборник статей (=Труды Моск. ин-та истории, философии и литературы им. Н. Г. Чернышевского).
- Зенгер-Цявловская 1935* — **Зенгер-Цявловская Т. Г.** [Публикация рисунка Пушкина с пояснительной заметкой] // Рукоя Пушкина. М.; Л., 1935. С. 693—694.
- Лотман 1975* — **Лотман Ю. М.** Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1975. Вып. 365 (=Труды по знаковым системам. VII). С. 120—142.
- Лотман 1992* — **Лотман Ю. М.** Избранные статьи: В 3 т. Т. II. Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. Таллинн: Александра, 1992.
- Лотман 1994* — **Лотман Ю. М.** Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство — СПб, 1994.
- Лузянина 1971* — **Лузянина Л. Н.** «История государства Российского» Карамзина и трагедия Пушкина «Борис Годунов» (К проблеме характера летописца) // Русская литература. 1971. № 1. С. 45—57.
- Лузянина 1981* — **Лузянина Л. Н.** Проблемы историзма в творчестве Карамзина — автора «Истории государства Российского» // XVIII век. Сб. 13. Проблемы историзма в русской литературе: Конец XVIII — начало XIX в. Л.: Наука, 1981. С. 156—166.
- Мурьямов 1989* — **Мурьямов М.** Два этюда о словоупотреблении Пушкина: I. Эпитет нерукотворный // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 206—214.
- Новиков 1951* — **Новиков И. А.** Пушкин и «Слово о полку Игореве». М., 1951.
- Пумпянский 1982* — **Пумпянский Л. В.** Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Т. X. Л.: Наука, 1982. С. 204—215.
- Цявловский 1962* — **Цявловский М. А.** Статьи о Пушкине. М., 1962.
- Эйдельман 1983* — **Эйдельман Н. [Я.]** Последний летописец. М.: Книга, 1983.
- Эткинд 1989* — **Эткинд Е. [Г.]** Актуальность Державина // Russian Literature and History. In Honour of Professor Ilya Serman. Ed. by W. Moskovich, J. Fraenkel, V. Levin, S. Shwarzband. Jerusalem: The Hebrew University, 1989.
- Эфрос 1933* — **Эфрос А. М.** Рисунки поэта. 2-е изд. М.; Л., 1933 (1-е изд.: М., 1930).
- Эфрос 1945* — **Эфрос А. М.** Автопортреты Пушкина. М., 1945.
- Якобсон 1987* — **Якобсон Р. [О.]** Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, С. 145—180.
- Ясинский 1941* — **Ясинский Я. И.** Работа Пушкина над лексикой «Слова о полку Игореве» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. 6. М.; Л.: АН СССР, 1941.

# О динамическом контексте «трехмерных» произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд)

## Фальконетовский памятник Петру I

В. Н. Топоров (Москва)

Перегородок тонкоробрость  
Пройду насквозь, пройду, как свет.  
Пройду, как образ входит в образ  
И как предмет сечет предмет.

Ниже по необходимости вкратце излагаются некоторые положения более подробного текста на тему, названную в заглавии и суженную здесь до нескольких соображений, относящихся к фальконетовской статуе Петра I<sup>1</sup>. Конкретнее речь пойдет о том, как нужно «смотреть» этот памятник, чтобы выявить максимум формообразующих элементов и уяснить и усвоить себе всю возможную полноту соединяемых с ними смыслов, реализующую некий единый и общий смысл и превышающую мыслимую создателем памятника их полноту. Это преимущество — пусть потенциальное — возможностей конгениального автору «зрителя» над актуализированными в творении возможностями творца-создателя объясняется именно тем, что дело последнего уже завершено и в известном смысле все остальное более не зависит от творца (впрочем, и создавая памятник, он в своем творении зависел не только от своих собственных возможностей), тогда как дело «зрителя» находится в процессе своего развития, и пока памятник существует, оно будет продолжаться, открывая в нем все новые и более глубокие смыслы, поскольку теперь именно такой «зритель» определяет дальнейшую жизнь памятника в пространстве его смыслового возрастания и углубления, ибо и в этом случае действительно то, что относится к любому эстетически отмеченному «великому» тексту: «Divina eloquia cum legente crescunt», — говорил папа Григорий Великий («In Hiezechilem» I, VII, ср. также: «Scriptura cum proficiente proficit»). Сама эта связь «непосредственного» творца с тем, что «выше» его, с вне его находящимся источником творческой «сверх-силы», и с тем, что «ниже» его, зрителем или читателем, делает такого творца неки-

ним посредствующим звеном, во-первых, и, во-вторых, помещает всех троих в единое пространство творения, хотя роли каждого из них разные, и превращает их в своего рода органы некоей свыше идущей инспирации и/или вынуждает их испытывать жажду иного, *другого* как собеседника, потребность в нем, как и вообще в расширении проективной сферы творческого духа в надежде на возрастание творения — открытие новых, до того скрытых, точнее, еще неродившихся смыслов.

В основе такой двусторонней связи, за которой предчувствуется присутствие великой тайны, лежит лишь на поверхностном уровне кажущийся естественным принцип соотнесенности точки зрения («внутреннее») и зримой структуры («внешнее»), воспринимающего (восприятия) и воспринимаемого (восприимчивости), активного и пассивного, в конечном и уже достаточно упрощенном счете — субъекта и объекта, практически удобной иллюзии, порождаемой в мире *sem* в процессе переработки и приспособления к своим нуждам тайны мира *inogo*.

Сама же только что указанная соотнесенность основана на распределении некоего единого начала в *том* и *другом*, обладающих-владеющих (и.-евр. \**vel-d-*: \**vol-d-*) этим единым, но пребывая при этом в разных модусах, — как чистая потенция в первом случае и как осуществленность-реализованность в другом. «Дантовская» любовь, движущая мирами (*L'Amor che muove il Sole e l'altre stelle*), бросает то и другое в объятия друг друга, соединяя их в благодатном союзе, без чего невозможно рождение их общего плода — смысла как высшей формы «знакового» бытия, цветения и плодоношения. Раздельно-разъединенное существование, принципиальная несоединимость того и другого — второе «или» альтернативы — означает «знаковое» бесплодие, некий нуль как неизбежный результат зренья незримого и что или ни кем не зримого нечего. Потому-то так и нуждаются друг в друге эти двое возлюбленных — *этот и тот*, «зритель» и то, что, доступное созерцанию, готово к бытию в созерцании «зрителя» — «созерцаемое».

Здесь нет ни возможности, ни надобности говорить обо всех контекстах, существенных в связи с соотношением «зрителя» и «созерцаемого» им. Но имея в виду конкретный пример (памятник Петру I), все-таки важно кратко обозначить некоторые из этих контекстов. Только один из них имеет общий, так сказать, теоретический характер, но обойти его здесь невозможно.

Этот контекст — онтологический, и его по праву следовало бы назвать «платоновским», а в связи с его продолжением-развитием в сфере искусства «трехмерных» форм, — еще и «гейдеггеровским». Поскольку речь и в данной заметке идет о трехмерном объекте искусства, в котором каждая из трех «мер», физически, материально «принудительно» необходима и независима от свободной воли творца (если только он не готов покинуть «трехмерное» пространство как поле своего творчества) и, более того, *знаково* отмечена, то есть реализу-

ет некую особую функцию или какую-то сторону общей функции, приходится ввести лишь одно ограничение — речь идет именно о трехмерном пространстве и соответственно о «сродном» ему в отношении количества «мер» объекте, и, следовательно, из рассмотрения исключается как «ущербное» двумерное пространство (в русском слове *пространство*/: *простор*/, смысловое богатство которого отмечал Гейдеггер, префикс *про-* предполагает сочетание двух идей — устремленности действия «странения-сторонения» вперед и сквозь-через «пустоту» и в разные, во всех мыслимых направлениях, стороны; и первая идея в известном смысле диагностически более важна, чем идея разнонаправленности «странения-сторонения», несомая словом *рас-/про/странение*, поскольку геометрия пространства такова, что всякое «вперед» и «сквозь-через» предполагает *рас-/про/странение*, но не всякое «рас-/про/странение» предполагает «вперед», ср. случай инволюции пространства, выхода из данного в широкую область иных пространств), так и слишком богатые *n*-мерные (где  $n > 3$ ) пространства, практически недоступные человеку (во всяком случае в «нормальных» состояниях).

«Платоновский» контекст имеет дело с соотношением бытия, пространства и материи (возникновения) и — в отличие от атомистического учения Левкиппа и Демокрита о пространстве как пустоте (τὸ κενόν), заполняемой движущимися единицами, — оказывается чутким и отзывчивым к началу «мифопоэтического». У Платона существенно прежде всего подчеркивание разницы между материей как чистым становлением и пространством как неким оформлением. «<...> есть еще один род, — пишет он, — а именно пространство (<...> αὐτὸ γένος ὄν τὸ τῆς χώρας): оно вечно, не приемлет разрушения, дает обитель всему рождающемуся, но само воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного умозаключения, и поверить в него невозможно. Мы видим его как бы в грезах и утверждаем, будто этому бытию непременно должно быть где-то, в каком-то месте и занимать какое-то пространство (ἐν τινὶ τόπῳ καὶ κατέχον χώραν τινά), а то, что не находится ни на земле, ни на небесах, будто бы и не существует. Эти родственные им понятия мы в сонном забытии переносим и на непричастную сну природу истинного бытия, а пробудившись, оказываемся не в силах сделать разграничение и молвить истину, а именно что, поскольку образ не в себе самом носит причину собственного рождения, но неизменно являет собою призрак чего-то иного, ему и должно родиться внутри чего-то иного, как бы прилепившись к сущности, или вообще не быть ничем. Между тем на подмогу истинному бытию выступает тот безупречно истинный довод, согласно которому две вещи, доколе они различны, не могут родиться одна в другой как единственная вещь и одновременно как две (πότε γένοιεν ἐν ἄλλᾳ ταύτων καὶ δύο γενήσεσθαι). Итак, согласно моему приговору, краткий вывод таков: есть бытие, есть простран-

ство и есть возникновение (*ὄν τε καὶ χώραν καὶ γένεσιν εἶναι*), и эти три <рода> возникли порознь еще до рождения неба» (Timaeus 52 a-d). В связи с темой этой заметки особенно существенно платоновское понимание материи как чистого становления, не связанного в отличие от пространства с каким-либо оформлением. Материя — «восприимница и как бы кормилица всякого рождения» (*πάσης εἶναι γένεσεως ὑποδοχὴν αὐτὴν οἷον τιθήνην*, 49a); она «вскармливает» все живое, и через нее «воспринимаются» высшие идеи в мире чувственных феноменов. Именно бесформенность материи объясняет, почему она способна к идеальному восприятию образца (отсюда, по Платону, воспринимающее начало — мать, образец — отец, промежуточная природа — дитя, 50d). Общение отца и матери, идеи и материи, свободного и необходимого приводит к воплощению — материализации идеального, к созданию Космоса, размещенного в пространстве как «обители всего рождающегося»<sup>2</sup>. Материя-мать, воспринимающая образец-семя, как бы передает свое свойство «матричности» (быть матрицей) пространству, «месту», способному являть себя через вещь, то, что находится в нем и оформляет его.

«Гейдеггеровский» слой в «платоновском» контексте пространства связан прежде всего с вопросом о видах связи между пространством и вещами, причем в последних подчеркивается не столько их материально-физический, «вещественный» аспект, сколько пространственный. В этом последнем вещи выступают как м е с т а , и пространство не более чем их распространение. Эта излюбленная идея немецкого философа может быть подкреплена, в частности, и тем, что в мифопоэтической модели мира пространство находит себя в вещи и тем явственнее, чем с а к р а л ь н е е вещь. Великое произведение искусства, воплощая собой с особой энергией и яркостью пространство, тем самым воплощает и «истину бытия», освещающая этим и тайную суть пространства, и тайну пространственности искусства трехмерных форм. Поэтому неслучаен опыт совместного, на фоне друг друга и, более того, одного через другое, рассмотрения пространства и искусства, предпринятый Гейдеггером в конце его жизни<sup>3</sup>. Тем более существенно, что искусство в данном случае представлено наиболее репрезентативным в контексте темы пространства видом — с к у л ь п т у р о й .

Имея в виду ходячие истины на тему «искусство и пространство» и модные направления в ее развитии, Гейдеггер начинает с ключевых вопросов — «Скульптурное тело что-то телесно воплощает. Оно воплощает пространство? Скульптура есть овладение пространством, достижение господства над ним? Скульптура соответствует тем самым технически-научному покорению пространства? <...> Пространство <...> все упрямее провоцирует современного человека на свое окончательное покорение? Не следует ли и современное изобразительное искусство тоже этой провокации, пока понимает себя как некое противоборство с простран-

ством? <...> Позволяет ли она <собственная суть пространства — В. Т.> еще и высказать себя?» И далее — вывод о туманности понятия художественного пространства, непреодолимой до тех пор, пока не уяснена «собственная суть пространства», после чего новые, но уже отчасти и таящие в себе намеки на ответ вопросы: «Если только признано, что искусство есть про-изведение истины в действительность и что истина обозначает непотаенность бытия, то не должно ли в произведении пластического искусства стать основополагающим также и истинное пространство, то, что раскрывает его интимнейшую суть?» И после призыва прислушаться к языку, к тому, что он говорит в слове «пространство», в котором являет себя простор, «нечто простираемое, свободное от преград», несущее свободу и открытость для человеческого поселения и обитания, — «Простор, продуманный до его собственной сути, есть высвобождение мест, в которых судьбы обитающего человека повертываются к целительности родины, или к губельной безродности, или уже к равнодушию перед лицом обеих. Простор есть высвобождение мест, вмещающих явление бога, мест, покинутых богами, мест, в которых божественное долго медлит с появлением. Простор несет с собой местность, готовящую то или иное обитание. Профанные пространства — это всегда отсутствие сакральных пространств <...> В просторе и сказывается, и вместе таится событие <...> Во-п е р в ы х, простор уступает чему-то. Он дает царить открытости, позволяющей, среди прочего, явиться и присутствовать вещам, от которых оказывается зависимым человеческое обитание. Во-в т о р ы х, простор готовится вещам возможность принадлежать каждая своему „для чего“ и, исходя отсюда, друг другу». И, наконец, переходя непосредственно к теме пространства и скульптуры:

«Нам следовало бы научиться сознавать, что вещи сами суть места, а не только принадлежат определенному месту. В таком случае мы на долгое время были бы вынуждены допустить странное положение вещей <...> О взаимодействии искусства и пространства пришлось бы думать, исходя из понимания места и области. Искусство как скульптура: вовсе не овладение пространством. Скульптура тогда не противоборство с пространством. Скульптура — телесное воплощение мест, которые, открывая каждый раз свою область и храня ее, собирают вокруг себя свободный простор, дающий вещам пребывать в нем и человеку обитать среди вещей. <...> По-видимому, объем уже не будет отграничивать друг от друга пространства, в которых поверхности облакают что-то внутреннее, противопоставляя его внешнему. То, что получило название объема, должно было бы утратить это свое имя <...> А что станет с пустотой пространства? <...> возможно, как раз пустота сродни собственной сути места и потому есть вовсе не отсутствие, а произведение <...>

Пустота не ничто. Она также и не отсутствие. В скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищущее-проектирующее выпускание, создание мест. <...> Скульптура: телесно-воплощающее



про-из-ведение мест и, посредством этих последних, открытие областей возможного человеческого обитания, возможного пребывания окружающих человека, касающихся его вещей. Скульптура: телесное воплощение истины бытия в ее создающем местá про-из-ведении. <...> истина как непотаенность бытия не обязательно привязана к телесному воплощению» (Heidegger 1969) <sup>4</sup>.

Какое «про-из-ведение мест» телесно воплощает статуя Петра I и какие области «возможного человеческого обитания и пребывания касающихся его вещей» она открывает? в каком пространстве и как происходит телесное воплощение «истины бытия» в ее создающем местá про-из-ведении? — все эти вопросы, так или иначе относящиеся к связи «внутреннего» пространства памятника с «внешним» пространством, его окружающим, не могут быть здесь рассмотрены ни по условиям места и времени, ни из-за ограниченных возможностей автора этих строк, ни, наконец, в силу динамизма самой ситуации, предполагаемого поставленными вопросами: они обращены к бесконечности (и в этом их право), а ответ поневоле конечен и обречен не соответствовать самому принципу такого вопрошания.

Поэтому здесь и пока осторожнее сказать вкратце о локальном контексте памятника и о роли художника в выборе того пространства, которое собирается этим памятником воедино. Что касается выбора места для него, которое остается физически (и «статически») одним и тем же с 1782 года, когда памятник был открыт, и по сей день, то в этом выборе Фальконе не принимал и не мог принимать никакого участия. Разумеется, он знал о разных предлагавшихся проектах, но влиять на выбор он никак не мог, и ему не дано было познакомиться с памятником *in loco* и *de visu*. Вопрос о выборе места решался выше. Вариантов было много, поскольку в Петербурге, даже в его центральной «казовой» части, расположенной вдоль южного берега Невы в пределах Адмиралтейского острова, «пустых» пространств было достаточно. Поэтому и количество разных проектов было значительным <sup>5</sup>, и в выборе места участвовали и Сенат, и Контора строений, и ближайшее окружение Екатерины, и, конечно, она сама. Отбор проектов продолжался четыре года и был закончен в 1770 году, когда, как сообщает Фальконе в своих «Наблюдениях над статуей Марка Аврелия», им была завершена работа над моделью памятника, продолжавшаяся 18 месяцев, начиная с февраля 1768 года <sup>6</sup>.

«Внешнее» пространство памятника, определяемое возможностями его обзора, а также фоном, на котором памятник мог быть увиден, не оставалось одним и тем же с конца XVIII века по середину XIX века, когда это пространство приняло тот вид, который в основном сохраняется и сейчас, если не считать упразднения понтонного Исаакиевского моста, распространения Александровского сада на Сенатскую площадь, что существенно сузило обзор памятника со стороны Исаакия, и частичного изменения фасадной линии домов №№ 3—7 (от Конногвардейско-

го манежа до дома Мятлевых) на Исаакиевской площади (что, впрочем, мало изменило прежнюю картину).

Обращаясь к вопросу о пространстве, окружающем памятник, современный исследователь пишет: «Таким образом, избранное для будущего монумента место представляло собой небольшую площадь<sup>7</sup>, ограниченную с севера Невой; на юге эта площадь замыкалась Адмиралтейским каналом и Малым Исаакиевским мостом через него, который вел к площади, где находился старый Исаакиевский собор; с запада площадь ограничивалась старым зданием Сената, а на востоке проходил земляной вал и каналы, окружающие Адмиралтейство» (Каганович 1975: 49). Это описание соответствует плану Сенатской (ранее — Петровской) площади и примыкающей к ней с юга, за Адмиралтейским каналом, площади — Исаакиевской, составленному в XVIII веке (современную копию этого плана см.: Каганович 1975: 47). «Внешнее» пространство памятника менялось по сравнению с 80-ми годами XVIII века, когда была засыпана (1817) часть канала (западная его часть, соединявшаяся с Невой), окружавшего Адмиралтейство с 1715—1716 гг., срыты параллельные этой части канала валы, ликвидированы некоторые хозяйственные постройки в западной части территории Адмиралтейства. Когда в 1842 году был засыпан Адмиралтейский канал, отделявший Сенатскую площадь от Исаакиевской, «внешнее» пространство памятника удлинилось наполовину, и двоякая площадь приобрела характерный для больших петербургских площадей отпечаток пустынности (ср. пустыни немых площадей у Анненского)<sup>8</sup>.

Разумеется, происходили и менее значительные изменения в размерах этого «внешнего» пространства памятника. Некоторые из них известны, другие предполагаются с определенной степенью достоверности по данным письменных документов и материалам изобразительного искусства (картины, рисунки, гравюры, литографии и т. п.), хотя «реальная» интерпретация последних иногда ставит перед исследователем серьезные вопросы, ответить на которые в ряде случаев весьма трудно. Один из таких случаев — картина Б. Патерсена 1794 года (Эрмитаж), изображающая Исаакиевский мост и Сенатскую площадь со стороны Васильевского острова (см.: Патерсен 1978: рис. 25—28)<sup>9</sup>. В конце XVIII — начале XIX века Патерсен, несомненно, был самым талантливым, наблюдательным, тонким и работоспособным художником, создавшим большую серию видов Петербурга в разных его частях. Его произведения нередко фиксируют такие детали петербургской жизни, городского пейзажа, архитектуры и т. п., которые остались не зафиксированными другими художниками. Тем большее недоумение вызывает одна из наиболее ценных по содержащейся в ней информации упомянутая картина 1794 года. Одно из основных ее достоинств, объясняющее и ряд других, — ее панорамность. Левый берег Невы охвачен от башни коробовского Адмиралтейства (и даже забирая несколько левее) до старого здания Сената, помещавшегося

в бывшем доме А. П. Бестужева-Рюмина и в 1763 году перешедшего в казну. Естественно, что изображения этой части левобережья Невы нередки и, можно сказать, хрестоматийны, но именно этот участок, выбранный Патерсеном, в «прямой» фронтальной перспективе, с видом на Сенатскую площадь во всем ее охвате никто из художников XVIII — первой четверти XIX века не изображал<sup>10</sup>. В этом, как и в заполнении пространства изображения, в пристальном внимании к деталям и в тщательности их проработки, в русской живописи того времени лучших свидетельств об этой части города, чем упомянутая картина Патерсена не было. Панорамность как один из принципов организации пространства приобретает в этой картине полную свою силу, определяющую и выдающееся значение целого картины, введением в нее другого композиционного акцента — направляющей взгляд зрителя доминантой, образуемой низким плашкоутным Исаакиевским мостом, который строго перпендикулярен к берегам Невы и на мысленном продолжении которого, уже за его пределами, находится монумент Петра (см. фрагмент картины Патерсена 1794 года). Эта «поперечная» доминанта, как бы продолженная и во всяком случае усиленная самой значительной на картине вертикалью в виде стройной колокольни ринальдиевского Исаакия, настолько активна и «энергетична», что она не только собирает собой и вокруг себя более пассивную горизонтальную линию левобережья, застроенного низкими (за исключением собора) зданиями, но не позволяет затеряться в этой небольшой картине (68,0 x 85,0) крошечной фигурке конного всадника, почти до предела удаленного от переднего плана картины: длинный и довольно узкий мост почти принудительно направляет взгляд зрителя именно в сторону памятника, соотносимого и с Исаакием, подобно тому как многочисленные, почти стаффажные фигурки, всадники, возы с впряженными в них лошадьми с правого, васильевскоостровского, берега вовлекаются в узкое пространство моста, откуда уже нет другого пути кроме левого, адмиралтейского, берега, а там — к памятнику и Исаакию (и наоборот, ср. два экипажа, почти достигших правого берега).

Но этот «сильный» акцент на оси, перпендикулярной к течению Невы, приводит к странной, до конца необъяснимой топографической аттракции, неожиданной в картине такого чуткого к передаче «реального» пространства мастера, каким был Патерсен. Изображение ширины «внешнего» пространства памятника не вызывает никаких сомнений в верности<sup>11</sup>. Но глубина этого же пространства, беспощадно обнаруживаемая «поперечной» доминантой, не может не поставить в тупик любого знатока петербургской топографии конца XVIII века, особенно при сопоставлении ее с глубиной того же пространства после постройки монферрановского Исаакия, который, как часто утверждают, был возведен на месте разобранного ринальдиевского собора.



Фрагмент картины Патерсена «Исаакиевский понтонный мост и Сенатская площадь с Васильевского острова», 1794.

Но даже если принять во внимание, что последний стоял несколько ближе (незначительно) к Неве (кстати, он был и сдвинут немного влево в сторону Адмиралтейства)<sup>12</sup>, такая ничтожная глубина, определяемая расстоянием от берега Невы до собора и так отчетливо переданная на картине Патерсена, представляет резко не соответствующей реальному положению вещей. В это «мелкое» по глубине пространство художник втискивает (в направлении от берега к собору) памятник Петру, нечто относящееся к строительству еще не достроенного собора, одноэтажное строение с башенкой (слева), по видимому ограду вокруг собора, и все это занимает разные по глубине места. Для продолжения «пра-Галерной» влево и Адмиралтейского канала, которые отделяли памятник Петру от Исаакия, в этой скученности физически не могло быть места, и поэтому не приходится удивляться, что художник отказывается даже от приблизительного обозначения Адмиралтейского канала и перпендикулярного к нему ответвления в сторону Невы, отделяющего Адмиралтейский канал от Прядыльного и носившего название Смоляного (позже — Мастерского), который был засыпан только в 1797—1798 годах<sup>13</sup>, то есть позже появления памятника и написания Патерсеном своей картины. Это несоответствие изображаемого реальности, с одной стороны, внушает определенную надежду на объяснение «казуса» (в нем, кажется, можно видеть результат той игры художника с реальным пространством, следы которой обнаруживаются и в других его работах, — «сокращенная» перспектива, сгущение и «энергетизация» пространства, динамизация его через его заполнение, своего рода «экономия» пространства, одним словом — скорее следование духу пространства, чем его эмпирии как главному предмету изображения), а с другой стороны, это несоответствие существенным образом компенсируется «раз-движением» этого неглубокого пространства в полосе, определяемой направлением Исаакиевского моста, сильно вглубь в сторону Исаакиевской площади, находящейся за собором, вплоть до дворца графа И. Г. Чернышева, построенного Валлен-Деламотом в 1762—1768 годах (в начале 40-х годов XIX века на этом месте был построен Штакеншнейдером Мариинский дворец, причем частично в него были включены и некоторые объемы чернышевского дворца. В результате этого раздвижения-углубления пространства фигура Петра, во-первых, оказывается на фоне сдержанно-величественного, несколько «французского» дворца Чернышева<sup>14</sup>, выступающего здесь как своего рода кулиса; во-вторых, памятник отмечает точку скрещения-пересечения двух узких перпендикулярных полос — продольной и поперечной, как бы образующих крест, в центре которого — Петр (этот большой «горизонтальный», «земной» крест может быть соотнесен с пятью малыми крестами тесно сомкнутых «золотых» куполов ринальдиевского Исаакия<sup>15</sup>); в-третьих, фигура Петра (особенно

жест его правой руки) неким образом приглашает к расширению «внешнего» пространства памятника направо и назад, намекает на его реальное существование и в 80-е годы XVIII века, и в годы, когда писалась картина Патерсена, и позже вплоть до настоящего времени.

То, что эти «операции» с пространством были сознательными и «расхождение» изображенного с изображаемым далеки от случайности, видимо, не должно вызывать сомнений: слишком хорошо знал Патерсен это место<sup>16</sup>, и слишком привержен он был документализму, чтобы что-то менять в изображаемом без основательных причин, из простого своеволия, соблазна импровизации. То, ради чего он готов был в определенных случаях идти на изменение изображаемого в изображении его, можно назвать духом целостности, завершенности, стремящимся обнаружить себя в картине или рисунке таким собиранием деталей изображаемого в целое, которое, соотнося их друг с другом и оставаясь верным эмпирии, все-таки обозначает и некий намек на общее, единое, глубинное, что уже и является первым шагом к достижению сверх-эмпирического слоя в произведении искусства. Продуманность ракурсов изображения (иногда «интенсифицирующего» характера и нередко предполагающих подчинение частного общему), соотношение элементов цветовой гаммы, «пред-пленеризм», взаимная соотнесенность (нередко нестандартная) человеческих фигур и их групп, обживающих пространство, расположение крупных объектов (жилые строения, дворцы, храмы, хозяйственные постройки и т. п.) — все это работает на синтетически-целое, все это пронизано «потенциальным» или вполне осуществляющимся движением, придающим некий «внутренний» динамизм изображению того, что преобладает статично<sup>17</sup>. Размер человеческих фигурок существенно мал по сравнению с изображаемыми объемами зданий и «пустых» пространств, и поэтому они могут быть поняты как некие кванты движения, как бы «прошивающие» все изображение: зритель не всегда осмысляет роль этого движения (кстати, вовсе необязательного для стаффажных фигурок), но чаще всего подсознательно усваивает его, «ощущает» как некое связующе-динамизирующее начало, в котором незримо присутствует не только то, что уже есть, но и то, что будет или может быть (или даже уже некогда было)<sup>18</sup>.

В этом контексте представляется убедительным мнение что, изображая на картине 1794 года ринальдиевский Исаакий, художник сделал сознательный динамический сдвиг не только в пространстве, но и во времени: такого Исаакия, каким изобразил его Патерсен, ни при жизни художника, его запечатлевшего, ни при жизни архитектора, создавшего его проект, и вообще никогда не было, а было — замечательный проект гениального мастера, модель Исаакиевского собора (1768 г.), хранящаяся теперь в Музее Акаде-

мии художеств, и картина выдающегося художника, воплотившего в цвете в двумерном пространстве до конца не осуществившийся проект. О ринальдиевском Исаакии и надо судить не по тому сооружению, которое кое-как было завершено архитектором Бренна в 1802 году, а по этой модели и этой картине<sup>19</sup>. И та и другая превосходны и дают представление о том, чем должен был стать собор, но они же дают в полной мере почувствовать горечь от недо-воплощенного, более того, от извращенного проекта: еще в 1784 году в результате несчастного случая Ринальди вынужден был навсегда покинуть Россию, чтобы через десять лет, дожив до середины девятого десятка лет, найти свой конец в Риме; после смерти Екатерины, когда Павел задумал строить Михайловский замок, он распорядился передать мрамор, которым только до антаблемента успели облицевать храм, новой стройке, а недостроенные главы и купола сделать из кирпича. *Двух царствований памятник приличный: / Низ мраморный, а верх кирпичный...* — острили в обществе<sup>20</sup>. Как бы обесчещенный достоял он до монферрановской поры. Мрамор действительно был, и он отчетливо виден на картине Патерсена; золотые купола должны были быть, но таковыми не успели стать: их можно видеть только на той же картине. Когда Бренна довел строительство до конца, расстроенный художник изобразил «новый» Исаакий уже «честно», каким он был, без всяких «фантазий» (картина «Исаакиевский понтонный мост и Сенатская площадь в дни празднования столетия Петербурга», 1803)<sup>21</sup>, но от этого не стало легче; впрочем, честность Патерсена и без того вне всяких сомнений: проект Ринальди был изменен Бренной в 1797 году, через три года после того, как Патерсен предвосхитил в своей картине известный ему первоначальный проект<sup>22</sup>.

Изменениям в объеме и очертаниях «внешнего» пространства памятника соответствуют и изменения «кулис», то есть того фона, на котором мог восприниматься памятник. Так или иначе, но менялось все — и вид Адмиралтейства с запада, и фасад Исаакия, ограничивающий площадь с юга, и вид «сенатской» стороны для зрителя, находящегося восточнее ее. И в этом изменении равно существенны были и эволюция внешнего декора при том, что некоторые здания в своей основе оставались прежними, но кардинально перестраивались (так, конную фигуру Петра с одной и той же точки зрения можно было видеть и на фоне барочного бестужево-рюминского дома, и на фоне этого же дома в его раннеклассицистической интерпретации, и на фоне сменившего его на этом месте Сената в духе российского зрелого классицизма), и возрастание этажности и/или высотности здания. Даже наиболее устойчивые к изменениям во времени «северные» кулисы, будущая Университетская набережная (ряд зданий, определявших лицо этого места уже существовали до открытия памят-

ника Петру, другие возникли почти в то же самое время, как здание Академии наук, или несколько позже), претерпевали изменения и в первой трети XIX века [Румянцевский (Соловьевский) сад, бывший Музейный флигель Академии, южный пакгауз Биржи]. Неизменными оставались только «верхние», небесные кулисы (если не считать, что возрастание высотности зданий делало ничтожные изъятия по периферии и из них).

Как изменялся фон, на котором выступал памятник Петру I, довольно хорошо известно, и здесь нет необходимости говорить ни об этом, ни о наборе, так сказать, «институализированных» ракурсов, с которыми по традиции имеют дело и зрители, и художники и — нередко — даже исследователи памятника, искусствоведы<sup>23</sup>. К сожалению, хуже известна остающаяся в тени динамика изменений образа статуи при переходе от одного такого «институализированного» ракурса (соответственно — позиции) к другому, и, следовательно, поневоле недооценивается роль «нестандартных» ракурсов и соотносимых с ними позиций, образующих своего рода «веер» возможностей, при случае актуализирующихся и иногда вступающих в сложные взаимоотношения с «реальными» объектами<sup>24</sup>.

«Локальный», в частности, конкретно-пространственный контекст памятника Петру I наиболее существен в связи с темой статьи, хотя бы потому что речь идет в ней о динамических изменениях, обнаруживаемых в пространстве. Другие важные контексты, которые должны быть проанализированы в подробной версии текста, здесь могут быть только перечислены:

1. «Идеологический» (в государственно-политической версии), обнаруживающий себя и в самой идее создания памятника и выборе места для него, в окружении памятника (Сенат, Синод, Исаакский, Адмиралтейство; для полной «симфонии» власти закона, духа, силы и денег не хватало высшей власти, в той или иной мере реализующей или подчиняющей и все остальное, — императорской: в 1782 году символ последней появился здесь, в соответствующем ему окружении), в литературе и документах официально-государственного направления и т. п.

2. «Исторический» (от Пушкина до Е. Иванова, Г. Федотова и Д. Андреева, если говорить о наиболее диагностически важном столетии в спорах о Петербурге и его скульптурном символе, об этом см. в другом месте).

3. «Мифопоэтический», художественно отмеченный, в высших своих проявлениях достигающий высот символического (от «основного» мифа в варианте поединка и победы конного всадника божественного происхождения над своим противником хтонической природы, чаще всего Змеем, поражаемым на камне, каменной скале нередко каменным же оружием, громом-молнией, ср. «Гром-камень»



как название скалы, несущей конного Петра, до «петербургской» мифологии, возникшей вокруг памятника сразу же после его открытия, а вероятно, уже и до этого<sup>25</sup>, и оформленной Пушкиным, но продолжавшей и позже порождать новые версии как в художественной литературе, так и в «низовом» петербургском фольклоре, лишь частично просочивавшемся в письменные источники — ср. *Анциферов 1924; Lo Gallo 1960* и др.).

4. Контекст «Петербургского текста» русской литературы (см. об этом в другом месте).

5. Контекст, специально относящийся к традиции изображения в искусстве конного всадника — бога, властелина, героя-победителя и т. п. (от архаичных мифологических и ритуальных образов типа хеттского Пирвы или так называемого «фракийского всадника» до их более поздних продолжений, многочисленных в эпоху Возрождения и позже вплоть до настоящего времени; в связи с фальконетовским памятником существенно выделить хотя бы основные звенья соответствующей традиции, которые были безусловно известны автору памятника Петру или известны с большой долей вероятности — античная конная статуя Марка Аврелия в Риме, конные статуи Гаттамелаты Донателло в Падуе и Коллеони Вероккио в Венеции, XV век, статуи Людовика XIV Жиардона в Париже, XVII век и Фридриха III Шлютера в Берлине, XVIII век и другие, включая и барочную конную статую Петра I работы Растрелли-отца в Петербурге; при более широком временном охвате в этот контекст входят и другие всадники — памятник Николаю I Клодта, как бы симметричная статуя Петра I относительно Исаакия, и памятник Александру III Трубецкого, не говоря уж о менее представительных образцах этого жанра, хотя некоторые из них, в частности, расположенные в непосредственном соседстве также заслуживают внимания, ср. парные статуи конных Диоскуров на постаменте перед портиком Конногвардейского манежа, работа П. Трискорни, ориентированная на квиринальский образец; простояв здесь около четверти века с рубежа 10—20-х годов XIX века, они снова оказались на своем первоначальном месте более чем столетие спустя; в 70-х годах того же века в тимпанах фронтонов манежа появились терракотовые барельефы с изображением сцены укрощения коней, перекликающимся со статуями Клодта на Аничковом мосту и отчасти с четырьмя «конскими» барельефами того же автора на садовом фасаде Служебного корпуса Мраморного дворца; ср. также и другие образцы Петербургской *equipiana*'ы; нельзя пройти и мимо иных скульптурных воплощений образа Петра, среди которых теперь выделяется шемякинский).

Оставляя все эти и другие мыслимые контексты в стороне, уместно сосредоточить внимание на том контексте, который в заглавии статьи обозначен как «динамический» — тем более, что идея

динамизма уже не раз возникала выше в связи с особенностями восприятия памятника Петру, меняющимися в зависимости от разных условий, — как субъективных (точка зрения), так и объективных (привходящие объекты, участвующие в данном акте восприятия памятника), но в обоих случаях отсылающих к структуре пространства (ср. выше о «локальном» контексте).

Некоторые биологические особенности человека, существенно предопределяющие его реакцию на «пространственность» и пространство, знание и понимание его и соответственно правила ориентации в нем, как и сложившиеся с учетом этого императивы культуры, формируют определенные клише «естественного» восприятия произведений изобразительного искусства, так сказать, подхода к ним (в прямом физическом и переносном духовном смыслах этого слова). Здесь достаточно выделить несколько положений, имеющих отношение к характеристике самого «подхода», не претендуя ни на детальность, ни на полноту, но помня о непосредственной теме. Во-первых (и с этого все начинается), статуя и картина воспринимаются как нечто предметное (в этимологическом смысле), поставленное или, точнее и семантически и по существу дела, брошенное («метнутое») вперед и навстречу зрителю ярко, броско (: *бросать*), метко (: *метать*). Этот меткий бросок, если у него есть свидетель, «зритель», воспринимается как своего рода информационный «взрыв» в пространстве привычно-обыденного, будничного, неброского и уже известного, в сфере природного, бытового, «естественного», приводящий к тому прорыву к новой «информации», который, увлекая за собой зрителя-свидетеля, вовлекает его в новую ситуацию, которой соответствует если еще не «новое» сознание, то готовность к нему, во всяком случае открывающаяся перспектива более широкого и глубокого, уже «не-естественного» взгляда. Во-вторых, сама описанная ситуация первой встречи с «предметом» этого рода апеллирует к некоей реакции человека, который призывается к ответу на вызов (соответственно *response* — *challenge* в концепции истории Тойнби) предмета, необычного, неожиданного, нарочито умышленного с точки зрения застигнутого врасплох «естественного» воспринимателя, если угодно, к вступлению с ним, этим здесь и сейчас активным и энергетически более инициативным, чем «зритель» предметом, в «немой» диалог, к установлению, следовательно, взаимной двусторонней связи. И первый, не требующий требующей по меньшей мере времени рефлексии ответ человека, — увидеть это нечто перед ним и ему навстречу, в лицо, в глаза брошенное. В этом случае речь идет о «чистом» видении, потому что оно бесцельно и, значит, бескорыстно: сам человек еще не успевает осознать, что он уже втянут в видение, «завязан» на предмете и уже не уйдет от него, не оставит его без своего внимания, без себя, хотя сам он еще не осознает и другого — для чего ему нужно это

видение и как оно может быть им использовано. В-третьих, невозможность неувидения предмета и, следовательно, известная принудительность, императивность видения толкает (и чаще всего именно инстинкт и принимает эту команду и в свою очередь толкает человека к действию) к поиску и нахождению достаточно удовлетворительной, в пределе — оптимальной, точки зрения, определению своей позиции относительно предмета.

В этой ситуации самым простым и естественным (во всяком случае тем «достаточным», что исключает риск неувидения, то есть «не-ответа» на посыл, исходящий от предмета) является выбор некоей стандартно-канонической точки зрения, имеющей свои корни и в природно-биологическом и в культурно-духовном, — пред-сто-я-ни-е пред-мету, прямо, лицом к нему и даже сильнее — лицом к лицу, потому что то (вернее — тот), что было инициатором диалога, — конечно, лицо, и только потом, что-то увидев и оценив, все ли это из того, что нужно, или надо и дополнительно к этому увидеть еще что-то в предмете (пусть, хотя бы по первому впечатлению, второстепенное, относящееся к частностям), «зритель» от целостно-нерасчлененного, цельноохватывающего взгляда, которому предмет предстает как единое и неделимое целое (одна форма — один смысл-содержание), переходит к дискурсивному рассматриванию-обзору предмета и одновременно осуществляющейся рефлексии над его формами и смыслами, к интерпретации аналитического характера.

Разумеется, описанная ситуация, предполагающая акт «первоувидения» и «естественного» зрителя, несколько искусственна и абстрактна, но в известном отношении она может считаться удовлетворительной моделью реакции зрителя на встречу с «предметом» искусства, потому что и в более сложных и дифференцированных случаях (если только речь не идет об опытных и искушенных зрителях и тем более профессионалах) нередко наблюдаются элементы подобной клишированной реакции, и выбор «канонического» места обзора (точки зрения) лишь одна из составляющих этого клише. Точно так же можно считать удовлетворительной и модель восприятия, которая может быть описана примерно следующей последовательностью действий и психологических мотивировок их: можно видеть (наличие возможностей) и нужно видеть (целевая установка, реализующая возможность), и — по слову книги Бытия — это хорошо, но вместе с тем и далее нужно — и это лучше — ведать (соотв. и.-евр. \**uēid-* : \**ūid-* и \**uoid-*); в основе ведения — пройденный зрителем путь, динамика смены этапов пути-познания; но самое лучшее — не только видеть и ведать, но и знать, ибо знание, обретение его менее всего доступны клишированию как форме омертвления смысла; знание — всегда порождение (и.-евр. \**g'ep-* 'знать', но и 'рождать'), и как всякое порождение оно всегда единственно в своем роде и неповтори-

мо, что и составляет неотъемлемые особенности творчества; поэтому, когда «зритель» становится творцом или, точнее, сотворцом вместе с художником и пространством, которое он «разыгрывает», можно говорить, что он по-знал (ср. библейское же *познать жену свою*), по-нял (*пояти жену себѣ*) смысл «предмета» искусства, как «понимают» и «познают» жену-породительницу, а это и составляет второе (первое — дело художника) рождение сотворенного, на этот раз в душе «зрителя», в идеале способного стать конгениальным творению.

Фальконетовский памятник Петру I с самого начала был окружен большим пространством, которое в дальнейшем было расширено (приблизительно к середине XIX века) еще больше, во всяком случае большим чем нужно «среднему» зрителю, который склонен пренебрегать периферией и вообще «несоседними» с памятником зонами пространства и сам методом проб и ошибок определяет оптимальное расстояние, с которого нужно обозревать памятник и ту позицию (точку зрения), которая, как ему кажется исходя из «общих» соображений, позволяет увидеть главное в нем. Приблизительно такое оптимальное для «среднего» зрителя расстояние определяется тем кругом, ранее (с самого начала) обнесенным оградой, который своевременно как бы останавливает зрителя, подходящего к памятнику, на должной и для него удобной дистанции. Но замечают (*за-метить* : *метать* : *пред-мет*) памятник намного раньше (едва вступив в его «внешнее» пространство с севера или с юга), чем смогут удовлетворительно рассмотреть его, и «проясняется» памятник зрению (соответственно — складывается о нем впечатление) лишь постепенно, по мере приближения к нему, в ходе динамической смены позиций и динамического же открывания памятником себя несправдному взгляду.

Два этапа встречи-знакомства (*знать* : *знак*), знакового становления памятника, то есть своего бытия знаком для познавшего и отныне знающего его субъекта восприятия и участника того акта, который составляет суть «семиозиса», могут быть выделены естественно и органично. Первый — приближение к памятнику во «внешнем» его пространстве вплоть до того магического круга, подойдя к которому, как бы исчерпываешь «внешнее» пространство и, стоя на грани «внешнего» и «внутреннего», уже не имеешь никакого другого выбора, как войти зрением, чувствами, душой, разумом во «внутреннее» пространство памятника и, если повезет, открыть его во всей доступной тебе смысловой глубине. Этот этап можно понимать (во всяком случае такова его не всегда осознаваемая суть) как игру зрителя с памятником «внешним» его пространством, с его помощью и на самом этом пространстве, как серию динамически сменяемых отражений-отбрасываний на его горизонт, на ту возвышающуюся над уровнем земли полосу, которая, как кулисы, ограничивает «внешнее» пространство памятника и от которой открывается ничем не нарушаемый

прямой вид на памятник. Второй этап встречи с памятником связан уже не с прямолинейным (в основном) движением во «внешнем» пространстве памятника, не с под-ходом к нему, но с начинающимся по достижении ближайшей к памятнику полосы его «внешнего» пространства круговым движением, с об-ходом памятника, позволяющим зрителю сделать знакомство с ним более полным и глубоким, а самоё встречу — при определенных возможностях зрителя, особенно в пределе — интимно переживаемой и творческой. Разница между этими двумя видами движения не только в объеме и самом характере возможностей, предоставляемых зрителю в одном и другом случае, но и в том, что первое, прямолинейно-приближающее зрителя к памятнику движение — одно из многих не только возможных, но и необходимых (в достаточно полном их наборе) для «освоения» памятника движениями (и поэтому каждое отдельное такое движение принципиально ограничено, «частично» и экстенсивно), тогда как второе, «круговое», движение — одно единственное, и только оно позволяет зрителю «войти» в памятник, почувствовать-познать его «внутреннее» пространство (отсюда — интенсивный характер этого движения, совмещающего в себе все многообразие точек зрения и «ракурсных» образов памятника).

Возвращаясь к теме прямолинейного под-хода к памятнику, следует напомнить, что он находился на большой прямоугольной (не считая незначительных отклонений, которыми здесь можно без ущерба пренебречь) площади, ограниченной двумя линиями застройки — «сенатской» с запада и «адмиралтейской» с востока (после постройки захаровского здания эта линия стала особенно четко организованной), а также невской набережной с севера и довольно массивным зданием Исаакиевского собора с юга. «Невская» набережная (речь идет об участке южного берега Невы против памятника) нуждается в особом комментарии: она ограничивает площадь, но не ограничивает взгляда зрителя (и соответственно — Петра), который может видеть памятник и с более далекого (почти на триста метров) расстояния, от линии домов на Университетской набережной Васильевского острова, образующей «северный» предел «зрительного» горизонта для Петра. Во время существования Исаакиевского наплавного моста путь к памятнику с северной стороны, естественно, был длиннее на те же триста метров, и именно он вообще был самым длинным из возможных для зрителя, непосредственно видящего памятник с любой точки своего пути.

Разумеется, в пределах этой прямоугольной площади могут быть намечены многие различные подходы, пути приближения к памятнику, но практически как «интересующийся» памятником, так и «случайный» прохожий, невольно оказавшийся в роли зрителя, в частности, и впервые увидевший памятник, обычно (в подавляющем большинстве случаев) имеют дело с шестью маршрутами к памятнику (ср. ниже

еще два маршрута, меньшей частотности). Речь идет о трех осях, каждая из которых делится на две неравные части памятником, поскольку он находится не в центре прямоугольника площади, а сильно сдвинут к Неве (если расстояние от памятника до Невы принять за единицу, то расстояние от него до Исаакия будет равно четырем единицам). Первая ось — «центральная» и прямая — проходит через памятник с севера на юг и предполагает, следовательно, два неравных участка — «северный» (или «невский») и «южный» (или «исаакиевский»). Наряду с этой осью существуют еще две «диагональных» оси (условно диагональных, так как в месте их пересечения в памятнике они несколько надламываются). Одна из них идет через памятник от северо-восточного угла Сената до юго-западного угла Адмиралтейства (илл. 1, 2), а другая — от северо-западного угла Адмиралтейства до Конногвардейского манежа на юго-западе площади (илл. 3, 4). Эти шесть участков определяют направления приближения к памятнику, подходов к нему, которые могут считаться наиболее естественными, поскольку они предполагают обычные, « типовые » варианты попадания на Сенатскую площадь с разных сторон, в частности, и для тех, кто приходит сюда ради памятника.

Наиболее внезапно и эффектно памятник открывается (возникает) зрителю, который выворачивает на площадь с набережной или из-за угла Сената или из-за угла Адмиралтейства, поскольку в этих случаях памятник Петру I возникает раньше, чем целое его «внешнего» пространства, поскольку расстояние до него относительно невелико, и поскольку, наконец, конный всадник виден спереди [(хотя и с некоторым сдвигом), см. илл. 1, 2, 4]. Стоит заметить, что для зрителя, выворачивающего на площадь из-за северо-западного угла Адмиралтейства, Петр виден en face, с наилучшей позиции для обозрения, хотя и несколько удаленной в начале пути. «Южные» части диагоналей длиннее и подводят зрителя к памятнику сзади (и тоже под некоторым углом, впрочем, незначительным из-за длины этих участков диагоналей). Можно говорить еще об одной оси — «боковой», также членимой памятником на два (на этот раз равных) участка — от Адмиралтейства прямо до памятника и от памятника прямо до Сената. Оба этих прямых участка предполагают предварительные отрезки пути, не образующие единую прямую с указанными заключительными участками: чтобы начать движение по каждому из двух участков «боковой» оси, зрителю нужно попасть в соответствующую точку против памятника на «сенатской» или «адмиралтейской» стороне. Оба эти пути связываются с как бы замедленным, непрямым путем, с некоей умышленностью и чаще всего имеют в виду зрителя «аналитического» склада, «умышленно» избирающего «неестественный» путь к памятнику.



Илл. 1.  
Вид от северо-восточного  
угла Сената.



Илл. 2.  
Вид при приближении  
к памятнику со стороны  
северо-восточного угла  
Сената. Воздушные  
«кулисы».



Илл. 3.  
Вид от северо-западного  
угла Адмиралтейства.



Илл. 4.  
Вид при приближении к  
памятнику со стороны  
северо-западного угла  
Адмиралтейства.  
Воздушные «кулисы».



Но по какому бы из этих путей зритель (особенно если он достаточно внимателен) ни приближался к памятнику, он не может не обратить внимания на два изменения того «первого» впечатления, которое сложилось у него при встрече с памятником — в первый временной отрезок и еще на наиболее удаленной от памятника точке, откуда он был впервые увиден. Первое изменение связано с возрастанием степени информации о самом памятнике в целом и о деталях этого целого по мере приближения к нему и нахождения оптимальной точки восприятия на данном направлении. В этом случае зритель слишком зависит от своего зрения, от возможностей глаза, рефлексия может играть самую незначительную роль. Второе изменение более важно и ведет к более далеко идущим следствиям. Оно как раз и связано с той игрой зрителя, в которой объектами выступают сам памятник и «внешнее» пространство его, прежде всего кулисы как устойчивая и материально-плотная часть «внешнего» пространства, его предел. Естественно, что в этом случае роль рефлексии возрастает, и, более того, ее результаты начинают подсказывать глазу, какую точку зрения и в каком порядке он должен выбрать и что именно он должен увидеть преимущественно. А увидеть он должен, во-первых, не столько нечто статическое, сколько динамическое и не столько само «материально-плотное», сколько отношения, в которые оно входит, и изменение этих отношений по мере приближения к памятнику. Без помощи со стороны сознания глаз выполнить эту работу не сможет: ему нужен руководитель, его направляющий и одновременно осмысляющий результаты деятельности глаза.

Одна из выдающихся особенностей фальконетова памятника как раз и состоит в особенностях его отношения, особенно самой статуи конного всадника, к границе его «внешнего» пространства — к кулисам. Это пространство достаточно обширно, а высота «боковых» кулис (Адмиралтейство, Сенат, Синод) относительно обширности пространства должна быть признана малой, что и определяет две особенности той игры памятника с «внешним» пространством, о которой сейчас идет речь. Во-первых, по мере постепенного и «длительного» приближения к памятнику он и, прежде всего, статуя последовательно и «долго» возвращается, как бы отрываясь от земли, становясь все более величественными и грозными и вынуждая зрителя сознавать свою малость, ничтожность и угрожаемость своего положения (Евгений, сидя на одном из «львов сторожевых» перед домом Лобанова-Ростовского, в удалении от памятника, однако, вполне ему видимого, мог быть относительно спокоен за себя: его волновала судьба Параши, но когда он приблизился к памятнику непосредственно, его объял страх уже за себя самого, и смя-

танный ум его не выдержал этого испытания). Во-вторых, дело не только и не столько в «возрастании» памятника по мере приближения к нему (явление более или менее механическое, зависящее от величины пространства обзора), сколько в том, что всадник на коне чаще всего (а иногда и исключительно), с самого далекого расстояния, уже оторван от кулис, вознесен над ними, причем нередко это возрастание-вознесение совершается на глазах зрителя.

В самом деле, приближаясь к памятнику сзади, со стороны Исаакия, можно видеть, как статуя возносится над линией застройки васьевско-островского берега, как она все выше и глубже входит в небесное пространство, которое и само становится более глубоким, а при подходе непосредственно к памятнику и очень сильно раздвинутое вширь. «Васьевско-островская» кулиса в этой точке полностью теряет свою «кулисную» роль и нужна лишь для того, чтобы по достоинству оценить степень вознесенности статуи и бездонность небесной кулисы. Со стороны Сената (на уровне земли) также нельзя найти точки, с которой статуя выделась бы целиком на фоне «адмиралтейской» кулисы, но зато отсюда хорошо видна динамика вырастания фигуры конного всадника, как бы преодолевающей то «материально-плотное», что до сих пор, хотя бы частично, удерживало ее в связи с землей и творениями рук человеческих. Несколько в меньшей степени то же наблюдается зрителем с «адмиралтейской» стороны в сторону Сената. Лишь с относительно небольшого участка «адмиралтейского» пространства можно увидеть статую на фоне «сенатской» кулисы (илл. 3), но уже при небольшом приближении к памятнику статуя как бы преодолевает «земное» тяготение и взлетает над этой кулисой. И только «исаакиевская» кулиса может, на первый взгляд правда, показаться вполне надежной и устойчивой. Действительно, при приближении к памятнику со стороны Невы статуя видится на фоне и широкой и очень высокой «исаакиевской» кулисы, которая сначала (может показаться) даже несколько подавляет памятник, как бы не позволяя и ему обнаружить сполна свое собственное величие. Роль этой кулисы сохраняется отчасти и при максимально допустимом приближении к памятнику, хотя легко заметить, как стремительно взмывает статуя Петра по вертикальной оси Исаакия. Но «абсолютность» этой «исаакиевской» кулисы оказывается мнимой, и сама устойчивость ее относительна. Стоит, находясь перед памятником спереди по его оси, сдвинуться на несколько метров в сторону Адмиралтейства, как памятник как бы освобождается от Исаакия как своих кулис, уходя вправо и оставляя Исаакий влево от себя<sup>26</sup>. Более того, находясь в полосе перед памятником, примыкающей спереди к ограде, зритель легко найдет не только участок, когда фигура Петра видна на

фоне неба, но и некий слегка искривляющийся отрезок пути, при медленном прохождении которого отчетливо видно, как правая рука Петра, до того приближавшаяся к правому скату центрального, большого и самого высокого золотого купола Исаакия, как бы тянувшаяся к нему, по мере движения зрителя начинает скользить по поверхности этого ската вверх и, следуя изгибу купола, несколько влево, все более и более тянись-приближаясь к слабо видимому «маленькому» кресту, то ли актуализируя его смысловую глубину, то ли подкрадываясь к нему и покушаясь на него в предвидении его малости и слабости (илл. 5, 6, 7) <sup>27</sup>.

То обстоятельство, что даже эта единственная представлявшаяся не только надежной, но и могучей кулиса, оказалась недостаточно стабильной и абсолютной, способствует тому, что главной кулисой-фоном конной статуи оказывается не б е с н о е пространство, в которое так дерзко и окончательно мастер вдвинул памятник и еще резче конную статую Петра. Роль неба в восприятии памятника и в представлении возможностей для «разыгрывания» статуи на его фоне (стоит напомнить, что сама связь статуи с небом решительно отделяет конного всадника от скалы, на которой он находится) очень велика: при, казалось бы, предельной контрастности статуи и неба главное в них общее — открытость, широта размаха, величие. И еще одно сходство между статуей и небом, особенно в ветренную, часто ненастную погоду, не может быть упущено — странное сочетание неподвижности с движением: неподвижна массивная скала, сама символ устойчивости и неизменности, вечного покоя, неподвижна и статуя, изображающая резкое и быстрое движение, но неподвижно и небо, по которому, учитывая особенности петербургского климата, часто, подобно морским волнам, бегут — быстро-неправильно — то размытые облака, то рваные тучи. Сочетание памятника и такого неба — излюбленный прием художников и фотографов, изображающих памятник: сознательно или бессознательно они открывают или им открывается некое сродство именно этих двух стихий — неподвижной устойчивости и динамических изменений, когда и статуя и небо приходят в движение, становятся «живыми» (к образцам изображения статуи на фоне такого живого неба ср. два варианта — «умеренный», как, например, названная картина Сурикова, и «бурный» — фото, см.: *Каганович 1975: 173*). Особенно интенсивно эта динамизация раскрывается зрителю, стоящему перед памятником спереди, преимущественно в темное время суток, в ветренную погоду, когда ветер гонит неестественно светлые (при луне) облака навстречу памятнику. В этих условиях у зрителя, смотрящего на памятник на фоне неба, после некоторой аккомодации, возникает иллюзия, что облака неподвижны, а всадник на коне движется на зрителя — и тем более угрожающе, чем быстрее движутся по небу эти облака.



Илл. 5. Вид спереди чуть вправо от оси памятника (рука Петра «скользит» по куполу Исаакия).



Илл. 6. Вид спереди при приближении к памятнику (рука Петра «накрывает» крест на куполе Исаакия).



Илл. 7.  
Вид спереди при еще большем приближении к памятнику (рука Петра «уходит» далеко вверх над куполом Исаакия и его крестом).  
Воздушные «кулисы».

Когда зритель достигает памятника, он останавливается перед ним, чтобы, не торопясь, внимательно, ничего не упуская, то есть наилучшим образом, рассмотреть его. Движение кончается, начинается — по идее — стояние, фиксированная неподвижность в одной, но лучшей из всех возможных точке. Неопытный зритель чаще всего выбирает предстояние статуе с п е р е д и по оси памятника. Что же увидит он отсюда? Образ из страшного и/или сюрреалистического сна — гиперморфизированного коня, простирающего свою правую руку (так!) над куполом Исаакия и завершающим купол крестом (илл. 5); у коня как бы две пары, не сразу ясно различаемых, ног — свои, вскинутые в рывке над бездной и «запасные», пристегнутые к конским бокам несколько выше и сзади. Первоначальная оторопь проходит, когда зритель осознает то, что он, конечно, уже знает с самого начала: за вздернутой высоко конской мордой скрывается Петр, его голова и туловище, полностью невидимые зрителю. О присутствии Петра на коне, за его мордой, можно судить по правой руке «коня» и по слабо различимым на общем фоне конеобразного монстра «запасным» ножкам, которые тоже, оказывается, принадлежат всаднику. Поняв, что «наилучшая» точка зрения — наихудшая, даже самый неопытный и наивный зритель, расстроенный своим собственным непониманием и нуждающийся в прояснении картины (тем более что самолюбие его задето и уязвлено собственной bestолоковостью), как бы начинает понимать, что с т о я т ь -то около памятника надо, но только не здесь. И он делает первое д в и ж е н и е вправо или влево в поисках «лучшей» позиции. Если зритель любознателен и добросовестен, он обойдет вокруг всего памятника, время от времени останавливаясь (как солнце обходит по кругу небо, останавливаясь в зодиакальных «домиках») и снова и снова рассматривая (можно уже сказать — и з - у ч а я) памятник. Вовлекшись в это круговое движение (то же произошло и с пушкинским Евгением — *Кругом подножия кумира / Безумец бедный обошел*) с постоянными остановками<sup>28</sup>, зритель, если он наблюдателен и хотя бы в меру аналитичен, может заметить, во-первых, что он вошел в и г р у «внутренним» пространством памятника (изменение точек зрения и соответственно зримых образов памятника быстро обучает даже не очень понятияливого зрителя) и, во-вторых (для этого нужна бóльшая внимательность), что сам памятник как бы «разыгрывает» ту же тему движения и покоя, причем первенствующее место в этой теме занимает движение — как потому что оно является отмеченным по сравнению с покоем (во всяком случае в этой ситуации), так и потому что оно в описываемой ситуации не главно и равномерно, а резко, энергично, гетерогенно («рвано»).

Может показаться странным, но именно в этой ситуации внимательно-го рассматривания памятника, «предстояния» ему, необходимого покоя и сосредоточенности с особой настоятельностью проявляет себя именно то, что здесь названо д и н а м и ч е с к и м контекстом фальконетовского памятника. Прежде всего самой статуе свойствен тот уровень энергетич-



Илл. 8. Вид сзади по оси памятника.  
Воздушные «кулисы».



Илл. 9. Вид сзади при движении  
вправо от оси памятника. Воздушные  
«кулисы».

ности, который не может сохраняться в статической композиции, как бы взрывает ее, и вынуждает выстраивать динамическую композицию. Когда говорят о динамичности статуи, нередко склонны распространять эту особенность на всю композицию памятника и при этом забывают ту роль фона («спокойного»), которая обеспечивает особую яркость и подчеркнутость динамического начала. Нужно напомнить, что, если говорить о статуе, то это начало проявляется прежде всего в энергии и экспрессии того последнего рывка к о н я , который не может не кончиться катастрофой и для коня и для всадника. И этот динамизм в изображении коня тем ярче и, можно сказать, ужаснее, страшнее <sup>29</sup>, чем спокойней («статуарней») всадник, зачарованно грезящий о чем-то ином, не связанном ни с теперешним моментом (злойбой дня), ни с реальностями жизни <sup>30</sup>. Этот контраст коня и всадника, слишком часто и неверно помещаемого исследователями только в контекст «во славу», образует такой контраст, который сам по себе выступает как некий резкий перепад, осмысляемый как своего рода энергетический слом, трагическая «неподхваченность» динамического рывка, отсутствие реакции на него за шаг до катастрофы, которая, не исключено, еще могла быть предотвращена.

Но динамизм как тема «разыгрывается» и скалой, несущей конного всадника, причем тоже в контрасте с темой устойчивости и надежности, той «каменной» прочности, на которой можно основать все самое главное [«ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее». Мф. 16, 18 (напоминание об этих словах тем более уместно, что в названии самого города Петром I была совершена подмена собой апостола Петра, чье имя официально носил город)]. Динамическая доминанта образа скалы обнаруживает свое присутствие повсюду: при виде сзади (илл. 8, ср. 9) — в той неожиданной неровности, рваности верхней и вверх восходящей поверхности, ее «уступчивости» (: *уступ*, понимаемое не как уступка-облегчение, а как препятствие на пути движения, вызов ему) и в столь же неожиданном сужении-выемки скалы в ее средней части, которое как бы вынуждает коня еще энергичнее продираться вперед из этой узости-ужаса к широкому и благому пространству, которое вот-вот должно открыться конному всаднику; эти препятствия на пути коня заставляют интенсифицировать движение, придают ему дополнительный динамизм; при виде слева и справа (илл. 10, 11, 12) особенно хорошо видно, что рвется вперед и вверх не только конь, но и сама скала [слому скалы в ее передней части («вогнутость») обратным образом соответствует слом передних ног коня («выпуклость»), как бы взаимодополняющих частей единого целого, ср. *Каганович 1975: 129*], которая и здесь «разыгрывает» идею контраста: как камень она статична и устойчива, как волна (а камень с боков обработан так, что на нем как бы выступают волны, рвущиеся вперед и вверх, но не полностью проталкивающиеся по всей длине скалы: задние части волны никнут, опадают и отключаются от движения <sup>31</sup>), но как образ волны скала не только подвижна, но бурно динамична <sup>32</sup> (ср. энергично обозначенные «взлизы» волн); при взгляде на скалу с боков отчетливо видно, что не только на ней изображены волны <sup>33</sup>, но и она сама изображает собой как бы последний, самый грозный вал волны, набравшей предельную высоту (по вертикали в боковом ракурсе волна членится на три слоя-пласта: верхний как более легкий опережает средний слой, вырываясь опасно вперед, — именно на него, наиболее неустойчивый, а не на камень должны опуститься копыта коня, но наибольшая мощь и энергия в самом нижнем слое волны, успевшем вырваться далее всего вперед и несущем на себе и над ним находящиеся слои волны и конного всадника; при виде спереди (илл. 5) зритель, предстоящий грозному и видящий всю структуру надвигающейся на него массы, имеющей его вот-вот поглотить, оказывается в ситуации наиболее непосредственной угрозы ему самому: три исхода могут ожидать его, хотя чего-то ждать, собственно, уж и нет времени — или нижний пласт вала, самый тяжелый и вырвавшийся ближе всего к зрителю, подкосит его и сметет в пучину, или верхний пласт накроет его с головой и не позволит выплыть, или, наконец, средний вал, спереди напоминающий воронку, провал в бездну, вовлечет его в свою глубь.





Илл. 10. Вид памятника по боковой оси в сторону Сената.  
Воздушные «кулисы».



Илл. 11. Вид памятника по боковой оси в сторону Адмиралтейства.  
Воздушные «кулисы».





Илл. 12. Воздушные «кулисы» (вид в сторону стрелки Васильевского острова и Петропавловской крепости).

Возвращаясь к круговому обозрению памятника в целом, инстинктивно ища чего-то прямо (максимально) противоположного виду спереди по оси памятника, вызвавшего столько недоумений, зритель занимает позицию на другом конце той же оси, с з а д и . Если говорить о конной статуе, то отсюда открывается наиболее ясная и «спокойная» картина. Прежде всего теперь понятно, кому принадлежит правая рука и «запасные» ноги, и это приносит удовлетворение (правда, и сзади ноги Петра, тесно прижатые к бокам коня и отчасти прикрытые полами ниспадающего плаща, легко не заметить с первого взгляда, и тогда возникает соблазн увидеть в этой «гибридной» фигуре что-то вроде кентавра). Рассматриваемый сзади, Петр величествен, спокоен, державен, и, если угодно, можно было бы сказать, что ему свойственна некая грация плавности, замедленности, если бы не приобретенное уже отчасти знание общей ситуации. За верхней половиной фигуры всадника и широкой задней половиной коня и почти преувеличенно мощным хвостом скрыто все, что могло бы поселить чувство тревоги — вскинутые над пропастью передние ноги коня и в ужасе задранная вверх конская голова. Вид сзади открывает зрителю как бы только что пройденное, последнее событие «предистории». Именно здесь отчетливее всего раскрывается «хтоническая» тема — змея, видимая по всей своей длине и, предполагается, уже попрунная и уже не представляющая опасности: копыта и хвост, по видимости, прочно прижимают ее к земле [в праславянском языко-



Илл. 13.  
Воздушные «кулисы» (вид в сторону  
Академии художеств).

вом коде \**xvostъ* и \**xijь*, возможно, несмотря на известные сомнения (ср. ЭССЯ 1981: вып. 8; 114, 133—134), генетически связаны, что не исключает и связь с \**xvatati* : \**xyliti*], и здесь нужно напомнить, что и копыта (: *kopati*), и хвост, и *tembrum vipile*, и змея (: *земля*), как известно, отсылают к «хтоническому», к Нижнему царству, а значит, и к демоническому.

«Боковые» ракурсы (вид справа и слева по боковой оси памятника, илл. 11, 10) более репрезентативны, так как они позволяют, в первых, лучше понять соотношение как конного всадника и змеи, так и всадника и коня, и через это целое статуи; и, во-вторых, осознать и оценить опасность ситуации (она серьезнее, чем это видится сзади; спереди змея вообще не видна; змея не поражена окончательно, и случится ли это вообще, сказать трудно — слишком сильно влечет к себе всадника иное, и сейчас ему уже не до змеи, а борьба, тем не менее, продолжается: об этом свидетельствуют и вздымающиеся над поверхностью скалы витки ее тела, и то, что нога коня, прижавшая змею к скале, в свою очередь прочно обвита ею, и она готова умереть, но не отказаться от борьбы<sup>34</sup>). «Боковые» ракурсы лучше описывают ситуацию, более информативны и настойчивее апеллируют к содержанию, к «наррации». Это вовсе не означает, что игра «внутренним» пространством отложена

или утратила значение. Напротив, существенно бóльшая вытянутость конской фигуры с всадником, как она видна сбоку, связана с дополнительными преимуществами, смысл которых составляет «в-т р е т ь и х» — предоставленную зрителю возможность (особенно при выборе и других, желательных нескольких «боковых» ракурсов, в той или иной степени отклоняющихся от «боковой» оси) понять тончайшую игру воздушных проколов, иногда целых островков, и замыкающих их «плотных» частей статуи, как и игру статуи с соседним воздушным пространством, его вторжениями и отступлениями — как в статике, так и особенно в динамике (при некоторых ракурсах можно одновременно видеть до десятка «воздушных» пробелов в пределах общего контура статуи, ср. илл. 4, 10, 11, 13), когда даже при небольшом сдвиге зрителя происходят причудливые изменения — одни пробелы увеличиваются, другие уменьшаются, третьи появляются, четвертые вообще исчезают (в отличие от кружев, о которых было сказано, что главное в них — проколы, пустоты на которых держится все остальное, в случае фальконетовой статуи можно сказать, что в ней эти замкнутые пустоты делают особенно точными и аскетически изысканными «внутренние» контуры, линии, ограничивающие эти пустоты, и — кроме того, — чутко-отзывчивые даже к малому изменению позиции зрителя, они тоже включаются в «разыгрывание» темы динамизма в самих тонких ее версиях). Эти «воздушные» пробелы в пределах контура статуи как бы намекают на преимущественную «небесную» кулисность памятника (см. илл. 2, 4, 5, 8—13).

Таким образом, именно «круговой» обход памятника с частыми остановками и фиксацией изменений образа («кванты изменения») развертывает перед зрителем веер точек зрения и соответствующий ему веер ракурсов, которыми памятник «открывает» себя зрителю. Этот веер ракурсов по идее приближается к некоей «почти непрерывной» (особенно при ускорении движения) картине, хотя все-таки и зазоры между любыми двумя соседними ракурсами, по крайней мере соединительные швы, остаются реальностью, как это и вообще свойственно многосоставной веерной конструкции. Минимальное различие между соседними ракурсами может быть понято как своего рода коэффициент «значимого» сдвига, отсылающий к указанию ситуации, в которой дискретное и непрерывное оказываются предельно сближены и парадоксальным образом служат общему делу. Сам же «веерный» принцип, наличие соединительных швов как знаков некоего перерыва важны потому, что сплошность и непрерывность объекта восприятия и самого восприятия исключает возможность постановки вопроса о «переходах», о цене каждого из них, тем самым — о преимуществах и недостатках той или иной точки зрения и соответствующего ей ракурса объекта. Это «разыгрывание» разных проективных возможностей памятника, соб-

ственно, и восстанавливает, а тем самым и актуализирует полноту набора динамических контекстов статуи. Наблюдая танцовщицу, исполняющую танец с лентами (кольцом, булавой и т. п.), удивляются ее искусству вести свою партию в более сложных условиях, не снижая уровня, но при этом нередко упускают из виду или недооценивают той выгоды, которая связана с подобной сложностью: движение самой ленты в этом случае порождает новые динамические фигуры и их комбинации, а значит, и новые динамические контексты, то высокое искусство «вписывания», вхождения из пустоты в плотность или «выписывания», выхождения из плотности в пустоту, которое потенциально обнаруживается и при подобном рассмотрении фальконетова памятника и особенно самой конной статуи.

Лишь в этом полном динамическом контексте возможно выявить и оценить преимущественную точку зрения. В данном случае такой наиболее «сильной», «реконструктивно» мощной и динамически глубокой для зрителя, совершающего свое путешествие по кругу, оказывается позиция, совпадающая с направлением взгляда Петра (илл. 4), когда он оказывается лицом к лицу с ним и может вполне оценить, что же волнует его самого после мнимо-окончательной победы над змеей (кстати, в этом ракурсе змея практически не видна). Самое важное состоит в том, что открывающийся зрителю в этой позиции вид позволяет ему войти, наконец, в наиболее напряженную ситуацию, фиксируемую *his et nunc*, и осознать со всей полнотой и во всей глубине ужас того, что должно произойти (не может не произойти) в следующее же мгновение, на ближайшем к обрыву скалы клочке ее «последнего» пространства, после чего останется голая скала и не будет ни Петра, ни коня, ни змеи<sup>35</sup>. Более того, именно с указанной позиции четче всего обнаруживается контраст не отдающего себе отчета в происходящем здесь и сейчас безумного всадника и все понимающего, но смертельно испуганного коня, слитых воедино, но так по-разному реагирующих на ситуацию, что разрыв и конец этого единства неизбежен и гибель обоих неотвратима. Аллегорическое безоговорочно уступает место символическому, и не раз, оплакивая гибель России и размышляя над причиной и истоком беды, обращались к Петербургу как символу «петровской» России и к статуе Петра как символу Петербурга и всего «петербургского» периода русской истории. Именно динамизм и катастрофичность, столь зримо выраженные в этом петербургском памятнике, дали основание сделать его образом исторической катастрофы России.

«Русское слово расторгло свой тысячелетний плен и будет жить, — писал Г. П. Федотов. — Но Петербург умер и не воскреснет. В его идее есть нечто изначально безумное, предопределяющее его гибель. <...> Здесь совершилось чудовищное насилие над природой и духом.

Титан восстал и против земли и неба, и повис в пространстве на гранитной скале. Но на чем скала? Не на мечте ли? <...> При покорном безмолвии России, что заполняет трагическим содержанием Петербургский период? Борьба империи с порожденной ею культурой, — еще резче: борьба Империи с Революцией. Это борьба отца с сыном — и не трудно узнать фамильные черты <...> Размышляя об этой борьбе перед кумиром Фальконета, как не смутиться и не спросить себя: кто же здесь змий, кто змиеборец? Царь ли сражает гидру революции или революция сражает гидру царизма? Мы знаем земное лицо Петра — искаженное, дьявольское лицо, хранящее следы божественного замысла, столь легко восстанавливаемого искусством. Мы знаем лица революционеров — как лица архангелов, опаленные печалью. В жестокой схватке отца и сына стираются человеческие черты. Кажется, что не руки и ноги, а змеинные кольца обвилились и давят друг друга, и яд истекает из разверстых пастей. Когда начиналась битва, трудно было решить: где демон, где ангел? Когда она кончилась, на земле корчились два звериных трупа. <...> Ужасный город, бесчеловечный город!» (Федотов 1988: 50—52) <sup>36</sup>.

## Примечания

- 1 Как известно, памятник Петру I Фальконе уже давно привлекает внимание искусствоведов, литературоведов, историков, философов-историософов, как и писателей, художников, кинематографистов, наконец, просто тех, кто выступает как благодарный и бескорыстный зритель. Из работ последних двух десятилетий ср.: *Каганович 1975; Измайлов 1978; Осповат, Тименчик 1985* (2-е изд., 1987); *Викторова 1993; Кнабе 1993a* (недавно опубликована другая работа этого же автора: «Воображение знака: Медный всадник Фальконе и Пушкина» в серии «Чтения по истории и теории культуры», вып. 3) и др.; ср. также *Бобышев 1993; Фейнберг 1993*. После того, как статья была написана, появилась здесь не учтенная работа: *Померанц 1994*. В данном случае нет необходимости излагать двухвековую «литературную» историю этого памятника.
- 2 Связь материи и матери, намечаемая Платоном, отвечает глубинной реальности мифопоэтического сознания, отраженной и в языке, и в собственно мифологических образах, ср. лат. *māteria* (*māteriēs*) 'материя' и т. п. — *mater* 'мать' (ср. также *mātrix*) или русск. *мáтка*, обозначающее не только мать (вообще *мать* в своем глубинном слое менее всего имя родства), но и л о н о , породу-носителницу другой, более ценной породы, опору-восприемницу (ср. *мáтуща* 'опорный брус'), источник, корень, средоточие, центр (ср. также *мáтки*, в игре, как обозначение некоего шаблона, матрицы для разделения участников игры и закрепляемого за ними пространства).
- 3 См.: *Heidegger M. Die Kunst und der Raum. Sankt Gallen, 1969* (далее цитируется по переводу В. В. Библихина — *Хайдеггер 1991*).
- 4 В связи с этим кругом идей ср. также работу автора — *Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983, С. 227—284* и др.
- 5 Некоторые из этих проектов известны (ср., например, записку Биленштейна, написанную еще в 1766 году. См.: *Каганович 1975: 46—52* и др.
- 6 Интересно, что 1770 годом датируется рисунок Ф. Лосенко, на котором изображается конная статуя Петра I на скале той же формы, что и та, на которой она стоит со дня открытия памятника, и на том же самом месте, что и теперь. Рисунок, изображающий с большой точностью то, что зрители увидели 7 августа 1782 года, был сделан художником за 12 лет до этого события и хранится в настоящее время в Музее Нанси. Его воспроизведение см.: *Каганович 1975: 55*. Секрет такого предвосхищения (сам «Гром-камень» был доставлен в Петербург только в сентябре 1770 года) объясняется тем, что Лосенко мог видеть модель памятника в том же 1770 году, когда Фальконе демонстрировал ее публике в своей мастерской, помещавшейся в здании бывшего дворцового театра на соседнем с домом Чичерина участке (между обеими Морскими, Невским и Кирпичным переулком), ср.: *Столянский 1918: 171—172*. Отчасти сходная ситуация реконструируется и по картине А. И. Шарлеманя «М.-А. Колло лепит голову Петра I» (1867 г. СПб. Дом писателя), где художница изображена на фоне модели фальконетовского памятника.
- 7 Характеристика площади, на которой был воздвигнут монумент, как «небольшой» представляется неточной. Судя по имеющимся данным, ее площадь была приблизительно равна произведению 300 x 150 метров.
- 8 Ср. отчасти литографию Ф. Бенуа (по рисунку А. А. Монферрана) «Исаакиевский собор со стороны Конногвардейского манежа» (1845 г.) и — в известной степени — другую его литографию — «Установка колонн для колоколенки» (на Исаакии, 1850-е годы (см.: *Петербург 1972: 35, 36*).
- 9 Ср. также гравюру очерком (акварель) Патерсена, на которой изображена Сенатская площадь с памятником Петру I (Эрмитаж), см.: *Патерсен 1978: рис. 29—30*. В от-

- личе от упомянутой картины 1794 года, акцентирующей глубину площади и, следовательно, изображающей всадника en face, эта гравюра (1799 г.) подчеркивает ширину площади, как бы исключая ее глубину (отсюда и «профильный» Петр); впрочем, о ширине площади (правда, в самом общем виде) можно судить и по работе 1794 года.
- <sup>10</sup> Типичны изображения этой части левого берега Невы «диагонального» (вниз по течению) типа, иногда охватывающие и большую часть левобережья [ср. гравюру Г. А. Качалова по рисунку М. И. Махаева в альбоме 1753 г.: от тогдашнего Зимнего до Исаакия Матарнови и далее вправо, захватывая часть Английской набережной (см.: *Виды 1968*: 12), или опыты «панорамирования» левобережья Тозелли — от западного фасада Зимнего дворца далеко вправо, включая большую часть Английской набережной (см.: *Панорама 1992*: лл. 2—4; *Neva Symph. 1975*: рис. 43 и др.)], но или вовсе исключают Сенатскую площадь, или фиксирующие лишь незначительную ее часть, хотя иногда в эту часть попадает и памятник Петра (ср.: *Панорама 1992*: л. 4).
- <sup>11</sup> Это не означает, что в картине не существует некоторых неясностей топографического характера с точки зрения документации, ср. «пустой» угол площади справа от памятника, одноэтажное, вытянутое в длину строение, несоответствующая известным данным этажность некоторых домов в том же правом углу и т. п. В подобных случаях представляется вероятным, что художник фиксирует ту «реальность», которая не получила выражения в других источниках информации.
- <sup>12</sup> Ср., например, план Санкт-Петербурга в 1777 году (см.: *Цылов 1853*).
- <sup>13</sup> К топографии этого места (в частности, его каналов) ср.: *Столянский 1918*: 215—219 и приложение, рис. 9 (план); *Атлас 1981*: 56—57 и др.
- <sup>14</sup> Фиксация дворца Чернышева на картине Патерсена важна и сама по себе: она свидетельствует не только «физическую», но и художественную преемственность между деламотовской постройкой и Марининским дворцом, воспроизводящим (с ослаблением) некоторые структурные элементы своего предшественника.
- <sup>15</sup> Нужно отметить, что с началом строительства монферрановского Исаакия эта горизонтальная крестообразная структура была разрушена, так как более широкая новая постройка, раздвинувшаяся несколько к западу наполовину укоротила длину взгляда зрителя, находящегося у васьильевскоостровского начала моста: теперь он мог видеть Петра (с той же точки зрения) только на фоне Исаакия (о чем, в частности, можно судить по картине Сурикова «Вид памятника Петру I на Сенатской площади, Санкт-Петербург», 1870). Взгляд современного зрителя еще короче: с той же точки на Университетской набережной он видит статую на фоне густо разросшихся деревьев Александровского сада. Кажущиеся в соотношении с массивным памятником маленькими кресты на куполах Исаакия, если и связываются с фигурой Петра, то очень неопределенно, пассивно, робко.
- <sup>16</sup> Как известно, первое упоминание о пребывании художника в Петербурге относится к 1787 году, хотя, возможно, он приехал сюда раньше. Во всяком случае в самом начале 1787 года он жил около Синего моста, в непосредственной близости от Исаакиевско-Сенатского локуса. 22 января этого года «Санкт-Петербургские Ведомости» сообщали: «Здесь, в Санкт-Петербурге, несколько времени пребывающий живописец Патерсен, который портреты и исторические пьесы масляными красками и карандашом рисует, сим извещает охотников до живописи, что он ныне живет в Погенполовом доме у Синего моста под № 154» (см.: *Патерсен 1978*: 6). Следующий из известных адресов художника («по Екатерининской канаве между государственным заемным банком и Кокушкиным мостом в Шаровом доме, под № 131») также предполагает ось, ориентированную на Исаакиевский мост. Несомненно, что по этому пути и именно через этот локус и конкретно через этот мост Патерсен ходил постоянно: Васильевский остров, на который иначе (кроме как на лодке или зимой по льду) попасть было нельзя, являлся средоточием художественной жизни Петербурга (Академия художеств, дома, в которых

жили многие художники, и т. п.). Да и интерес Патерсена — чисто художнический — к Английской набережной [ср. его картину «Английская набережная у Сената», 1801 г. (см.: Патерсен 1978: рис. 33—36), а также три больших гравированных листа, исполненных им по собственным рисункам, которые изображают вид на Галерный двор от Сената до Ново-Адмиралтейского канала с Васильевского острова], а возможно, и практический интерес (на Английской набережной были дома богатых вельмож, причем некоторым из них были не чужды и художественные интересы, склонность к меценатству; правда, граф Н. П. Румянцев, создатель будущего «Публичного музея», поселился в этом районе только с 1802 года, в доме Вара) не вызывают сомнения.

<sup>17</sup> В этом отношении характерно изображение людей у Патерсена: они чаще всего в движении — идут, едут, плывут (в лодках); даже стоя на одном месте, они что-то тянут, толкают, вертят, нагибаются, пытаются достать, протягивают руки или взмахивают ими над головой, манипулируют чем-то и т. д.; более того, даже в отношении наиболее статичных фигур, часто вполне можно предполагать, что человек только-что остановился (и нередко даже для чего он это сделал) или что он вот-вот двинется (и куда именно).

<sup>18</sup> Догадка (разумеется, весьма неясная и спорная) о том, что и «прошлой», сейчас уже исчезнувшей, могла как-то оставлять свой след в картине, возникает в связи с помещением Патерсеном ринальдиевского собора почти непосредственно на берегу Невы. Никаких «реальных», актуально присутствовавших оснований для этого у художника не было, но история церковного строительства, связанного с именем св. Исаакия Далматского, а через него и с Петром I, родившимся в день, когда отмечали память этого святого (возможно, она была известна Патерсену), упорно отсылала как можно ближе к тому месту, где художник поместил изображение ринальдиевского Исаакия. Речь идет о большой каменной церкви св. Исаакия с многоярусной колокольней. Ее строительство началось в 1717 г. (арх. Матарнови; этой церкви предшествовала деревянная церковь, построенная в 1710 г. у впадения Гороховой в Адмиралтейскую площадь) и продолжалось до 1727 г. (после смерти Матарнови в 1719 г. строительством руководили Н. Гербель, а затем Г. Киавери). Церковь просуществовала примерно полвека, до начала строительства нового, третьего по счету Исаакия — ринальдиевского. И вот эта церковь, возведенная по проекту Матарнови, действительно стояла на берегу Невы, у с а м о й в о д ы, если верить уже упоминавшейся гравюре Качалова по рисунку Махаева (см.: Виды 1968: 12) и сдвоенному листу под названием «Проспект вниз по Неве от Невского моста между Исаакиевской церковью и корпусом Кадетским», выполненный тогда же (1753 г.) гравёром В. Я. Васильевым; на первом («левом») листе у самого левого обреза в изображении попадает часть колокольни матарновиевского Исаакия, как бы зажатой между адмиралтейским концом моста и роскошным, еще барочным зданием, принадлежавшим Бестужеву-Рюмину (см.: Виды 1968: 30); церковь и колокольня находились с п р а в а от моста с точки зрения пешехода, подходящего по мосту к адмиралтейскому берегу [поэтому трудно согласиться с мнением, что церковь стояла на том месте, где в 1782 году был установлен памятник Петру I (см.: Виды 1968: 32)]. Если Патерсен знал, где находится матарновиевский Исаакий, и тем более был знаком с «махаевским» альбомом 1753 года (и то и другое более чем вероятно), то, изображая ринальдиевский Исаакий наполовину расстояния ближе к Неве, он как бы суммировал местоположение матарновиевского и «реального» ринальдиевского Исаакиев. Следует, однако, напомнить, что некоторые сдвиги в пропорциях и расстояниях внутри пространства могли объясняться тем, что ввиду срочности работы Махаев не рисовал с натуры, а пользовался специальной «камерой-обскурой».

<sup>19</sup> Двояким пониманием того, ч т ó следует считать подлинным ринальдиевским Исаакием, объясняется разногласие в оценках. Доминирующее мнение нашло отражение (Санкт-Петербург. Энци. 1992: 240): незавершенность архитектурных форм, недостроенность колокольни, дисгармония с торжественной застройкой центра города. Иное мнение, ориентирующееся на проект и его упомянутую модель (но не картину Патерсе-



на!), — «Большая модель, хранящаяся в Академии Художеств, дает представление о красоте начатого сооружения. <...> Даже по сравнению с изумительной группой куполов Князь-Владимирского собора замысел Исаакия еще совершеннее и музыкальнее. Обычно связь колокольни с церковью кажется условной, в этой же модели колокольня органически слита с самой церковью. Все детали исполнены с величайшей уверенностью и спокойствием, доступным только великим мастерам. И все это достигнуто при изумительной простоте замысла, могущего при беглом взгляде показаться даже бедным, потому что такая плавность, простота линий и такая грация в движении масс слишком контрастна с пышностью Растрелли и величием построек Империи <...>» (*Курбатов 1913*: 116).

- <sup>20</sup> В этом месте Ринальди определенно не везло: остался неосуществленным и его проект дворца Чернышева (1756—1762 гг.) на Исаакиевской площади, за Синим мостом; предположения А. Н. Бенуа, а несколько позже и В. Я. Курбатова о том, что автором проекта дома Мятлевых на этой же площади мог быть Ринальди, не были поддержаны историками архитектуры, хотя отпечаток его стилистической манеры на этом здании все-таки лежит (см.: *Ключарианц 1984*: 149—153). Впрочем, в известном смысле не везло и всем четырем Исаакиям, воевавшим в этом ответственном месте как своего рода отмеченный градостроительный центр общегородского характера и более того — *Верной твердыней православья / Вреван Исакий <sic!> в вышине...* Ни один из первых трех не простоял и полувека. Последний, монферрановский, до революции большую часть времени находился в состоянии ремонта (и это его состояние было признано нормальным и отчасти даже искусственно поддерживалось, ср. легенду, имевшую распространение вплоть до семнадцатого, о том, что с окончанием ремонта произойдет падение династии), а после революции был вообще закрыт и лишь недавно стал «условно» и «ограниченно» действующим храмом.
- <sup>21</sup> Ср. также гравюру М. Г. Лори «Вид на Исаакиевский мост с Васильевского острова» (1804 г., Эрмитаж), интересную тем, что она предполагает ту же точку зрения художника, что и в картине Патерсена 1794 года, что она выполнена годом позже картины того же художника 1803 года («Исаакиевский мост и Сенатская площадь») и что, наконец, ринальдиевский Исаакий изображен на гравюре в его «реальном» виде.
- <sup>22</sup> Ср.: *Патерсен 1978*: 11, 20, в частности, о соотношении работ художника, сделанных большей частью с натуры, с современными им планами и чертежами.
- <sup>23</sup> Характерно, например, что в ранних опытах передачи трехмерного памятника в двумерном пространстве решительно преобладал профильный ракурс (со стороны Адмиралтейства), ср. Лосенко (1770), медаль (1782), Патерсен (1799, 1806), Тозелли (1820); Кольман (1825) (*Neva Symph. 1975*: 109), Садовников и Иванов и др. Редкое и потому заметное исключение — гравюра А. Мельникова по рисунку А. П. Давыдова (1782, Эрмитаж), на котором Петр изображен тоже профилно, но со стороны Сената (ср.: *Петербург 1972*: 30—31; *Neva Symph. 1975*: 45). Следует особенно подчеркнуть, что на картине Патерсена 1794 года конный всадник изображен en face, что также для того времени было редкостью.
- <sup>24</sup> Ср., в частности, известный эскиз Добужинского «Сенатская площадь», 1911 г., где фигура конного всадника, данная на фоне среднего лортика западного фасада Адмиралтейства, глубоко символично увязывается с Зимним дворцом и Петропавловской крепостью, как бы фланкирующими мощное течение Невы.
- <sup>25</sup> Примером такой мифологии вокруг еще не открытого памятника Петру I может быть история, рассказанная Павлом в бытность его цесаревичем 29-го июня (10 июля) 1782 года в узком кругу во время пребывания в Брюсселе (она известна в передаче князя де Ляна). Однажды весенним вечером («или скорее ночью») Павел и его друг князь А. Куракин вышли погулять по петербургским улицам и встретили странного человека, закутанного в плащ и в наваленной на глаза шляпе. Он подошел к Павлу; «шаги его по тротуару издавали странный звук, как будто камень ударялся о

к а м е н ь », и от него исходил холод («Я дрожал не от страха, но от холода. Какое-то странное чувство охватывало меня и проникало в сердце»). Незнакомец обратился к Павлу, и когда тот спросил его, кто он, услышал: «Бедный Павел! Кто я? Я тот, кто принимает в тебе участие. Чего я желаю? Я желаю, чтобы ты не особенно привязывался к этому миру, потому что ты не останешься в нем долго. Живи как следует, если желаешь умереть спокойно, и не презирай укоров совести: это величайшая мука для великой души». И, прощаясь, добавил: «Павел, прощай, ты меня снова увидишь здесь и еще в другом месте». Он приподнял шляпу и опознал в незнакомце своего прадеда Петра I, который тотчас исчез. «На этом самом месте, — продолжал Павел, — императрица сооружает знаменитый памятник, который изображает царя Петра на коне и вскоре сделается удивлением всей Европы. Не я указал моей матери на это место, предугаданное заранее призраком. Мне страшно, что я боюсь (j'ai peur d'avoir peur), вопреки князю Куракину, который хочет меня уверить, что это был сон <...> Я сохранила воспоминание о малейшей подробности этого видения и продолжаю утверждать, что это было видение. Иной раз мне кажется, что все это еще совершается передо мной. <...> — Знаете ли вы, Государь, что эта история значит? — сказал князь де-Линь. — Она значит, что я умру в младых летах (je mourrai jeune)» (*Шильдер 1901: 166—171*).

<sup>26</sup> Идеально «кулисная» функция Исаакия в отношении памятника Петру обнаруживает себя наблюдателю, находящемуся напротив памятника по набережной Васильевского острова, но отсюда сама статуя видна в столь большом уменьшении размеров, что выглядит своего рода принадлежностью стаффажа.

<sup>27</sup> Более определенно и подчеркнуто этот мотив «д о с я г а н и я » креста правой же рукой выражен в венчающей Александрийскую колонну (арх. Монферран) фигуре ангела, исполненной скульптором Б. Н. Орловским, придавшим лицу ангела черты Александра I [следует заметить, что и на барельефе над главным входом в Исаакий, в непосредственной близости от памятника Петру I, изображено освобождение из темницы святого Исаакия императором Феодосием и его женой, которым были приданы черты Александра I и Елизаветы Алексеевны; само соотнесение Петра I и Александра I, спустя сто лет — один из примеров явленной, но все-таки неявной, в основах своих тайной петербургской историсофской мифологии: оба они, и отец, повинный в убийстве сына, и сын, повинный в устранении отца и через это в его гибели, на грани двух смежных веков, открыватели врат, ведущих в новый период русской истории, связанный с прорывом к Европе и европейскому; обоих объединяет и не раскрытая до конца тайна их смерти; некогда от портика Конногвардейского манежа почти под прямым углом открывался вид на два памятника — влево и ближе на Петра I, прямо перед собой и дальше — на Александрийскую колонну, отражения которых как бы сходились в этой точке, намекая на некую историсофскую загадку (ср.: *Андреев 1992: 307* и сл.; *332* и сл.)]. Если идти от проезда к мосту по Дворцовой площади вдоль южного фасада Зимнего по тротуару или с отступом от него на 10—20 метров (каждый вариант имеет свои детали, касающиеся прежде всего степени проявления неких общих конфигураций) в сторону устья Миллионной, то фиксируются следующие основные ситуации, существенные с точки зрения указанного выше мотива: кисть правой руки ангела предельно далека от креста как влево, так и вниз от него & постепенное сближение кисти с поперечной крестовиной & наибольшая развернутость фигуры (позиция — по оси памятника) & указующий перст прикасается к левому (с точки зрения наблюдателя) концу поперечной крестовины & кисть руки постепенно сдвигается вправо к вертикальной крестовине, пока она не оказывается в нижнем левом углу пространства, почти касаясь скрещения обеих крестовин & не только кисть, но и вся правая рука слита с вертикальной крестовиной, голова на фоне креста; ангел, совпавший с крестом, как бы ставший им; лишь правое крыло, оказавшееся наиболее развернутым, указывает на некую иллюзорность подобного слияния, и тем не менее крест достигнут и благодать его получена.

Такие игры частей целого характерны и для архитектурных памятников достаточной сложности. Казанский собор в этом отношении один из наиболее удачных объектов для динамизирования целого через изменение соотношения частей — вплоть до парадоксальных ситуаций, напоминающих фокусы (ср. «пересаживание» купола на правый или на левый порталы, для чего «зрителю» нужно дойти по другой стороне Невского соответственно до середины расстояния между Б. и М. Колюшениными или на 250—300 метров в противоположном направлении). Динамическую игру частей целого в случае Казанского собора особенно хорошо можно наблюдать, стоя в подворотне жилого дома на противоположной стороне Екатерининского канала, напротив места соединения восточной колоннады с телом храма. Этот вид, предельно «неправильный», асимметричный, как бы несводимый ни к какому единству или мыслимому принципу, висящий как бы на волоске перед срывом-катастрофой, необыкновенно чутко к самым незначительным изменениям позиции «зрителя» и отзывчиво откликается на них всплесками динамичности: может показаться, что *И как предмет сечет предмет...* сказано именно об этом случае. В мандельштамовском стихотворении 1914 года — некая суммация наиболее характерных черт Казанского собора из статей, посвященных столетию со дня смерти Воронихина (в первой публикации этому было посвящено и стихотворение) и, что важно, нередко сопровождавшихся планами собора и его первоначальным, не осуществленным проектом (второе полукружие-колоннада), и личного опыта, позволившего поэту прочувствовать динамическую доминанту собора, которая обживает себя в целом веере быстро сменяющихся друг друга образов-видов и придает храму, несмотря на его монументальность и величественность, особую свободу, живость вплоть до одушевленности — *На площадь вы бежав, свободен / Стал колоннады полукруг, — / И распластался храм Господень, / Как легкий крестовика-паук* <именно такой вид плана первоначального проекта — В. Т.> / <...> / *Ты каждый раз, как иностранец, / Сквозь рощу порталов идешь. / И храма маленькое тело* <эту малость очевиднее всего можно осознать при рассмотрении плана — В. Т.> / *Одушеленнее стократ / Гиганта, что скалою целой / К земле беспомощно прижат!*

28 На определенном этапе вживания в памятник «хождением по круту» возникает иллюзия, свойственная пассажиру одного из двух стоящих на станции поездов, движущихся в разные стороны: когда «чужой» поезд начинает двигаться в одну сторону, кажется, что двинулся в другую сторону «твой» поезд. По идее движение вокруг неподвижного памятника оказывается тем же самым, что и вращение его вокруг собственной оси перед стоящим неподвижно зрителем. Когда художник или фотограф обращается к жанру «серии» в изображении статуи Петра на коне, он нередко исходит из ситуации вращения или памятника или самого себя вокруг памятника. В известном опыте иллюстрирования пушкинского «Медного Всадника» (А. Бенуа) эта «вращательная» идея, по сути дела, уже почувствована, как, впрочем, и сумасшедшим Евгением (а до или — при ином подходе — после самим автором его): *Показалось / Ему, что грозного царя, / Мгновенно зневом возгоря, / Лицо тихонько обралося*.

29 Ср. у Пушкина тему «ужасного» в «Медном Всаднике» (в сочетании с динамизмом) — *Ужасен он в окрестной мгле! <...> / Какая сила в нем сокрыта! / А в сем коне какой огонь ... или — на фоне И вот, насытись разрушеньем / И наглым буйством утомясь — бежит / В места знакомые. Глядит, / Узнать не может. Вид ужасный!*

30 Нужно сказать, что лицо Петра, воспроизводимое в разных ракурсах и с разных расстояний, обладает той особенностью, что дает почву для разных интерпретаций его выражения — от энергичной сосредоточенности, целеустремленности, властного контроля над ситуацией до полной отключенности от происходящего, непонимания его. Отсутствие окончательности и определенности в выражении лица Петра, как бы подверженности его быстрой смене разных чувств и настроений должно расцениваться как

удачная находка Мари Анн Колло. Отмечаемая современниками подобная изменчивость Петра находит себе соответствие в народных представлениях об изменчивости выражений лица Антихриста.

- <sup>31</sup> В этом случае скала не только часть памятника конному всаднику, не только опора его, но и памятник самой себе, материалу, из которого она сделана, и материалу, который она имитирует, — камню в первом случае и воде (волне) во втором. Не вспомнил ли и о фальконетовом монументе Манделештам в «Разговоре о Данте»? «Стихи Данта, — писал он, — сформированы и расцвечены именно геологически. Их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности. Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутого в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи, — таким образом вы получите довольно ясное понятие о том, как соотносятся у Данте форма и содержание».
- <sup>32</sup> Хотя в этой статье вопрос о связях памятника с «основным» мифом не рассматривается, все-таки уместно обратить внимание на то, что так изображаемые камень (каменная скала) и вода (волны), две основные петербургские стихии, в общем контексте конного всадника, попирающего змею, отсылают еще раз к той же схеме, что и в основном мифе, ср. *волна*, в конечном счете из и.-евр. \**ucl*:- \**uol*-, корня, кодирующего имя антагониста Громовержца.
- <sup>33</sup> Ср. в «Медном Всаднике», как *Нева всю ночь / Р в а л а с я к морю против бури*, как она *Обратно шла. гневна, бурлива*, как и — *И вдруг, как зверь остервенясь, / На город кинулась* и, наконец, *о волнах — Осада! приступ! злые волны. / Как волны лезут в окна*.
- <sup>34</sup> Очень выразительна голова змеи, практически не различимая зрителем, ср. репродукцию этой детали (см.: *Каганович 1975: 87* и особенно 91).
- <sup>35</sup> Другой вариант эсхатологической темы, известный в «петербургской» литературе, — ничего не осталось, все погибло, и среди бесконечных вод — скала с конным всадником. Вообще нужно отметить какую-то особенную легкость, с которой можно покидать скалу одному всаднику или вместе с конем (впрочем, так же легко скала и заполнялась: в годы революции, если верить и записным книжкам Блока, и стихам на «городские» темы, и периодике, скала была излюбленным местом, где собирались хулиганы, непочтительно ведшие себя по отношению к приписанному к ней царственному «жильцу»). Первый вариант — скала без всадника, но с конем — фиксируется в «рабочей» тетради Пушкина ПД 842 (бывш. ЛБ 2373), захваченной им в 1833 г. с собой в Болдино. В ней (л. 4) был нарисован фальконетов памятник — скала и конь, попирающий змею, при отсутствии всадника (рисунок впервые отмечен В. Е. Якушкиным, отнесшим его к «Медному Всаднику»). Позже А. Эфрос высказал предположение, что в первом варианте поэмы Евгения преследовала бронзовая фигура Петра (аналогично «каменному» Командору), а конь оставался на скале. Считают, что этот мотив мог быть и результатом бесед с Мицкевичем на тему памятника Петру, одна из которых состоялась у самого памятника (см.: *Измайлов 1978: 181—182*), — тем более, что этот же мотив в юмористической обработке известен и в «низовом» петербургском фольклоре. Литературный отклик и обработка этого мотива — в рассказе С. Д. Кржижановского «Рисунок пером». — В т о р о й вариант — всадник вместе с конем покидает скалу — встречается чаще. Наиболее известных примеров два — пушкинский «Медный Всадник» (отраженно — в «Петербурге» Андрея Белого) и рассказ из воспоминаний А. П. Милокова, в котором передается содержание сна князя А. Н. Голицына в начале войны 1812 г., когда возникла угроза похода Наполеона на Петербург. По пути к государю с докладом (на Елагин остров) князь увидел огромного бронзового Петра на коне, скачущего во дворец, где он объясняет Александру I, что, пока он, Петр, стоит на скале, городу ничего не угрожает [эта легенда, знающая ряд вариантов

и имевшая широкое хождение, как говорят, и в наши дни, недавно была рассмотрена — *Осват, Тименчик 1985*: 102—108 (в одном из вариантов подобный сон приписан не Голицыну, а майору Батурину)].

К связи Медного Всадника с революцией и апокалиптическими всадниками ср.: *Иванов 1907; Иванов 1917; Аркин 1991* и др. «Градом обреченным» был назван этот город в самый канун революции (образ, восходящий к одноименной картине Рериха — исполинский Змей как бы сдавливает лежащий в котловине город).

## Литература

- Андреев 1992* — Андреев Д. [Л.] Роза мира. М., 1992.
- Анциферов 1924* — Анциферов Н. П. Быль и миф Петербурга. Петербург, 1924.
- Аркин 1991* — Аркин Д. [Е.] Град обреченный. Публикация и предисловие Ю. Молоха // Новый журнал. Ки. 184—185. Нью-Йорк, 1991. С. 256—269.
- Атлас 1981* — Ленинград: Историко-географический атлас. М., 1981.
- Бобышев 1993* — Бобышев Д. В. Медный сидень // Метафизика Петербурга. Вып. 1. СПб., 1993. С. 309—315.
- Виды 1968* — Виды Петербурга и его окрестностей середины XVIII века. Гравюры по рисункам М. Махаева. Л., 1968.
- Викторова 1993* — Викторова К. Петербургская повесть // Литературная учеба. 1993. Кн. 2. С. 197—209.
- Иванов 1907* — Иванов Е. [П.] Всадник: Нечто о городе Петербурге // Белые ночи: Петербургский альманах. СПб., 1907. С. 73—91.
- Иванов 1917* — Иванов Вяч. [И.] Лик и личности России: к исследованию идеологии Достоевского // Русская мысль. 1917. № 1.
- Измайлов 1978* — Измайлов Н. В. «Медный Всадник» А. С. Пушкина: История замысла и создания, публикации и изучения // Пушкин А. С. Медный Всадник. Л., 1978. С. 147—265.
- Каганович 1975* — Каганович А. [Л.] «Медный всадник»: История создания монумента. Л., 1975.
- Кнабе 1993а* — Кнабе Г. С. Понятие энтелехии и история культуры // Вопросы философии. 1993. № 5. С. 64—74.
- Кнабе 1993б* — Кнабе Г. С. Воображение знака: Медный всадник Фальконе и Пушкина (=Чтения по истории и теории культуры. Вып. 3). М., 1993.
- Курбатов 1913* — Курбатов В. [Я.] Петербург: Художественно-исторический очерк. СПб., 1913.
- Кючарианц 1984* — Кючарианц Д. А. Антонио Ринальди. Л., 1984.
- Осват, Тименчик 1985* — Осват А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного Всадника». М., 1985.
- Панорама 1992* — Анжело Товелли. Панорама Петербурга 1820 года. СПб., 1992.
- Патерсен 1978* — Г. Комелова, Г. Принцева, И. Котельников. Петербург в произведениях Патерсена. М., 1978.
- Петербург 1972* — Петербург-Ленинград глазами художников. Л., 1972.

- Померанц 1994* — **Померанц Г. С.** Медный всадник // Октябрь. 1994. № 8. С. 134—162.
- Санкт-Петербург. Энци. 1992* — Санкт-Петербург. Петроград. Ленинград: Энциклопедический справочник. 1992.
- Столянский 1918* — **Столянский П. Н.** Петербург: Как возник, основался и рос Санкт-Петербурх. Пг., 1918.
- Федотов 1988* — **Федотов Г. П.** Лицо России: Статьи 1918—1930. 2-е изд. Paris, 1988.
- Фейнберг 1993* — **Фейнберг А. [И.]** Заметки о «Медном Всаднике». М., 1993.
- Хайдеггер 1991* — **Хайдеггер М.** Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 95—99.
- Цылов 1853* — Планы С.-Петербурга в 1700, 1705, 1725, 1738, 1756, 1777, 1799, 1840 и 1849 годах с приложением планов 18 частей столицы. Составлены Н. Цыловым. СПб., 1853.
- Шильдер 1901* — **Шильдер Н. К.** Император Павел Первый: Историко-биографический очерк. СПб., 1901.
- ЭССЯ 1981* — Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд. Под ред. О. Н. Трубачева. Вып. 8. М., 1981.
- Heidegger 1969* — **Heidegger M.** Die Kunst und der Raum. Sankt Callen, 1969.
- Lo Gatto 1960* — **Lo Gatto E.** Il mito di Pietroburgo: Storia, leggenda, poesia. Milano, 1960.
- Neva Symph. 1975* — The Neva Symphony: Leningrad in Works of Graphic Art and Painting. L., 1975.

## О генезисе «Записных книжек»

П. А. Вяземского <sup>1</sup>

Е. В. Пермяков (Москва)

1. В настоящей заметке мы не ставим задачу построения новой концепции, описывающей «Записные книжки» Вяземского как целостный текст. С нашей точки зрения, для уяснения природы этого произведения более продуктивным сейчас является поиск ключей для интерпретации отдельных его сегментов. Только на основании этого может быть дана обобщающая концепция всего текста. Одним из таких ключей, позволяющим выделить и описать значительный корпус материалов «Записных книжек», является французская традиция острословия <sup>2</sup>. Можно указать и имена авторов, более других интересовавших Вяземского в этой связи. Для этого обратимся к его ранним статьям.

Чрезвычайно интересен дебют Вяземского в прозе: в 1808 году в «Вестнике Европы» были напечатаны «Безделки», свидетельствующие о знакомстве автора с книгой Шамфора «Максимы и мысли. Характеры и анекдоты». Текст «Безделок» состоит из 6 отрывков, два из которых — переводы из Шамфора: «Одинъ остроумный мизантропъ — пишетъ Шамфоръ — разсуждая о развращеніи людей, сказалъ: Богъ послалъ бы намъ и второй потопъ, когда бы увидѣлъ пользу отъ пераго» (*Вяземский 1808: 259; ср.: Chamfort 1795: 401*); «Видѣли ли вы Французскаго Короля? спросилъ однажды Фридрихъ у д'Аламбера. — Видѣл, Ваше Величество, отвѣчалъ Философъ. — „Что же онъ вамъ сказалъ?“ — Онъ со мною не говорилъ. — Съ кѣмъ же онъ говоритъ? спросилъ Король съ досадою» (*Вяземский 1808: 259; ср.: Chamfort 1795: 304*). Остальные 4 фрагмента принадлежат Вяземскому и представляют собой переложение произведения Шамфора на «русские нравы», например: «Не понимаю, сказала недавно Селимена, съ которою разговаривали о Петербургскихъ актерахъ, игравшихъ на Московскомъ Театрѣ, какъ здѣшняя Публика могла осыпать рукоплесканіями А...? — Что же находите въ этомъ удивительнаго? — отвѣчалъ ей Оргонъ; всякой готовъ ласкать и обезьяну любимой женщины. Извѣстно, что А... мужъ славной Филисы» (*Вяземский 1808: 258*). Зависимость «Безделок» Вяземского от текста Шамфора видна в специфике авторской точки зрения (скепсис «просвещенного» человека), жанровой природе отрывков (мысли и анекдоты), объекте изображения (светское общество) и, наконец, в принципе конструкции (свободное чередование фрагментов без видимой мотивировки) <sup>3</sup>.

Творчество французского писателя С. Р. Н. Шамфора (1741—1794) было хорошо известно в России <sup>4</sup>, однако наибольшую славу ему принес и во Франции, и в России посмертно опубликованный сборник «*Maximes et pensées. Caractères et anecdotes*». Широко известный своим остроумием, Шамфор долгое время записывал остроты, афоризмы и анекдоты на разрозненных листах. После его смерти значительная часть этих заметок была похищена, оставшиеся и составили указанный сборник. Издание было осуществлено другом Шамфора Женгене <sup>5</sup>. Произведение французского писателя вскоре стало известно и в России <sup>6</sup>. Имя Шамфора и цитаты из «*Maximes et pensées. Caractères et anecdotes*» часто встречаются и позднее в письмах, статьях и «Записных книжках» Вяземского (вплоть до позднего его стихотворения «Слово Шамфора», представляющего собой стихотворный пересказ остроты Шамфора) <sup>7</sup>. Вяземскому хорошо были известны также другие произведения Шамфора <sup>8</sup>. Кроме того, его сведения о французском писателе не исчерпывались печатными источниками: о Шамфоре он мог слышать от Н. М. Карамзина <sup>9</sup>.

Обратимся к другой ранней статье Вяземского. В 1810 г. в «Вестнике Европы» появилась его заметка «Нечто о Ривароле». Она представляет собой перевод на русский язык острот Ривароля, сопровождаемый небольшим предисловием: «Ривароль, Французской авторъ, извѣстный въ республикѣ словесности по прекрасному переводу Данта, *Разсужденію о всеобщемъ употребленіи Французскаго языка, Мѣлкому лексикону великихъ мужей* и по многимъ другимъ произведеніямъ, былъ одаренъ большимъ остроуміемъ. По мнѣнію Французовъ въ умѣ Ривароля была и сила Монтескіе, и пылкость Дидерота, и тонкость Фонтенеля, и острая живость Пирона. Языкъ и перо его были ѣдки. Его Сатирической лексиконъ великихъ мужей сдѣлалъ многихъ ему врагами. <...> Выберемъ здѣсь изъ книги, вышедшей въ Парижѣ подъ названіемъ *Духъ Ривароля*, нѣкоторыя мысли его, острые слова и анекдоты изъ его жизни» (*Вяземский 1810: 35*). Антуан Ривароль (1753—1801) в 1792 году покинул Францию и умер в эмиграции в Берлине. Вскоре после его смерти было издано сочинение «*Vie philosophique, politique et littéraire de Rivarol*». В 1808 году оно было перепечатано под названием «*L'Esprit de Rivarol*» <sup>10</sup>. На последнее и указывает Вяземский и далее приводит выдержки из него в переводе на русский язык. Прочитаем лишь несколько отрывков: «Критикъ, скупой на время, ищетъ пятень въ Расинѣ, а красоть въ Кребиллонѣ»; «Мирабо на все готовъ для денегъ, даже и на доброе дѣло»; «Аббатъ Беливиеръ просилъ у него эпиграфа для новаго какого-то своего творенія. Къ сожалѣнію, могу вамъ служить одною только эпитафією — отвѣчал Ривароль»; «Ривароль не уважалъ Флоріановыхъ дарованій. Однажды встрѣтивъ его на улицѣ съ большою кипкою бумагъ въ карманѣ, сказалъ онъ ему: Ахъ! милостивый государь, если бы васъ не знали, то вы бы вѣрно были украдены»; «Сынъ Бюфона есть бѣднѣйшая статья въ Натуральной исторіи отца»; «Нѣкто прочиталъ ему длинное и скучное сравненіе Корнеля съ



Расинюмъ. Ваше сравненіе прекрасно писано, но оно немного долговато, и я вамъ совѣтовалъ бы сказать просто: одного звали Петромъ Корнелемъ, а другаго Иваномъ Расинюмъ» (*Вяземскій 1810: 37—40; ср. Rivarol 1808: 331, 339, 343, 345, 338, 354—355*). Как видно из заметки, Вяземского привлекают в Ривароле не только способность к остроумному замечанию, но и дар литературного критика, мастера полемики <sup>11</sup>.

Шамфор и Ривароль — два ярких представителя французского остроловия XVIII века — были по своим взглядам скорее полной противоположностью друг другу: Шамфор участвовал в штурме Бастилии, Ривароль эмигрировал из революционной Франции; в произведениях первого был силен руссоистский элемент, совершенно чуждый воззрениям второго. Различия эти, разумеется, были прекрасно известны Вяземскому. Однако они не мешали ему сближать имена двух писателей: интерес Вяземского к одному из них не исключал интереса к другому. Объединение происходило на другой основе. И тот и другой были для Вяземского прежде всего мастерами «резюмировать целое положение, целую эпоху, всего человека одним удачным словом» (*Вяземскій 1963: 266—267*). Шамфор представляется Вяземскому более как блестящий «живописатель нравов», Ривароль — как остроумный «литературный оценщик». Интерес Вяземского к французским остроловиям XVIII века не ограничивался Шамфором и Риваролем: «список» варьируется, включая Вольтера, Дидро, Рюльера, Дюкло, Талейрана и др. В «Записных книжках» содержатся размышления Вяземского над традицией французского остроловия в целом: «Говоруны (не болтуны, это другое дѣло, а разговорщики, разказчики) выводятся не только у насъ, гдѣ ихъ всегда было не много, но и вездѣ. Даже во Франціи, которая была ихъ родиной и обѣтованною землею, бѣвають они рѣдки. Un bon conteur, un aimable causeur были тамъ прежде въ большомъ почетѣ. Предъ ними раскрывались настежь двери всѣхъ аристократическихъ и умныхъ салоновъ; вѣзде тѣснился около нихъ кружокъ отборныхъ и внимательныхъ слушателей. Раскройте Французскіе мемуары послѣдней половины минувшаго столѣтія, и вы увидите, какою славою, въ придачу къ ихъ литературной извѣстности, пользовались въ Парижскихъ салонахъ Дидеро, Дюкло, Шамфоръ и др. Талейранъ говорилъ, что кто не зналъ Парижскихъ салоновъ за пятнадцать и двадцать лѣтъ до революціи, тотъ не можетъ имѣть понятія о всей прелести общежитія. Талейранъ и самъ былъ корифеемъ въ этомъ кругу представителей 18 вѣка» (*Вяземскій 1878—96: VIII, 131—132*) <sup>12</sup>.

Наше внимание к произведениям Шамфора и Ривароля объясняется тем, что «Безделки» и «Нечто о Ривароле» Вяземского непосредственно предшествуют началу работы над «Записными книжками». Более того, любопытно, что при издании Полного собрания сочинений Вяземского «Безделки» были включены в VIII том — том, где перепечатаны все прижизненные публикации «Записных книжек». Статья 1808 года столь органично вписывалась в «Старую Записную Книжку», что вопрос о

времени ее написания не ставился. Таким образом, указанные нами ранние статьи Вяземского могут рассматриваться как подступы к «Записным книжкам». К этому склоняет и примечание самого Вяземского, сделанное в 1875 г. на полях рукописной копии «Безделок»: «Читайть — можно печатать — но, кажется, слѣдовало-бы собрать всѣ эти бездѣлки, замѣтки, выдержки изъ записной книжки и тому подобное, и напечатать все вмѣстѣ, сказавъ въ примѣчаніи, что первая замѣтки писаны были въ 1808 г. Въ *Сѣверныхъ цвѣтахъ* и въ *Телеграфъ* есть выдержки сюда относящіяся» (РГАЛИ, ф. 195, оп. 1, ед. хр. 930а, л. 1) <sup>13</sup>.

2. Первая и до сих пор лучшая работа о «Записных книжках» принадлежит Л. Я. Гинзбург (см.: *Гинзбург 1929*) <sup>14</sup>. Автор статьи, предварившей публикацию произведения Вяземского, представил «Записные книжки» как единый текст и определил их место в историко-литературном процессе. Однако, если взглянуть на произведение Вяземского через призму его ранних статей, можно сделать несколько уточнений. Во-первых, нельзя игнорировать специфику каждой из «Записных книжек». Часто Вяземский заполняет несколько книжек одновременно, разносит записи по различным книжкам соответственно назначению каждой из них. Так, в 1813 году он начинает 1 и 2-ю книжки, однако они не дублируют друг друга: первая — альбом для стихотворений, вторая обладает более сложной природой (здесь анекдоты, мысли, выписки из прочтенных книг). Третья книжка, начатая в Варшаве в 1818 году, когда 1 и 2-я еще продолжают заполняться, становится дневником путешествия по Польше. 4-я содержит копии различных произведений, в ней нет оригинальных записей и т. д. Записи вносятся не только Вяземским, но и его супругой — Верой Федоровной. Во-вторых, необходимо ясно представлять отличия между рукописным текстом «Записных книжек» и публикациями, предпринятыми самим Вяземским. Причем публикации разного времени также разнятся между собой. Представляется целесообразным разделить их на две группы.

К первой можно отнести «Выдержки из записной книжки», напечатанные в 20-х годах XIX века, т. е. в период литературной активности автора. Ко второй группе относятся отрывки из «Записных книжек», появившиеся в изданиях П. И. Бартенева под названием «Старая Записная Книжка». В чем же отличия этих публикаций? «Выдержки...» помещены в литературных журналах и альманахах в то время, когда их автор — один из активнейших участников современного ему литературного процесса <sup>15</sup>. Все эти публикации сопровождаются подписью Вяземского и э п и г р а ф о м «Je jette mes idées sur le papier, et elles deviennent ce qu'elles peuvent». Последний нуждается в комментарии. Он взят из работы «Lettre sur le Sourds et Muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent», но не из самого текста, а дополнения к нему — «Lettre à Mademoiselle...» (*Diderot 1798—1818*: II, 369) В работе Д. Дидро рас-

сма­три­ва­ют­ся про­бле­мы со­от­но­ше­ния ус­той­чи­вой ре­чи и язы­ка жес­тов, спе­ци­фи­ки язы­ков жи­во­пи­си, му­зы­ки и по­э­зии, не­пе­ре­во­ди­мо­сти с од­но­го на дру­гой и т. д. Prin­ци­пи­аль­ным для ав­то­ра яв­ля­ет­ся спо­соб из­ло­же­ния сво­их идей — «свободная беседа», пред­по­ла­га­ю­щая пе­ре­хо­ды от од­ной те­мы к дру­гой без ви­ди­мой мо­ти­ва­ции. Эту осо­бен­ность и по­яс­ня­ет Дид­ро в вы­ска­зы­ва­нии, ко­то­рое Вяземский взял в ка­че­стве э­пи­гра­фа<sup>16</sup>. Оно как не­льзя луч­ше со­от­вет­ст­вует тек­сту «Вы­дер­жек...», ко­то­рый по сво­ей струк­ту­ре на­по­ми­на­ет ста­тьи Вяземского в «Вестнике Европы». «Вы­дер­жки...» со­сто­ят из фраг­мен­тов, в жан­ро­вом от­но­ше­нии пред­став­ля­ю­щих со­бой «мысли» и «анекдоты». Со­хра­ня­ет­ся пре­ж­ний кон­струк­тив­ный prin­цип — сво­бод­ное че­ре­до­ва­ние. Те­ма ост­ро­сло­вия по-пре­ж­не­му за­ни­ма­ет ве­ду­щее ме­сто: Вяземский ци­ти­рует вы­ска­зы­ва­ния Ривароля, Дид­ро и дру­гих, пе­ре­ме­жа­я их сво­ими соб­ствен­ны­ми. Приводятся све­де­ния о рус­ских го­во­ру­нах, из них осо­бен­но ин­те­ресен от­рывок о М. И. Ве­ре­в­ки­не<sup>17</sup>. Рас­суж­де­ние Вяземского о фран­цуз­ских «ар­ти­стах ре­чи» «старого века» мож­но рас­сма­три­вать как ука­за­ние на тра­ди­цию, к ко­то­рой при­на­де­жат «Вы­дер­жки...». Ав­тор­ская ус­тановка явно рас­счи­тана на эстетическое вос­при­я­тие тек­ста.

Публикации «Записных книжек» в изданиях П. И. Бар­те­не­ва име­ют иной смысл. К этому времени Вяземский — один из последних пред­ставителей ушедшей в прошлое эпохи. Для читателя 60—70-х годов XIX века «Старая Записная Книжка», прежде всего, — мемуарное сви­де­тель­ство. Ус­тановка на эстетическое вос­при­я­тие не снимается (не случайно автор занимается стилистической правкой заметок), однако главной является ус­тановка на вос­при­я­тие «Записных книжек» как мемуарного доку­мен­та. По­э­тому публикация осу­ществ­ля­ет­ся в ар­хив­ном жур­нале, без под­пи­си ав­то­ра и без э­пи­гра­фа<sup>18</sup>. Су­ще­ствен­но ме­ня­ет­ся сам тек­ст «Записных книжек»: рядом с известными уже жанрами появляются другие; отрывки подвер­га­ют­ся ци­кли­за­ции по тематическому prin­ци­пу или дей­ст­вую­щим ли­цам (на­при­мер, анекдоты о Толстом-Американце)<sup>19</sup>. «Мысли», анекдоты от­хо­дят на вто­рой план, но не ис­че­за­ют: «„За что многие не любят тебя?“ кто-то спрашивала Э. И. Киселева. — „За что же все­мь любить меня?“ отвѣчал онъ: „вѣдь я не золотой имперяль“»; «Говоря о нѣкоторыхъ блестящихъ счастливицахъ, NN <т. е. Вяземский — Е. П.> сказа­лъ: „Отъ нихъ такъ и несетъ ничтожествомъ“»; «Какой-то шутникъ увѣряетъ, что когда въ придворной церкви при молитвѣ „Отче нашъ“ поють: „но избави насъ отъ лукаваго“, то князь Меншиковъ, крестясь, искоса глядитъ на Ермолова, а Ермоловъ дѣлаетъ тоже, глядя на Меншикова» (Вяземский 1878—1896: VIII, 58, 64, 78). По­ка­за­те­лем с­ме­ны ав­тор­ской ус­тановки является то, что внимание с тех­ни­ки вы­ска­зы­ва­ния пе­ре­но­сит­ся на лич­ность го­во­ря­ще­го: важно не только что и как сказано, но и кто сказал — острое слово становится портретным. Влияние французской традиции ост­ро­сло­вия в «Старой Записной Книжке» заметно слабеет, сокращается количество цитат. Парадоксальным обра­

зом, однако, освободившись от зависимости от французской традиции, Вяземский создает текст, который можно поставить на один уровень с лучшими ее образцами <sup>20</sup>.

Рукописный текст «Записных книжек» значительно отличается от публикаций в журналах и еще более разнообразен в жанровом отношении (от афоризма до записи расходов). Как мы указывали выше, он не представляет собой чего-то единого, каждая из книжек обладает своим назначением и содержанием. С точки зрения нашей темы интерес представляет прежде всего 2-я книжка (1813—1855). Над ней Вяземский работал в 10—30-е годы, к 50-м годам относится лишь несколько последних записей. Она представляет собой сборник анекдотов, афоризмов, острот и тесно связана с традицией французского острословия. В ней содержится большинство известных нам цитат из Шамфора, Ривароля, Дидро (включая высказывание последнего, ставшее эпиграфом к «Выдержкам...») и других <sup>21</sup>. Здесь — анекдоты и остроты Вяземского, сведения о русских острословах XVIII века, размышления о различии французского и русского острословия: «Французская острота шутит словами и блещет удачным прибором слов, русская — удачным приведением противуречащих положений. Французы шутят для уха — русские для глаз. Почти каждую русскую шутку можно переложить в карикатуру. Наши шутки все в лицах» (*Вяземский 1963: 33*). Именно из 2-й книжки публикуются отрывки в 20-е годы XIX века; эту книжку Вяземский дает почитать Н. И. Тургеневу в 1821 году. Она является связующей нитью между ранними статьями Вяземского и «Выдержками из записной книжки» 20-х годов. Подобных 2-й книжке у Вяземского больше нет. Тема острословия в дальнейшем не исчезает, но не является ведущей. Нет для нее и специальной книжки.

Утверждение Л. Я. Гинзбург о том, что «записные книжки» в публикациях 20-х годов, «лишенные ключа, <...> оказались плохо поданными и, вероятно, поэтому влились в категорию модной тогда журнальной „смеси“, а, попав «на страницы „Русского архива“ 60-х — 70-х гг., <...> растворились среди эстетически-безразличного мемуарного материала» (*Гинзбург 1929: 40*), — не совсем точно. «Выдержки из записной книжки», «Старая Записная Книжка» и рукописные «Записные книжки» — это три различных текста, со своей структурой и авторской установкой. Ключом для интерпретации первого, по нашему мнению, является традиция французского острословия.

3. Повышенное внимание, которое вызывала у Вяземского устная культура <sup>22</sup>, определило его интерес к традиции французского острословия. Во-первых, Вяземского привлекала точность и изящность, «техника» построения высказываний таких авторов, как Шамфор и Ривароль <sup>23</sup>. Во-вторых, внимание к ним русского писателя может быть рассмотрено через призму его собственных исторических представлений. Неоднократно уже

цитировалось в связи с замыслом «Записных книжек» высказывание Вяземского о «русской Россияде»<sup>24</sup>. Пожалуй, недостаточно указывалось на причины, побудившие автора к созданию подобного текста. Дело в том, что он исключительно негативно относился к современной ему «прагматической» истории: «„В истории люблю одни анекдоты“, — говорил Проспер Мериме. Наша русская история, к сожалению, мало анекдотична, особенно с тех пор, что хотят демократизировать историю. Полевой думал, что он создает новую русскую историю, потому что назвал худо сваренное творение свое *Историей русского народа*; на деле все же являются отдельные лица. Народ в истории то же, что хоры в древней греческой трагедии; действие и содержание сосредоточиваются в действующих лицах, которые возвышаются над народом и господствуют над ним, хотя бы из него истекали» (*Вяземский 1929: 126—127*)<sup>25</sup>. С точки зрения Вяземского, историки искажают прошлое в угоду заранее построенным схемам (будь то «третье сословие» или «развитие государственности»), отбрасывают «дробь жизни», в которых она наиболее полно отражается: «Соберите все глупые сплетни, сказки, и не сплетни и не сказки, которые распускались и распускаются в Москве на улицах и в домах <...> — выйдет хроника прелюбопытная. В этих сказах и сказках изображается дух народа. <...> Сказано „la littérature est l'expression de la société“, а еще более сплетни, тем более у нас нет литературы. У нас есть литература изузтная. Стенографам и должно собирать ее. В сплетнях общество не только выражается, но так и выхаркивается, заведите плевалышник» (*Вяземский 1963: 201—202*). По его мнению, нравы, характеры, быт имеют для исторического описания первостепенное значение. Стремление к «полноте и глубине исторического знания» рождает Вяземского — «теоретика и практика обиходной литературы». Как указывала Л. Я. Гинзбург, установка Вяземского на быт в общем близка положениям «натуральной школы». Отличия же между ними, «различное понимание объекта <...> коренится в „аристократической“ и „демократической“ концепции литературы. Для Вяземского это — „высокая“ история, политика, гражданская жизнь, салон в его культурной роли» (*Гинзбург 1926: 131—132*). Салон, с его точки зрения, обладал большим культурным потенциалом, особенно во Франции: «Что ни говори о такъ-называемыхъ салонахъ, но они бывають нерѣдко пронзрастительными и плодотворными почвами. Блестящая и многозначенательная Французская литература послѣдней половины 18-го столѣтя разцвѣла и созрѣла на этой почвѣ» (*Вяземский 1878—96: I, XXVII*). Острословие во Франции не только являлось ярким продуктом салонной культуры, но и создало исторические источники о ней (ими и пользовался Вяземский). Во Франции существовала сложившаяся традиция фиксации на письме этой «летучей» литературы. К числу подобных текстов можно отнести и произведения Шамфора и Ривароля. В России этой традиции не было, видимо, как и самой культуры — были лишь отдельные острословы. Одним из них яв-

лялся П. А. Вяземский. А его «Записные книжки» представляют собой уникальную в России попытку закрепить устное остролюбие на письме<sup>26</sup>.

Следует осознавать отличие этого опыта от аналогичных попыток А. С. Пушкина (см., например, несколько прямолинейное сближение произведения Вяземского с «Table-talk» и записями анекдотов Д. В. Давыдова — Курганов 1986: 15). Обычно внимание исследователей фиксируется на общем для обоих писателей-историков. Такой подход оправдан с точки зрения эволюции русского исторического сознания: «тот факт, что анекдоты в „Старой записной книжке“ не только собраны, но и впервые подвергнуты определенному осмыслению, обусловлен <...> и изменениями, происшедшими в понимании исторического процесса. В частности, расширилось, уточнилось, углубилось отношение к источникам: в них стали активно включаться разнообразные явления быта, в том числе и анекдоты. <...> именно тот принципиально новый рубеж, который перешло русское историческое сознание в 30-е годы XIX столетия, и объясняет в целом характер осмысления анекдота, предпринятого Вяземским: через всю „Старую записную книжку“ проходит восприятие анекдота как историко-культурного документа» (Курганов 1986: 16). Однако при таком осмыслении изучаемого явления игнорируются субъективные установки писателей. Пушкин, кажется, действительно, переходит этот «рубеж», интерес к французским историкам романтической школы, серьезная оценка 2-го тома Истории Полевого сочетаются у него с внимательным отношением к явлениям быта и соответствующим источникам (само понятие «быта» у Пушкина значительно шире, чем у Вяземского). Вяземский остановился перед этим «рубежом», для него характерно устойчивое отрицание всех достижений современной ему исторической науки. В этом ограниченность его позиции, но именно этому мы обязаны созданием «Записных книжек».

## Примечания

- <sup>1</sup> Настоящий текст является переработанным и расширенным вариантом заметки: **Permiakov E.** On the «Notebooks» of Viazemsky // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture (=Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. XX)*. Amsterdam; Atlanta, Ga, 1993. P. 67—76. Основные ее положения были изложены ранее в докладе на конференции к 200-летию П. А. Вяземского (Остафьево, 1—2 октября 1992 г.). Во всех цитируемых фрагментах курсив принадлежит авторам.
- <sup>2</sup> На смежную тему см.: *Козмин 1928; Лотман 1960; Мошинская 1989*. Недостаточно аргументированной представляется попытка связать «Старую Записную Книжку» Вяземского с текстом Лабрюйера (см. *Курганов 1989*).
- <sup>3</sup> Следует отметить, что для раннего Вяземского более актуален второй раздел текста Шамфора — «Характеры и анекдоты». Отрывки из него он цитирует в «Безделках», «Записных книжках», письмах. Причина этого кроется в различии между двумя разделами произведения французского писателя. «Максимы и мысли» — сборник афоризмов, т. е. истин, сформулированных на основании наблюдения (размышления), имеющих универсальный характер и тенденционных с точки зрения морали (у Шамфора очень силен руссоистский элемент, который, видимо, был чужд молодому Вяземскому). Отрывки из «Характеров и анекдотов», во-первых, «живут» лишь в определенном историко-культурном контексте и представляют собой «мгновенный» «отпечаток» (пользуясь словами Вяземского) эпохи и местности, отражают «дух» их; во-вторых, строясь на словесной игре (важна техника высказывания). Кроме того, острота, в отличие от афоризма, принципиально не рассчитана на повторение.
- <sup>4</sup> Историю знакомства русского читателя с произведениями Шамфора см. — ОА: I, 634—636.
- <sup>5</sup> Жюнгене классифицировал все отрывки и разбил их по двум разделам: первый разбил на главы, во втором объединил анекдоты и характеры из-за малочисленности последних. Кроме этого, издатель произвел отбор среди них, так что, по справедливому замечанию М. В. Толмачева, «Жюнгене создал „Максимы и мысли. Характеры и анекдоты“ в редакции Жюнгене» (*Толмачев 1968: 136*). В течение XIX века трижды появлялись дополнения к изданию Жюнгене — в 1808, 1857 и 1879 годах. Издание 1879 г. было последним, имевшим дело с рукописью Шамфора. В начале XX века она была продана в Россию. О судьбе рукописи Шамфора подробнее см.: *Толмачев 1968: 132—138*.
- <sup>6</sup> В 1799 году в журнале «Иппокрена...» были опубликованы выдержки из него под заголовком «Отборные анекдоты и острые мысли Шамфортовы» (Иппокрена, или Утехи лобословия на 1799 год. III. 289—293). Вспышка интереса к произведению Шамфора наблюдается в «Вестнике Европы» в то время, когда его редактором был В. А. Жуковский [см. например: *Вестн. Европы. 1808. Ч. XXXVII. № 2. С. 139* (анекдот о Дюкло из «Характеров и анекдотов», ср. *Chamfort 1795: 216*); 1809. Ч. XLVI. № 12. С. 267—268 (отрывок из того же раздела произведения Шамфора, ср. *Chamfort 1795: 348*); 1809. Ч. XLVII. № 20. С. 294—300 (сокращенный перевод 4-й главы «Максим и мыслей», ср. *Chamfort 1795: 113—122*) и т. д.].
- <sup>7</sup> ОА: I, 291; *Вяземский 1878—96: VIII, 8, 129; IX, 30; Вяземский 1963: 13, 30*. Значительное количество до сих пор неопубликованных выписок из произведения Шамфора содержится в 6-й записной книжке. Отдельные цитируемые фрагменты (отсутствующие в издании Жюнгене) свидетельствуют о том, что Вяземскому было известно издание 1808 года: см., напр., *Вяземский 1963: 30; Вяземский 1878—96: VIII, 129*.

- <sup>8</sup> Вяземскому хорошо известны «Похвальное слово Лафонтену» (неоднократно упоминается в статье о Дмитриеве) и речь «Об академиях» Шамфора (см. *ОА*: I, 320).
- <sup>9</sup> Карамзин, по всей вероятности, был лично знаком с Шамфором (см.: *Лопман, Успенский 1987*: 553).
- <sup>10</sup> Впервые указание на это — в примечании к изданию Сочинений Батюшкова (*Батюшков 1885—87*: II, 395).
- <sup>11</sup> Этот талант Ривароля особенно проявился в его произведении «Le petit almanach de nos grands hommes», без сомнения, известном Вяземскому. Оно упоминается в переписке последнего с А. И. Тургеневым (*ОА*: II, 54). В статье 1825 года «Письмо в Париж» Вяземский, отражая нападения Булгарина на журнал Полевого, обращается к опыту французского автора: «Ривароль написал: „Petit almanach de nos grands hommes“. Въ немъ остроумно и безпощадно осмивалъ онъ современную Французскую литературную мелюзгу. Кто-то, въ подражаніе, хотѣлъ издать в Москвѣ: *Большой словарь мелкихъ Русскихъ писателей*» (*Вяземский 1878—96*: I, 199). Через три года в статье «Поживих французских журналов в 1827 году» Вяземский вновь цитирует «Petit almanach...» (приводится высказывание Ривароля «о комментаріяхъ на легкія стихотворенія Вольтера», которые «напоминаютъ свинцовое клеймо, налагаемое таможенниками на дымку» — *Вяземский 1878—96*: II, 72; ср.: *Rivarol 1808*: 352). Цитаты из произведений Ривароля в письмах, статьях, «Записных книжках» Вяземского многочисленны: см., напр., *ОА*: II, 178; *Вяземский 1878—96*: I, 149; II, 28—29; VIII, 14, 490; IX, 15; X, 187; *Русский архив. 1884*. Кн. 2. С. 392 и т. д.

Вообще следует отметить интерес будущих арзамасцев к французским остролювам. О публикациях отрывков из Шамфора мы говорили выше. В том же году, что и заметка Вяземского о Ривароле, в «Вестнике Европы» появилась заметка К. Н. Батюшкова «Анекдот о свадьбе Ривароля» (1810. Ч. LIV. № 23. С. 232—235). В ней, наряду с интересом, проскальзывают иронические нотки (подробнее об этой статье см. примечания ко 2-му тому указанного выше собрания сочинений Батюшкова). Можно напомнить в связи с этим, что Риваролем Карамзин называл Дм. Н. Блудова (см. *Козмин 1928*: 543). Имя французского писателя упоминается и в письме В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу от 1817 года (*Русский архив. 1895*. Кн. 2. № 8, приложение, С. 169).

- <sup>12</sup> См. также сравнительную характеристику: «Шамфоръ людей дурачить, Ларошъ-Фуко ихъ унижать, Вольтеръ исправляетъ ихъ» (*Вяземский 1878—96*: IX, 30).
- <sup>13</sup> К этому циклу относятся также «Безделки» 1809 г. (*Вестн. Европы. 1809*. Ч. XLVII. № 17. С. 45—49 — совместно с Д. П. Севериным) и «Безделки» 1810 г. (*Вестн. Европы. 1810*. Ч. LI. № 13. С. 63—66). В жаровом отношении они близки рассмотренным нами текстам, однако их генезис не столь ярко выражен. Их не напечатали (несмотря на то, что Вяземский указал на весь цикл) в собрании сочинений. Можно предположить, что они (как и «Нечто о Ривароле») были забыты: в библиографии С. И. Пономарева они отсутствуют (но указаны в библиографиях Гиллельсона и Вытжейса — см. *Гиллельсон 1963*; *Wytrzens 1961*).
- <sup>14</sup> Из новейших работ можно указать статью Д. П. Ивинского, не содержащую, однако, оригинальных идей: *Ивинский Д. П.* П. А. Вяземский и его записные книжки // *Вяземский П. А. Записные книжки*. М., 1992. С. 5—28. Само издание представляет собой попытку (заведомо обреченную на неудачу) превратить полижаировый текст Вяземского в дневник. Такая трансформация обусловлена названием серии, в которой вышла книга, — «Русские дневники». Нашу рецензию на эту книгу см.: *Philologica. 1994*. Vol. 1. № 1/2. С. 265—273.
- <sup>15</sup> *Московский телеграф. 1826*. Ч. XII. № 21. С. 37—42; *Московский телеграф. 1827*. Ч. XIV. № 6. С. 90—95; *Северные цветы на 1827 год*. С. 146—158; *Литературный музей на 1827 год*. С. 282—289; *Северные цветы на 1829 год*. С. 218—230. К



- этому циклу не относится отрывок из третьей записной книжки, опубликованный под названием «Величка» (Литературная газета. 1830. Т. I. № 30. С. 243).
- <sup>16</sup> Эпиграф к «Выдержкам...» был замечен рецензентом альманахов «Северные цветы на 1827 год» и «Литературный музей на 1827 год»: «Выдержки из записной книжки кн. Вяземского, с эпиграфом из Дидеро: *Je jette mes idées sur le papier, et elles deviennent ce qu'elles peuvent*. Эпиграф сей верно изображает характеристику самой статьи, и вместе служит ей весьма смешливою оговоркою» (Северная пчела. 1827. № 38; см. также № 47 за то же год). Любопытно, что из чрезвычайно насыщенной работы Дидро Вяземский заносит во 2-ю записную книжку лишь две цитаты. Они в контексте «Записной книжки» приобретают форму «мыслей»: «Невежество не столь далеко от истины, как предрассудок» (Вяземский 1963: 46; ср. Diderot 1798—1818: II, 282); «Я заметил, что человек, коего нельзя было бы фразы исправить, не переделывая их вовсе, такой человек, коего голову преобразовать иначе не можно, как замещая ее другою» (Вяземский 1963: 46; ср. Diderot 1798—1818: II, 295).
- <sup>17</sup> Ср.: «<...> Онъ <Веревкин — Е. П.> былъ великій краснорѣчивъ и разскащикъ, много живаль въ деревнѣ, но когда приѣзжалъ въ Петербургъ, то съ шести часовъ утра приходящая его наполнялась присланными съ приглашениями на обѣдъ, вечеръ; хозяйева зывали гостей на Веревкина. Отправляясь на вечеринку или на обѣдъ говорить, спрашивалъ онъ у товарищей своихъ: „Какъ хотите: заставить-ли мнѣ сегодня слушателей плакать, или смѣяться?“ И съ общаго назначенія, то морилъ со смѣха, то приводилъ въ слезы. Это похоже на Французскихъ говорунновъ стараго вѣка. Шамфоръ, Рюльеръ также были артисты рѣчи и разыгрывали свой разговоръ въ Парижскихъ гостининыхъ по приготовленнымъ темамъ» (Московский телеграф. 1827. Ч. XIV. № 6. С. 91—92). По поводу этой публикации П. А. Плетнев писал Вяземскому: «<...> Выдержки изъ вашей записной книжки беспрестанно становятся занимательнее. Откуда почерпнули вы столько любопытнаго о Веревкине и Кострове?» (Плетнев 1988: 324).
- <sup>18</sup> Отрывки печатались под заголовком «Старая Записная Книжка. Начата в 1813 году, в Москве». Первая большая публикация сопровождалась примечанием П. И. Бартенева: «Мы получили эту книжку изъ Саратовской губерніи, въ списокъ съ подлинника. Она нашлась въ бумагахъ одного любителя нашей старины, который однако не былъ авторомъ. Содержание записной книжки показалось намъ такъ занимательно, что мы спѣшимъ подѣлиться ею съ читателями XIX вѣка, предоставляя себѣ въ послѣдствіи доискаться, чьему именно перу принадлежитъ она» (Девятнадцатый век. II. С. 219).
- <sup>19</sup> На прием циклизации в «Старой Записной Книжке» ранее указывал Г. Вытженс (Wytrzens 1961: 242).
- <sup>20</sup> Ср. мнение современных исследователей: «Вяземский, воспитанный на этой традиции (французского острословия XVIII века — Е. П.), только под старость (и только в «Старой записной книжке») овладел ее достижениями полностью. Блестящий стиль «Старой записной книжки» синтезировал точность и афористичность французского «светского метафизического» языка с меткостью и остротой русской устной речи (Зорин, Охотин 1988: 20—21).
- <sup>21</sup> Для Вяземского в большой степени было характерно «цитатное» мышление; часто он воспринимает не концепции, а отдельные острые мысли. Так, из «Духа законов» Монтескье он заносит во 2-ю записную книжку лишь один фрагмент: «Душа республиканского правления: добродетель; монархического: честь; деспотического: страх», с любопытным примечанием: «Светозарное разделение Монтескье. Здесь глубокомыслие кроется под остроумием. Сначала пленисься им, а после убедисься» (Вяземский 1963: 37).
- <sup>22</sup> Вкус к острому слову проявился у Вяземского достаточно рано (свидетельства этого см. в Автобиографическом введении к собранию сочинений — Вяземский 1878—96: I, XXIII). Там же автор вспоминает так его тронувшие слова графа В. П. Орлова-Давыдова, отметившего, что Вяземский создал «какую-то особенную устную литературу». Его «слова, какъ Вольтеріана, Джонсоніана, Вальполіана, переходять отъ одного къ

- другому и врѣзываются въ память» (Юбилей пятидесятилетней литературной деятельности академика князя Петра Андреевича Вяземскаго. СПб., 1861. С. 32). Не всегда, однако, это искусство адекватно оценивалось аудиторией. Так, в 1833 году одна из острот стоила Вяземскому чина статского советника (см. *Вяземский 1963: 330*).
- <sup>23</sup> На некоторые остроты Вяземскаго, построенные по моделям высказываний Шамфора и Ривароля, мы указали в другой работе: см. *Пермяков 1992*. Там же — разграничение понятий «остроумие» и «острословие». Разумеется, остроумие поддается переводу значительно лучше, чем вербальные остроты.
- <sup>24</sup> «Мнѣ часто приходило на умъ написать свою Россіяду, не героическую, не въ подрывъ Херасковской, „не попоранну власть Татаръ и гордость низложенну“, (Боже упаси), а Россіяду домашнюю, обиходную, сборникъ, энциклопедическій словарь всѣхъ возможныхъ руссизмовъ, не только словесныхъ, но и умственныхъ и нравныхъ, то есть относящихся къ нравам; однимъ словомъ, собрать, по возможности, все, что удобно производить исключительно-русская почва, какъ была она подготовлена и разработана временемъ, исторіею, обычаями, повѣрьями и нравами исключительно-русскими.
- Въ этотъ сборникъ вошли бы всѣ поговорки, пословицы, туземныя черты, анекдоты, изреченія, опять-таки исключительно-русскіе, не поддѣльные, не заимствованные, не благо или злопріобрѣтенные, а родовые, почвенные и невозможные ни на какой другой почвѣ, кромѣ нашей. Тутъ такъ бы Русью и пахло, хотя до угара и до отшиба, хотя до выноса всѣхъ святыхъ! Много нашлось бы матеріаловъ для подобной кормчей книги, для подобнаго зеркала, въ которомъ отразились бы Русскій складъ, Русская жизнь до хряща, до подноготной. А у насъ нѣтъ пока порядочнаго словаря и Русскихъ анекдотовъ» (*Вяземский 1878—96: VIII, 340—341*).
- <sup>25</sup> К числу «прагматических» историков Вяземский относит Гизо, Тьера, Н. Устрялова, С. Соловьева, К. Кавелина и др. Подробнее см. его статьи: «Исторія русского народа. Критики на нее Вестника Европы и другихъ журналов. Один томъ налицо, одиннадцать будущихъ томовъ в воле Божией»; «Проект письма к министру народнаго просвѣщенія графу Сергею Семеновичу Уварову» (с заметками А. С. Пушкина); «Взгляд на литературу нашу в десятилетіе после смерти Пушкина» (Поздняя редакция).
- <sup>26</sup> Об успешности опыта Вяземскаго свидетельствует, помимо прочаго, объем приводимого из «Записныхъ книжек» материала в такихъ изданіяхъ как «Замечательные чудачи и оригиналы» М. И. Пыляева и «Русскій литературный анекдотъ конца XVIII — XIX века», где предпринята попытка реконструкции устной культуры.

## Литература

- Батюшков 1885—87* — *Батюшков К. Н.* Сочиненія: В 3 т. СПб., 1885—87.
- Вацуро, Гиллельсон 1968* — *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Пушкин и книга Вяземскаго о Фонвизинѣ // Новонайденный автограф Пушкина: Заметки на рукописи книги П. А. Вяземскаго «Биографическіе и литературные записки о Денисе Ивановичѣ Фонвизинѣ». М.; Л., 1968. С. 58—119.
- Вяземский 1808* — [*Вяземский П. А.*] Безделки // *Вестник Европы*. 1808. Ч. XLII, № 24. С. 258—261.
- Вяземский 1810* — [*Вяземский П. А.*] Нечто о Риваролѣ // *Вестник Европы*. 1810. Ч. III, № 13. С. 35—40.
- Вяземский 1878—96* — *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. I—XII. СПб., 1878—96.
- Вяземский 1929* — *Вяземский П. [А.]* Старая записная книжка. Л., 1929.
- Вяземский 1963* — *Вяземский П. А.* Записные книжки (1813—1848). М., 1963.

- Вяземский 1992* — **Вяземский П. [А.]** Записные книжки. М., 1992.
- Гиллельсон 1963* — **Гиллельсон М. И.** Указатель статей и других прозаических произведений П. А. Вяземского с 1808 по 1837 год // Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. 1963. Серия ист.-филол. Вып. 58. С. 313—322.
- Гинзбург 1926* — **Гинзбург Л. [Я.]** Вяземский-литератор // Русская проза. Л., 1926. С. 102—134.
- Гинзбург 1929* — **Гинзбург Л. [Я.]** Вяземский // Вяземский П. [А.] Старая записная книжка. Л., 1929. С. 9—50.
- Зорин, Охотин 1988* — **Зорин А. Л., Охотин Н. Г.** «Я пережил и многое и многих...» // Вяземский П. А. Стихотворения; Воспоминания; Записные книжки. М., 1988. С. 5—24.
- Козмин 1928* — **Козмин Н. К.** Пушкин-прозаик и французские острословы XVIII века (Шамфор, Ривароль, Рюльер) // Известия по русскому языку и словесности. 1928. Т. I. Кн. 2. С. 536—558;
- Курганов 1986* — **Курганов Е. Я.** Устный рассказ в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX вв. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1986.
- Курганов 1989* — **Курганов Е. Я.** Из истории собирания и осмысления русского литературного анекдота конца XVIII — начала XIX веков (о «Старой записной книжке» П. А. Вяземского) // Учебный материал по теории литературы: Жанры словесного текста: Анекдот. Таллинн, 1989. С. 169—178.
- Лотман 1960* — **Лотман Ю. М.** Историко-литературные заметки: 6. Пушкин и Ривароль // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1960. Вып. 98. (= Труды по русской и славянской филологии. III). С. 313—314.
- Лотман, Успенский 1987* — **Лотман Ю. М., Успенский Б. А.** «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 525—606.
- Мошинская 1989* — **Мошинская Р. П.** Пушкин и исторический анекдот Шамфора // Учебный материал по теории литературы: Жанры словесного текста: Анекдот. Таллинн, 1989. С. 47—52.
- Пермяков 1992* — **Пермяков Е. [В.]** Острословие и остроумие в письмах П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 71—86.
- Плетнев 1988* — **Плетнев П. А.** Статьи; Стихотворения; Письма. М., 1988.
- ОА* — Остафьевский архив князей Вяземских. Т. I—V. СПб., 1899—1913.
- Толмачев 1968* — **Толмачев М. В.** Рукопись Шамфора в России // Учен. зап. МГПИ. 1968. № 304. С. 132—170.
- Chamfort 1795* — **Chamfort [S. R. N.]** Œuvres. T. IV. Paris, [1795].
- Diderot 1798—1818* — **Diderot [D.]** Œuvres. T. 1—15. Paris, 1798—1818.
- Rivarol 1808* — **Rivarol [A.]** Œuvres complètes. Vol. V. Paris, 1808.
- Wytrzens 1961* — **Wytrzens G.** Pjotr Andreevič Vjazemskij: Studie zur russischen Literatur- und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Wien., 1961.

## К прениям 1830-х гг. о русской столице

А. Л. Осоват (Москва/Лос-Анджелес)

1. В неопубликованной дневниковой записи А. И. Тургенева, сделанной в Лондоне 17/29 апреля 1831 г., следующим образом изложена его беседа (состоявшаяся в тот же день) с бароном П. А. Крюденером <sup>1</sup>:

<...> Мы опять болтали о влиянии климата русского, на севере России, на его благо- или худо-состояние: Петр I, конечно, перенес бы столицу не в болота П. <етер>бургские, а на берега Черного моря, если бы турецкая война удалась ему так, как шведская. Ему одного хотелось — моря как великого и всемирного цивилизатора народов. Сосредоточив не на севере, а на юге России богатства и средства просвещения нашей Аристократии, вызвав ее из лесов, болот и из сугробов Империи: причувствив к влиянию природы-матери, а не махи, открыв чувства и душу впечатлениям красот ее, и не в одной столице совокупляя, но рассылая по разным частям провинций богатые дворянские семейства, — какое бы благодетельное влияние имела сия перемена на весь быт нашего Дворянства, на его независимость от ежеминутного влияния Двора и Правительства, на всю его гражданственность и на его отношения к нижним классам и к центру, вокруг коего теперь все в одной столице движется, не живет, ибо жизнь несовместима с Деспотизмом. Криднер <sic> собрался когда-то написать брошюру: *Constantinople et P<eters>bourg* — и показать противные следствия, кои могли произойти от основания столицы не в мерзлых болотах Ингерманландских, а под прекрасным небом востока, где и чума, и турки не могут отучить греков от любви, солнца, цветов и моря <...> <sup>2</sup>.

Как легко заметить, в тургеньевской записи почти совершенно элиминированы черты диалога; это — целостный (и стилистически однородный) текст, демонстрирующий тождество высказанных с обеих сторон мнений, которые слились в весьма оригинальную реплику к дискуссии об *основании/ местоположении / судьбе столицы России* <sup>3</sup>.

2. В ходе этой дискуссии варьировались два общих подхода к теме Петербурга.

Во второй половине XVIII — начале XIX в. доминировала презумпция, согласно которой город, построенный на заболоченном балтийском побережье, стал столицей в полном соответствии с волей Петра I. Это стимулировало появление двух противоположных интерпретаций: основатель города понимался или как новый бог, отвоевавший земную твердь у враждебной стихии, или как амбициозный деспот, бросивший вызов силам природы. В русле первой (официальной) интерпретации возникла популярная риторическая формула: *прежде дeбрь — ныне град* (исследован-

ная в хрестоматийной работе Л. В. Пумпянского); вторая же, широко представленная в европейской историографии («История Карла XII» Вольтера) и мемуаристике («Десять лет изгнания» мадам де Сталь), отразилась в сочинениях отечественных авторов, не предназначенных для печати («Путешествие в землю Офирскую» М. М. Щербатова, «Записки» Е. Р. Дашковой), не говоря уже о постоянно обновлявшейся петербургской мифологии. В этом ряду стоит и адресованная лишь царской фамилии «Записка о древней и новой России» Карамзина (1811), где констатируется «блестящая ошибка Петра Великого» («...основание новой столицы на северном крае государства, среди зыбей болотных...» и т. д. <sup>4</sup>).

Не формулируя здесь антитезу *Москва ↔ Петербург* (уже утвердившуюся к тому времени в культурно-историческом сознании общества <sup>5</sup>), Карамзин выводит ее на поверхность в финале «Записки о московских достопамятностях» (1817), также имевшей характер конфиденциального послания — на этот раз вдовствующей императрице Марии Федоровне, — однако по стечению обстоятельств вскоре дважды опубликованной <sup>6</sup>. Читатель этого пассажа прежде всего обращает внимание на афористично декларируемый тезис («...Москва будет всегда истинною столицею России. Там средоточие Царства. <...> Глас народа, глас Божий: а в Москве более народа, чем в Петербурге» <sup>7</sup>), но не менее концептуальной является соседствующая с ним характеристика Москвы, где обыгрываются заглавные термины «Записки» 1811 г.: «Ее полуазиатская физиогномия, смесь пышности с неопрятностью, огромного с мелким, древнего с новым, образования с грубостью...» <sup>8</sup>. Поскольку этот город описывается как особая зона, которая не только проецирует весь набор контрастных черт, присущих народу и стране, но и примиряет основной национальный конфликт — «древней» и «новой» истории, то противопоставление Москвы и Петербурга может быть проведено и на уровне *целое/часть*. Нелишне отметить, что приведенная характеристика весьма близка той, какая почти одновременно была дана в главе XIV (часть вторая) книги «Десять лет изгнания» («Разнообразии нравов и наций, составляющих Россию, проявляется и в этом обширном пространстве. <...> Азия и Европа соединены в этом огромном городе» <sup>9</sup>), и безусловно, при атрибуции *mot*, приведенного мадам де Сталь в этой же главе: «Кто-то верно заметил, что Москва — это скорее страна, нежели город» <sup>10</sup>, следует принять во внимание встречу Карамзина и французской писательницы — около 20 июля (ст. ст.) 1812 г. на обеде у московского генерал-губернатора Ф. В. Ростопчина <sup>11</sup>.

В павловскую и александровскую эпохи антипетербургские высказывания почти во всех случаях маркировали принадлежность к политической фронде или оппозиции, причем последняя могла быть и либерального, и консервативного толка, а конкретное высказывание отнюдь не всегда подразумевало симпатию к Москве. Скажем, в «Записке о московских

достопамятностях» Карамзин применяет определение «республика», закрепившееся за старой столицей еще в екатерининскую эпоху, но вкладывает смысл, совершенно расходящийся с общепринятым. Согласно Карамзину, в этой республике — в отличие от Петербурга — «более свободы, но не в мыслях, а в жизни. У них <москвичей> какие-то неизменные правила, но все в пользу самодержавия: якобинца выгнали бы из Английского Клоба!»<sup>12</sup> С другой же стороны, когда такой ненавистник русского «хамства», каким был Н. И. Тургенев в 1816 г., рефлектирует совершенно в карамзинском духе («Невыгода географического положения П<етер>бурга в отношении к России представилась мне еще сильнейшею, в особенности смотря по нравственному отдалению здешних умов от интересов русского народа»), наилучшим выбором ему кажется эмиграция<sup>13</sup>.

После наводнения 1824 г., хотя в печати по-прежнему господствует апологетическая концепция, происходит — пока еще не публично — легализация критического взгляда на основание Петербурга. Именно в этом контексте написан и представлен на просмотр императору «Медный всадник», в котором впервые оказались соположенными обе конфронтующие интерпретации. И показательно, что император, в качестве цензора поэмы потребовавший исключить/смягчить негативную экспрессию героя по отношению к строителю чудотворному, в своих частных, но ответственных беседах склонялся к карамзинской точке зрения. В начале 1836 г. новоприбывший французский посол Барант сообщал своему министру: «В другой раз он <Николай I> говорил о Петербурге: „Еще вопрос, правильно ли поступил Петр, основав здесь столицу...“ А когда я ответил, что в ту эпоху нельзя было иначе наладить отношения России с Европой, он продолжал: „Быть может, ее следовало бы цивилизовать, опираясь на внутренние ресурсы“». И далее Барант обобщил свои первые петербургские впечатления: «Вообще, эта тоска по Москве весьма распространена и вне связи с внешней политикой»<sup>14</sup>.

Существенно, однако, что ностальгия официального Петербурга по русской старине (засвидетельствованная во многих источниках) усиливается именно по мере того, как Москва утрачивает реальный политический вес и, соответственно, перестает играть роль альтернативного государственного (и национального) центра. Первым, кажется, обратил на это внимание Пушкин. В черновой редакции главы, которая в 1835 г. вошла в состав «Путешествия из Москвы в Петербург», он констатировал: «Ныне царствующий император чаще других государей удостоивает Москву своим посещением...», — и здесь эта фраза непосредственно предшествует известному пассажи (сохранившемуся в беловике): «Упадок Москвы есть неминуемое следствие возвышения Петербурга. Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве...»<sup>15</sup> Весь же данный фрагмент, в котором решительно оспорен прогноз автора «Записки о московских достопамятностях» (см. в особен-

ности инвективу из первой редакции пушкинской главы: «Ныне нет в Москве мнения народного, ныне бедствия или слава отечества не отзывается в эт<ом> сердце [России]» и т. д. <sup>16</sup>), вторит сакраментальным строкам, собственноручно вычеркнутым Николаем I в рукописи «Медного всадника» (*И перед младшею столицей / Померкла старая Москва, / Как перед новою царицей / Порфироносная вдова*), и перекликается с рядом признаний, сделанных в конце 1820-х гг. патриотом Москвы и воспитанником Карамзина князем Вяземским. «Москва упадет страшным образом», — сетовал он в письме П. Д. Киселеву от 11 декабря 1827 г.; Москва — «мертвое кладбище» (ему же, от 29 мая 1827 г. <sup>17</sup>; ср. в этой связи атрибутивную помету, которой Чаадаев завершил текст единственного опубликованного при его жизни «Философического письма»: *Nécropolis. 1829, 1-er décembre*). Тому, что Вяземский писал из Москвы, вполне соответствует то, что Вяземский, будучи через короткое время в Петербурге, писал в Москву; изменился лишь эмоциональный градус его суждений. «Здесь одна из любимых тем разговора есть упадок Москвы, — сообщал он жене 11 апреля 1828 г. — Он существует, это правда, но не в отношении к просвещению, а только к богатству. Москва упала, потому что столица держится деньгами, а их нет в Москве» <sup>18</sup>.

Сказанное, разумеется, не ставит под сомнение вывод о том, что в 1820—1830-х гг. «общая тенденция» пушкинского окружения выражается «в предпочтении Петербургу Москвы как некоего оазиса духовной свободы» <sup>19</sup>. Однако здесь, на наш взгляд, имеет место двойная оптика: москвичи, которые друг за другом перебираются в Петербург, отчетливо видят все столичные «гадости», между тем как родной город в их глазах все более обволакивается ностальгической дымкой, все более архаизируется — в противовес болезненно реальной столице.

3. После наводнения 1824 г. получил распространение и второй подход к проблеме, в основе которого лежало представление (или предположение) о том, что закладывая город на балтийском побережье, Петр I вовсе не имел намерения сделать его столицей своей империи.

Уже в одной из первых статей, посвященных ноябрьскому бедствию («*Revue encyclopédique*». 1825. Т. XIV. Janvier. P. 246—250), французский литератор Э. Геро отводил упреки в адрес Петра, утверждая, что в его замысел входил перенос столицы в Нижний Новгород. По мнению автора, подхваченному Яковом Толстым (в парижской брошюре 1827 г., посвященной книге Ж. Ансело «Шесть месяцев в России») и Вяземским (в рецензии на эту брошюру, тогда же опубликованной в «Московском телеграфе») <sup>20</sup>, Петербург, служивший императору в качестве временной резиденции, укрепился в столичном статусе лишь при его преемниках. Если рассматривать эту версию в контексте культурно-исторической мифологии (оставляя в стороне источниковедческий анализ), то в ней можно видеть рефлекс традиции, идущей из середины XVI в. — самой начальной поры Московского царства. В числе своих прочих

сочинений, трактовавших о необходимости проведения в стране административно-политических реформ, «воинник» Иван Пересветов ознакомил Ивана Грозного с так наз. «Первым предсказанием философов и докторов», где была сформулирована мысль о переносе столицы: «А стол царский пишется в Новгороде в Нижнем, а Москва стол великому княжеству»<sup>21</sup>. Реконструируя опущенную в тексте Пересветова аргументацию, исследователи указывают на конкретные обстоятельства, обусловленные войной с Казанским ханством, а также называют причину общего свойства — расположенный на берегу Волги (при впадении в нее Оки) Нижний Новгород уже с 20-х гг. XVI в. являлся крупнейшим центром русской торговли с азиатским Востоком<sup>22</sup>. Заметим в этой связи, что схема Пересветова, не вызвавшая (как и все его предложения) интерес у Ивана Грозного, практически реализовалась в начале XVIII в.: Москва, сохранившая привилегии порфиноносной вдовы, передает эстафету властных функций Петербургу, местонахождение которого свидетельствует о смене ориентира в государственной политике. Только вместо восточного (азиатского), как, по-видимому, задумывал Пересветов, Петр I избрал западный (европейский).

В начале XIX в. неполный список сочинений Пересветова (в частности, здесь отсутствовал текст «Предсказания...») попал в руки Карамзину, который отобрал из него короткие фрагменты для «Истории Государства Российского» (Спб. 1821. Т. IX. Примеч. 849). И примерно в это же время «нижегородская» версия проникает на страницы печати. «Разве не мог он <Петр I> оставить Петербург торговым городом, — читаем в очерке из цикла „Московская переписка“, — и перенести столицу свою в иное место, выгодное по своим водяным сообщениям и местоположению во внутренности государства; например, в Нижний Новгород. Я уверен <...> что тогда было бы в России гораздо более русского, чем теперь; а просвещение наших праотцев (посредством торговли) совершилось бы столь же удобным образом, как и в полуиностранной нашей столице» («Северный наблюдатель». 1817. № 19. С. 162—163). В этом фрагменте *Нижний Новгород* предстает в качестве усовершенствованного субститута *Москвы*: перенимая ее основные функциональные отличия от *Петербурга* — располагаться в центре страны (а не на ее краю), быть наиболее адекватным репрезентантом русской субстанции (а не «полуиностранным» анклавом на территории России) и ее оплотом<sup>23</sup>, он к тому же обладает преимуществом как важный узел речных коммуникаций, магистральное направление которых манифестировано в псевдониме автора очерка — *Азий Непоседов*.

На этом фоне вряд ли можно счесть случайным совпадением то обстоятельство, что цитируемый очерк опубликован в год, когда в Нижний Новгород была переведена (из города Макарьева) ярмарка, которая стала крупнейшей в дореформенной России; на ней, в частности, товары азиатского производства по ценности и объему уступали только отече-



ственным<sup>24</sup>. И не исключено, что интерес французского журналиста к Нижнему Новгороду стимулировался специфическим ореолом, который в это время возник вокруг его названия.

4. Тургенев и Крюденер также исходят из того, что перенос столицы в Петербург имел вынужденный характер, но, по их убеждению, Петр мыслил свою резиденцию на юге, у теплого моря. Выбор этого направления, как бы отвечавший тем доводам здравого смысла, которые неизменно пренебрегались в истории России (ср. в «Петербургских записках 1836 года» Гоголя: «Странный народ русский: была столица в Киеве — здесь слишком тепло, мало холоду: переехала русская столица в Москву — нет, и тут мало холода: подавай Бог Петербург! Выкинет штуку русская столица, если подоседится к ледяному полюсу»<sup>25</sup>), в то же время реминисцирует с идеей завоевания Константинополя, одной из доминантных в русском политическом и мифологическом сознании XVIII—XIX вв. Эта цель, приписывавшаяся уже Прутскому походу Петра I<sup>26</sup> (неудача которого, на взгляд Тургенева и Крюденера, имела столь важные последствия для России), а в 1736 г., в правление императрицы Анны Иоанновны, легкомысленно объявленная в составленном фельдмаршалом Б.-Х. Минихом «Генеральном плане» войны с Турцией («<...> Год 1739. Знамена и штандарты Е. И. В. будут воодружены... где? — в Константинополе. В самой первой, древнейшей греко-христианской церкви, в знаменитом восточном храме Святой Софии в Константинополе, она <Анна Иоанновна> будет коронована как императрица греческая...»<sup>27</sup>), получила военно-политическое обоснование в эпоху Екатерины II, неоднократно подчеркивавшей свое намерение «выгнать турок из Европы».

Как известно, общий контур так наз. «Греческого проекта» — плана окончательного раздела Османской империи, предусматривавшего воссоздание греческой монархии со столицей в Константинополе и под скипетром одного из представителей дома Романовых — был очерчен Г. А. Потемкиным в первой половине 1770-х гг., когда успешный ход турецкой кампании позволил России реально претендовать на статус черноморской державы. Широкою огласку этот план получил после того, как в 1779 г. Екатерина дала своему второму внуку имя *Константин*, которое носили и основатель византийской столицы, и последний константинопольский император из дома Палеологов, погибший при ее падении в 1453 г. Хотя до конкретных шагов по реализации заветной мечты Потемкина (как бы заведенной им армейскому и флотскому начальникам из лучших — А. В. Суворову и Н. С. Мордвинову<sup>28</sup>) дело не дошло, тем не менее само физическое бытие цесаревича Константина Павловича служило залогом консервации этой идеи в глубинах национального сознания, где она переплеталась с преданиями о византийской (и вообще восточной) природе святости древнерусской княжеской власти<sup>29</sup>. С другой стороны, то обстоятельство, что цесаревичу не удалось исполнить миссию,

которая была уготована ему при крещении, могло восприниматься и как роковое предзнаменование: Константину Павловичу в разные периоды предназначалось общим счетом шесть корон: русская императорская (Александр I, его старший брат, не имел наследников), две королевские (польская и шведская) и еще три (включая византийскую), придуманные для него бабкой<sup>30</sup>, но ни одна из них ему не досталась.

В николаевскую эпоху, продолжая *de facto* управлять царством Польским (с 1815 г. он состоял в должности главнокомандующего польской армией), цесаревич демонстрировал лояльность к императору, в то время как последний прислушивался к мнениям старшего брата и даже в ряде случаев уступал им. Однако, как можно судить по некоторым источникам, личные отношения Константина Павловича с Николаем Павловичем и в особенности с императрицей Александрой Федоровной, не были гладкими<sup>31</sup>, и показательны то беспокойство, с каким осведомленные современники отреагировали на смерть вдовствующей императрицы Марии Федоровны, «главного судьи» в августейшем семействе. «Боже упаси царскую фамилию от всяких раздоров <...> кто будет это все примирять? — писал А. Я. Булгаков К. Я. Булгакову 29 октября 1829 г. — Государь сам еще молод, <он — > младший брат на престоле»<sup>32</sup>. Прецедент, обративший на себя внимание публики, произошел весной 1828 г., когда цесаревич отказал императору в просьбе отправить польские соединения в начинавшийся поход против Турции. Отнюдь не разделяя «святую» цель этой войны (восстановление независимости Греции), Константин Павлович во всех смыслах остался в стороне от патриотических восторгов, вызванных тем, что летом 1829 г. перед армией И. И. Дибича, без боя вошедший в Адрианополь, открылась прямая дорога на Стамбул-Царьград-Константинополь. В этот момент Николай I повел дело к выгодному и почетному миру; и твердое решение императора не допустить распад Османской империи прочитывалось тогда как разрыв с идеологическим наследием ненавистной ему бабки, включая и «Греческий проект», ассоциировавшийся с именем Константина Павловича<sup>33</sup>. (Осенью 1829 г., узнав от графа С. Г. Строгонова о настроениях в Москве, где «жалеют, что не взят Константинополь», и «старики вспоминают екатерининское время и вздыхают»<sup>34</sup>, Николай I «резко отозвался: „А я так рад, что у меня общего с этой женщиною только профиль лица“»<sup>35</sup>.) В данном случае, считаясь с угрозой непрогнозируемого изменения конъюнктуры на всем европейском театре, Николай Павлович руководствовался также очень четко сформулированным представлением о геополитическом призвании своей империи. «Россия — держава севера, а не юга, — говорил он во время войны 1828—1829 гг. приближенным лицам. — Владеть Константинополем означало бы для нее несчастье; удалившись от двух столиц — Москвы и Петербурга, она перестала бы быть Россией»<sup>36</sup>. Отсюда проистекала его неизменная и решительная неприязнь к проектам экспансии на Балканы, какие бы цели при этом не

объявлялись: благотворительная (освобождение славян-единоверцев) или мессианская (см. в «Русской географии» Тютчева: *Москва и град Петров и Константинов град — / Вот Царства русского заветные столицы...*).

Аналогичный взгляд на Россию как на «державу севера» высказан и в лондонской беседе Тургенева и Крюденера; другое дело, что такое положение вещей они оценивают сугубо в негативном ключе. Одним из стимулов, хотя и бессознательным, к их диалогу, возможно, явилось замечание мадам де Сталь (посмертное издание книги «Десять лет изгнания» вышло в 1821 г.) о том, что, если бы Петр I устремился на юг, «это более соответствовало бы характеру нации»<sup>37</sup>. Империи русского севера, которая базируется на централизаторской (репрессивной) силе, Тургенев и Крюденер противопоставляют гипотетическую модель децентрализованного гражданского общества, которое должно было сформироваться в том локусе, где сходятся благотворный климат юга и цивилизирующая аура моря. В качестве ближайшего реального аналога мыслится Греция, получившая независимость после войны 1828—1829 г. и управлявшаяся (вплоть до гибели в октябре 1831 г.) президентом — графом Иоанном Каподистрия; его, в недалеком прошлом российского статс-секретаря по иностранным делам, проводника либеральных тенденций александровской эпохи, Тургенев и Крюденер лично знали и высоко почитали. Связанная с Россией конфессионально (и через своего президента), а с Европой — культурной и политической традициями (даже ее столица Навплия была более известна под итальянским названием *Napoli di Romania*), Греция в этот момент рисовалась собеседникам как воплощение принципов толерантности и космополитизма.

Весьма характерной чертой комментируемой беседы является то, что местоположение несостоявшейся резиденции Петра I с точностью не определено; оно как бы колеблется между берегами Черного моря, отмеченными как юг России и Константинополь. При этом константинопольский мотив собеседники разыгрывают крайне осторожно, явно не желая мобилизовать «имперские» коннотации, которые могли бы дискредитировать тот образ альтернативного, южного жизнеустройства, который создало их воображение. В этом тексте Константинополь скорее выступает в роли наиболее известного греческого топонима, нежели является названием древней византийской столицы, перенесенным в русском обиходе и на столицу Турции. Заметим попутно, что в апреле 1831 г., находясь в Лондоне, Тургенев и Крюденер, вероятно, даже не имели понятия о местопребывании Константина Павловича: восстание в Варшаве, начавшееся в декабре 1830 г., застало цесаревича врасплох; отступив в Белоруссию, он оказался не у дел и 15/27 июня 1831 г. скончался (от холеры) в Витебске<sup>38</sup>.

Что же касается отвоеванного при Екатерине берега, то потенциальная столица могла бы располагаться в Крыму или, например, в Одессе

(основание которой в текстах начала XIX в. описывалось по упомянутой выше «петербургской» формуле: *Где степи лишь одни унылу мысль рождали <...> / Там ныне здания огромные явились, / Обилие во всем и вкус и красота, / Где дикие места, где делась пустота?*<sup>39</sup>; ср. позднейшую экспликацию темы у Бенедиктова, наделяющего Одессу медиатирующей функцией: *На морском высоком бреге / Он вознесся в южной неге / Над окрестною страной <...> / Под рукой Константинополь, под другой — цветущий Крым. <...> / А Одесса что царица...* и т. д.<sup>40</sup>). Этот нереализовавшийся вариант обсуждался Екатериной II во время путешествия в Тавриду (см. запись в дневнике А. В. Храповицкого, сделанную 4 мая 1787 г.: «Говорено было о благо-растворенном воздухе и теплоте климата. <...> Жаль, что не тут построен Петербург; ибо, проезжая сии места, воображаются времена Владимира I, в кои много было обитателей в здешних странах»<sup>41</sup>), о чем Тургенев и Крюденер несомненно были осведомлены не только по слухам, но и по обнаруженным к тому времени материалам императрицы (см., в частности, ее письмо П. Д. Еропкину от 20 мая 1787 г. из Бахчисарая<sup>42</sup>).

5. В одной из последних своих работ Ю. М. Лотман охарактеризовал идею переноса столиц как одну из константных в русской истории и связал ее с более широким маятниковым процессом: «стремление периферии влиться в центр и застыть в нем сменяется порывом центра вылиться на бесконечную периферию»<sup>43</sup>. Данная заметка — одна из предварительных разработок темы, научный масштаб которой нам еще неизвестен<sup>44</sup>.

## Примечания

- <sup>1</sup> Крюденер, занимавший в это время пост русского посланника в Вашингтоне, в начале 1831 г. был откомандирован в Бельгию, которая только что провозгласила свою независимость от Голландии; оттуда он прибыл в Лондон (см.: Ley F. *La Russie; Paul de Krüdener et soulèvements nationaux, 1814—1858. Paris, 1971. P. 121 passim*).
- <sup>2</sup> РО ИРЛИ. Ф. 309. № 325. Л. 70.
- <sup>3</sup> Аналитический обзор основных материалов см.: Вадуро В. Э. Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. VI. С. 164 и след.
- <sup>4</sup> Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России. Спб., 1914. С. 31.
- <sup>5</sup> Из обширной литературы, посвященной этому предмету (но, разумеется, далеко его не исчерпывающей), см., напр.: Вадуро В. Э. Указ. соч.; Ziegler G. *Moskau und Petersburg in der Russischen Literatur (Ca. 1700—1850): Zur Gestaltung eines Literarischen Stoffes. München, 1974*; Монас S. *St. Petersburg and Moscow as Cultural Symbols // Stawrou T. (ed.) Art and Culture in Nineteenth-Century Russia. Bloomington, 1983. P. 26—39*; Осповат А. Л., Тимечник Р. Д. «Печальну повесть сохранить»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1987. Изд. 2.
- <sup>6</sup> После того, как этот текст — без ведома автора и с искажениями — появился в «Украинском вестнике» (1818. Ч. 10), Карамзин посчитал обязанностью перепечатать его в составе своих Сочинений (М., 1820. Т. IX).
- <sup>7</sup> Карамзин Н. М. Записки старого московского жителя. М., 1986. С. 321.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Madame de Staël. *Dix années d'exil. Édition nouvelle <...> Paris, 1904. P. 302.* (Далее в ссылаках: *Dix années.*)
- <sup>10</sup> *Dix années.* P. 301.
- <sup>11</sup> См.: Дурьяин С. Г-жа де Сталь и ее русские отношения // Лит. наследство. М., 1939. Т. 33/34. С. 268, 324 (примеч. 76).
- <sup>12</sup> Карамзин Н. М. Записки старого московского жителя. С. 321. Ср. традиционную трактовку у мадам де Сталь: «Жители здесь <в Москве> более свободны, чем в Петербурге, где неизбежно обнаруживается сильное влияние двора» (*Dix années.* P. 302.)
- <sup>13</sup> Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921. Вып. 5. С. 5 (запись в дневнике от 7/19 ноября 1816 г.).
- <sup>14</sup> Varante P. *Souvenirs. Paris, 1895. T. V. P. 259* (из письма герцогу де Броглио от 30 января 1836 г.; ориг. по фр.).
- <sup>15</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.] 1949. Т. XI. С. 486, 247. (далее в ссылаках: *Пушкин*, с указанием тома и страницы).
- <sup>16</sup> *Пушкин.* Т. XI. С. 482.
- <sup>17</sup> Рус. старина. 1896. № 12. С. 681, 680. Ср. в письме А. Я. Булгакова брату от 20 сентября 1829 г. из Москвы (Рус. архив. 1901. Кн. III. С. 357).
- <sup>18</sup> Осповат Ал. Из неизданной переписки П. А. Вяземского // Вопр. лит. 1986. № 12. С. 262.
- <sup>19</sup> Вадуро В. Э. Указ. соч. С. 163.
- <sup>20</sup> См.: Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Спб., 1878. Т. I. С. 248.
- <sup>21</sup> Сочинения И. Пересветова. М.; Л., 1956. С. 162.

- <sup>22</sup> См.: Там же. С. 296 (коммент. Я. С. Лурье); **Зимин А. А.** И. С. Пересветов и его современники. М., 1958. С. 377—378.
- <sup>23</sup> В начале XIX в. (во время и после войн с Наполеоном) Нижний Новгород активно превозносился как эпицентр «геройского» патриотизма, которому московская государственность была обязана спасением в эпоху Смутного времени. Один из кульминационных эпизодов имел место именно в интересующий нас временной период: в 1818 г. на Красной площади состоялось открытие монумента (работы И. П. Мартоса) Минину и Пожарскому (его большая модель была показана публике еще в 1815 г.). Среди инициаторов воздвижения монумента был и Карамзин («О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» // Вестн. Европы. 1802. № 24; **Карамзин Н. М.** Избр. соч. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 197).
- <sup>24</sup> См. **Остроухов П. А.** Нижегородская ярмарка в 1817—1867 гг. // Ист. записки. М., 1972. Т. 90. С. 221—223.
- <sup>25</sup> **Гоголь Н. В.** Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. VIII. С. 177.
- <sup>26</sup> См. в пушкинском конспекте «Деяний Петра Великого...» Голикова: «... Карл XII продолжал стращать султана честолюбивыми замыслами Петра. В доказательство представляя он выбитую в Амстерд.<аме> медаль с надп.<нсью>: *Petrus I Russo-Graecorum Monarcha...*» (*Пушкин*. Т. XI С. 153).
- <sup>27</sup> Архив князя Воронцова. М., 1871. Кн. 2. С. 509.
- <sup>28</sup> Последние, как записал секретарь Екатерины II 22 ноября 1792 г., «и спят и видят, чтоб войти с флотом в Царьград. Турки тотчас убегут; там останется до 300 т.<ысяч> греков — и вот наследство вел.<иконому> кн.<язю> Константину Павловичу» (*Дневник А. В. Храповицкого с 18 января 1782 по 17 сентября 1793 года*. <...> М., 1901. С. 243). Ср. в письме Суворова принцу де Линю от ноября 1789 г. (вскоре после победы при Рымнике): «Во вратах, в которых душа оставила тело последнего из Палологов, будет наш верх» (*Суворов А. В.* Письма. М., 1986. С. 192). См. также примеч. 34.
- <sup>29</sup> По одной из версий, бродивших в народе после междоусобия 1825 г., великий князь Константин Павлович ездил в Царьград и Иерусалим; в обоих городах он нашел письма своего отца, в которых ему «назначено после Александра быть <...> царем», а в Иерусалиме — вдобавок и порфиру (**Чернов С. Н.** Слухи 1825—1826 годов (Фольклор и история) // *Чернов С. Н.* У истоков русского освободительного движения. Саратов, 1960. С. 332. В этой работе охарактеризована легенда о Константине — народном освободителе, подробно освещенная в кн.: **Чистов К. В.** Русские народные социально-утопические легенды. Л., 1967. С. 196—219).
- <sup>30</sup> См.: **Карнович Е. П.** Цесаревич Константин Павлович. Спб., 1899. С. 258.
- <sup>31</sup> О нелестной репутации, которой пользовался цесаревич в семье Николая Павловича, см.: Сон юности. Записки дочери императора Николая I великой княжны Ольги Николаевны <...>. Париж, 1963. С. 20—21. Ответные эмоции, если верить мемуару княгини Д. Х. Ливен, также не отличались теплотой: в доверительной беседе, состоявшейся 27 июня 1830 г. в Варшаве, Константин Павлович, «скрежеща зубами», сказал: «Я думаю, что я помнее его <младшего брата-императора> и уж, конечно, счастливее» (**Сыроечковский Б. К. П.** Романов в характеристике княгини Д. Х. Ливен // *Красный архив*. 1925. Т. III (X). С. 307—308. Этот перевод с французской рукописи, которая в составе архива Д. Х. Ливен хранилась в фонде, известном как «Библиотека Зимнего дворца», появился почти одновременно — и, может быть, в прямой связи — с английской публикацией материалов из данного архива; ср.: *The unpublished Diary and Political Sketches of Princess Lieven* <...>. Ed. by H. Temperley. London, 1925. P. 26).
- <sup>32</sup> Рус. архив. 1901. Кн. III С. 191. Ср. возникший после смерти Марии Федоровны слух о том, что «Константин Павлович повиновался государю только из уважения к ней, что

- теперь он совершенно отстанет от императорского дома» (**Рахматуллин М. А.** Легенда о Константине в народных толках и слухах 1825—1858 г. // *Феодализм в России: Сб. статей <...>*. М., 1987. С. 302.).
- <sup>33</sup> Отметим в этой связи любопытную деталь: еще в период планирования этой кампании, когда перспектива взятия турецкой столицы рассматривалась как одна из возможных, граф В. П. Кочубей (председатель Гос. совета и Кабинета министров) говорил гостю из Пруссии Л. фон Герлаху о намерении «сделать из Константинополя республику» (*Рус. старина*. 1892. № 4. С. 55; запись в дневнике фон Герлаха от 29 января 1828 г.).
- <sup>34</sup> Характерный московский отклик на заключение Адрианопольского мира см. в письме А. Я. Булгакова брату от 20 сентября 1829 г.: «Ура! Зачем не видят это Екатерина II, Потемкин, батюшка <Я. И. Булгаков — посол в Стамбуле при Екатерине II>? <...> Все хорошо! Но зачем мы не в Царьграде?» (*Рус. архив*. 1901. Кн. III. С. 356—357). В среде московских патриотов того времени легко возникают упования на то, что существует некий секретный ключ к успеху, — например, обнаруженный, по слухам, «проект Суворова, как идти в Царь-град» (из письма Н. М. Языкова братьям от 29 декабря 1831 г. // *Пушкин: Исследования и материалы*. Л., 1983. Т. XI. С. 283; публикация А. А. Карпова).
- <sup>35</sup> *Рус. архив*. 1882. Кн. III. С. 115 (примеч. П. И. Бартенева).
- <sup>36</sup> **LaCroix P.** *Histoire de la vie et di règne de Nicolas I-er.* Paris, 1867. Т. IV. P. 272.
- <sup>37</sup> *Dix années.* P. 321.
- <sup>38</sup> Как известно, мифологическим заместителем Константина Павловича был его племянник — великий князь Константин Николаевич, младший сын Николая I. В русле нашей темы заслуживает быть отмеченным текст середины 1850-х гг. («Последний султан»), в котором Константину Николаевичу одновременно переадресованы функции народного избавителя (см. примеч. 29) и константинопольского монарха: «Врата растворятся златые / И русский царь взойдет в Царьград. <...> Но будет смутная свобода... / И доблйй муж, победы сын, / Услышит плач, мольбы народа, / И воцарится Константин» (**Козьмин Б.** К биографии крестьянина П. А. Мартыянова // *Красный архив*. 1923. Т. 3. С. 296).
- <sup>39</sup> **П. Ф. Б.** *Одесса* // *Лицей*. 1806. Т. IV. Кн. 1. (Цит. по: **Боровой С. Я.** «Путешествие Онегина» и одесская тема в русской литературе первой трети XIX века // *Пушкин на юге*. Книшнев, 1961. Т. 2. С. 268.)
- <sup>40</sup> **Бенедиктов В. Г.** Стихотворения. Л., 1983. С. 177.
- <sup>41</sup> Дневник А. В. Храповицкого. С. 20.
- <sup>42</sup> См.: Высочайшие собственноручные письма и повеления <...> Екатерины Великой к покойному генералу П. Д. Еропкину. М., 1808. С. 258—259.
- <sup>43</sup> **Лотман Ю. М.** Тезисы к семиотике русской культуры // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 411.
- <sup>44</sup> Основные положения этой работы были изложены в докладе на семинаре по истории мировой культуры в ИВГИ при РГУ (сентябрь 1994 г.). Приношу благодарность С. С. Аверинцеву, А. Л. Зорнну, Г. С. Кнабе и Н. Н. Мазур, принявшим участие в полезной для автора дискуссии.

## От Афин к Иерусалиму

(Культурный статус античности в 1830 —  
начале 1840-х годов)

*В. Ю. Проскурина (Москва)*

На разных этапах русской культуры восприятие античности вписывается в разные культурные коды. Так называемое «античное наследие» оказывается важнейшим фактором культурного самосознания, ареной столкновения противоположных позиций. Отношение к античности становится знаком конфессиональной, идеологической или эстетической позиции. Знаком каких культурных оппозиций была рецепция античности во вторую четверть XIX века?

Культура первой трети XIX столетия по интенсивности вторжения античного фактора уникальна. Поэтика тождества — поэтика образца — выработала универсальный поэтический язык, кодом которого явилась античная мифология. Ареопаг античных богов и героев стал своего рода священным алтарем, которому приносили дань чуть ли не каждой строкой нового стихотворения <sup>1</sup>.

Античность, претворенная в архитектурный стиль классицистической эры, создавала культурный фон, на котором протекала жизнь человека первой трети XIX века. Законченным символом антикизации культуры и жизни становится Петербург, в облике которого эта тенденция к концу первой трети XIX в. достигает своего апогея <sup>2</sup>. Как писал Г. С. Кнабе, «никогда Петербург не выглядел более по-римски, чем при Николае, декретировавшем и утверждавшем триумфальные арки, триумфальные колонны, декоративные эмблемы из римских мечей и шлемов, типовые фасады, отчетливо восходившие через Кваренги и Палладио к дворцам и храмам императорского Рима» <sup>3</sup>. Н. В. Гоголь описал этот культурный феномен в статье «Об архитектуре нынешнего времени»: «В начале XIX столетия вдруг распространилась мысль об аттической простоте и так же, как обыкновенно бывает, обратилась в моду и отразилась вдруг на всем, начиная с дамских костюмов, преобразовавшихся в небрежное, легкое одеяние гетер» <sup>4</sup>. Античность диктовала и формы бытового поведения — вплоть до поведения декабриста <sup>5</sup>.

Античная маска позволяла «укрупнять» бытовое поведение человека: выразительна в этом отношении известная формула, которой Пушкин



описывал П. Я. Чаадаева: «Он в Риме был бы Брут, В Афинах — Периклес».

Таким образом, в первую четверть XIX века культурное пространство русского дворянина измерялось масштабом Рима или Афин.

Между тем, именно в конце первой четверти XIX века происходит заметный культурный сдвиг, вызванный ощущением автоматизации слишком интенсивной античной экспансии. Явление это первоначально просматривается в симптомах своего рода культурной усталости, затем — в форме открытого вызова «античному наследию».

\* \* \*

Одним из первых симптомов надлома было неожиданно выплеснувшееся на поверхность острое недовольство архитектурным пространством Петербурга, который приобретал к 1830-м годам законченность классицистического города (завершилось строительство ансамблей Дворцовой и Михайловской площадей, строились здания Александринского театра, Сената и Синода, а также сооружалась знаменитая Александровская колонна). Провинциал Гоголь, попавший в Петербург, ясно ощутил «монотонность» современного города в «аттическом» стиле. В 1835 г. в книге «Арабески» он публикует статью «Об архитектуре нынешнего времени» (написана ранее, в 1832—1833 годах), где недоумевает: «Неужели все то, что встречается в природе, должно быть непременно только колонна, купол и арка?»<sup>6</sup>. Здесь же Гоголь замечает: «Оттого новые города не имеют никакого вида: они так правильны, так гладки, так монотонны, что, прошедши одну улицу, уже чувствуешь скуку и отказываешься от желания заглянуть в другую. Это ряд стен и больше ничего»<sup>7</sup>.

Возникающая культурная усталость от классицистического «однообразия громад» первоначально могла осмысляться в духе «преромантического» требования соответствия климата и «духа народа», отраженного в архитектурных формах. Так, в частности, Н. И. Надеждин в речи на торжественном собрании Университета 6 июля 1833 года указал на «несоответствие» «северного климата» «светлым пропорциям греко-римского зодчества»<sup>8</sup>.

П. Я. Чаадаев в небольшом, но чрезвычайно важном этюде «О зодчестве» («Телескоп», 1832, № 11) в заостренной форме выразил недовольство архитектурой «в греческом стиле» и впервые противопоставил ей «готическую» (и ее прообраз — «египетскую»): «В греческом стиле, как и во всех более или менее приближающихся к нему, вы откроете чувство оседлости, домовитости, привязанности к земле и ее утехам, в египетском и готическом — монументальность, мысль, порыв к небу и его блаженству; греческий стиль со всеми производными от него оказывается

выражением материальных потребностей человека, вторые два — выражением его нравственных нужд; другими словами, пирамидальная архитектура является чем-то священным, небесным, горизонтальная же — человеческим и земным»<sup>9</sup>.

Эта статья, развивавшая распространенную в романтической эстетике проблему соотношения архитектурных стилей и типов культуры, обозначила важнейшую для всего этого периода оппозицию и дала ей культурно-философское обоснование. Оппозиция «античное» — «готическое» (по Чаадаеву, готическая архитектура, основанная на геометрии треугольника, восходит к египетской) предвосхищает центральную, узловую, проблематику 1830 — начала 1840-х годов: *соотношение двух миров — мира языческого, античного и мира христианского*. Античное было связано с «горизонталью» — с материей, землей, тогда как «готическое» (то есть христианское) искусство становилось выражением «вертикали» — нравственного и даже сакрального в жизни человека. Даже «прекраснейший из греческих храмов» не говорит о небе, тогда как самая излишняя грандиозность (бесцельная для материальных нужд человека) готического храма являет собой «мысль, одиноко рвущуюся к небесам», символ чудесного откровения<sup>10</sup>.

Бунт против пышного однообразия каменных громад Петербурга, запечатленный в ряде литературных произведений и достигший кульминации в «Медном всаднике», был по сути отказом от дальнейшей — запрограммированной по старым канонам — рецепции античности.

Именно такова семантика изображения Петербурга в «Арабесках» Гоголя. Так, например, в повести «Портрет» Чертков, став модным петербургским художником, строит свою карьеру на том, что изображает светских знакомых в виде античных (и потому не имеющих черт индивидуальности) героев. Живое сходство заменяется «образцом», и вместо молодой девушки появляется «Псишя», а вместо гвардейского поручика (во второй редакции) — Марс. Гибель художника, поддавшегося соблазну материальных благ, символизирует отказ писателя от идеи канона, образца. Идеальным становится для него сакральное искусство — картина неизвестного художника «из Италии». Характерно, что Чертков, пыгавшийся изобразить павшего ангела, оказывается бессильным: «<...> кисть его невольно обращалась к затверженным формам»<sup>11</sup>. Этим «копиям», ориентированным на «школу» и восходящим к античным образцам, противопоставляются «святые прекрасные произведения, в которых великое искусство приподняло покров с неба <...>»<sup>12</sup>. На уровне личных, биографических, событий отказ от античной «копии» и обращение к сакральному искусству выражались в перемещении интереса Гоголя от К. Брюллова к А. Иванову<sup>13</sup>.

Однако особого накала отталкивание от Петербурга как знака победы цивилизации над природой достигает в «петербургской повести» А. С. Пушкина «Медный всадник». Символом Петербурга становится

«кумир на бронзовом коне» — ложная «вертикаль», материально-языческая в своей сути (пушкинское словоупотребление здесь чрезвычайно показательно: именно «кумир» — изваяние языческого божества), противостоящая «горизонтали» стихии. Неправедный город заслужил у Пушкина «Божий гнев». Стихия обнажила его материально-языческую сущность:

<... > воды вдруг  
Втекли в подземные подвалы,  
К решеткам хлынули каналы,  
И всплыл Петрополь, как тритон,  
По пояс в воду погружен.

Пушкинский образ Петербурга как языческого города=«тритона» (показательна и греческая вариация названия — «Петрополь») был сполна подхвачен современниками. Выразительное в своей откровенной прямолинейности стихотворение критика и мемуариста М. А. Дмитриева «Подводный город» (1847) эксплицировало ту же мифологему:

Тут был город всем привольный  
И над всеми господин,  
Нынче шпиль от колокольни  
Виден из моря один...  
Богатырь его построил;  
Топь костями он забутил,  
Только с Богом как ни спорил,  
Бог его перемудрил!

«Вертикаль» медного кумира была сродни «александрийскому столпу» в стихотворении Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»<sup>14</sup>. Горделивый символ имперского начала и мнимой победы над природой оказался «ниже» нерукотворного памятника, о котором писал поэт. В контексте новозаветной символики, к которой и отсылает этот «нерукотворный памятник» (Христос говорил о нерукотворном храме, воздвигнутом в три дня; см.: Иоанн: 2, 19, Матф.: 27, 39), оппозиция антично-языческого и христианского обретаает вполне очевидные контуры.

\* \* \*

Отказ от прежней, почти автоматической, рецепции античности не был отказом от античности вообще. В конце первой четверти XIX столетия происходит культурный сдвиг, вызванный *переориентацией* с эпохи классической античности на эпоху поздней античности и начала христианства.

Весь этот отрезок времени — конец 1820 — начало 1830-х годов в России был наполнен ожиданиями эсхатологического порядка, тесно связанными с почти одновременным предчувствием мессианского начала. Конец наполеоновской эпохи, польское восстание 1831 года, наступление после июльской революции 1830 года буржуазного («железного») века, — все это было воспринято как конец целого исторического цикла. Новый исторический цикл невольно вызывал в памяти образы раннего христианства. Подпитанный идеями «нового христианства», проповедуемыми в 1820-х годах Сен-Симоном, Чаадаев писал в своем программном письме к Пушкину осенью 1831 года: «Ибо, взгляните, мой друг: разве не воистину некий мир погибает и разве для того, кто не обладает предчувствием нового мира, имеющего возникнуть на месте старого, здесь может быть что-либо, кроме надвигающейся ужасной гибели. <...> Но смутное сознание говорит мне, что скоро придет человек, имеющий принести нам истину времени. Быть может, на первых порах это будет нечто, подобное той политической религии, которую в настоящее время проповедует Сен-Симон в Париже <...>»<sup>15</sup>.

Интерес к эпохе поздней античности с ее двойственностью<sup>16</sup> становится важнейшим фактором культуры. Показательно, что юный М. Ю. Лермонтов — хотя и на поверхностном уровне — улавливает это ставшее уже «модным» поветрие: в 1831 году у него появляется сначала план трагедии «Марий», а затем — «Нерон» (оба замысла осуществлены не были). Интерес к эпохе Нерона и Петрония отразился и в замысле Пушкина, известном под названием «Повесть из римской жизни», которую Ю. М. Лотман связывает с 1833 годом, когда поэт читает взятый у А. С. Норова (кстати, ближайшего друга Чаадаева) «Сатирикон»<sup>17</sup>. Думается, однако, что Пушкина интересовала не только «широкая картина упадка античного мира и рождения нового»<sup>18</sup>. Важно было само столкновение античного и христианского миров. В рукописи плана имелась помета «Хр.», которую Ю. М. Лотман прочитывал как «Христос»<sup>19</sup>. Здесь происходила встреча двух систем, и Пушкин фиксировал детали этого удивительного сосуществования. Так, раб, появляющийся в финале первоначального наброска, уже христианин. Выразительна и фигура самого Петрония. Его портрет — портрет античного героя, ставшего мучеником. На всем рассказе лежит налет какой-то печали — предчувствия гибели, смерти (рассуждения о роде смерти в планах повести), овеянной ореолом эстетского восхищения. Это все еще искусство умирать (как и полагается стоическому мироощущению), но уже приправленное христианским — жертвенным — началом. Рассуждения же «о падении человека — падении богов — о общем безверии — о предрассудках Нерона»<sup>20</sup> не столько «подкрепляют» «картину духовного опустошения античного мира»<sup>21</sup>, сколько заставляют вспомнить тезисы известных Пушкину «Философических писем» П. Я. Чаадаева.

Своего рода итогом старого типа рецепции античности стал перевод Н. И. Гнедичем «Илиады», появившийся в 1829 году и довольно равнодушно встреченный. Не удивительно, так как еще в 1828 году, словно предупреждая появление «Илиады», Пушкин писал: «Нам наскучила правильность и совершенство классической древности и бедные, однообразные списки ее подражателей»<sup>22</sup>. «Илиада» воспринимается как памятник уже ушедшей эпохи. Однако проходит несколько лет — и отношение к Гнедичу меняется. В 1832 году Пушкин пишет восторженное послание «Гнедичу», где тональность похвал приобретает характер торжественного, ритуального действия:

С Гомером долго ты беседовал один,  
Тебя мы долго ожидали,  
И светел ты сошел с торжественных вершин  
И вынес нам свои скрижали.

Здесь снова Пушкин нарочито сталкивает два мира — язычество (гомеровская «Илиада») и христианство: сам Гнедич уподоблен Моисею, вынесшему скрижали Завета.

Это сосуществование, это взаимопроникновение двух систем будет характерным явлением 1830 — начала 1840-х годов. И здесь пушкинские интенсивнейшие обращения со второй половины 1820-х годов к эпохе поздней античности были одной из составляющих общего фона этой новой культурной эпохи.

В массовой поэзии 1830-х годов новая культурная ситуация обернется «вавилонским смешением»: будут появляться и анакреонтические стихотворения, и всевозможные «подражания древним», но — и это уже показательно — «древность» будет звучать у лучших поэтов как грозное предзнаменование, как урок современникам. Так, например, В. Г. Тепляков в 1836 году публикует второй том своих стихотворений, куда вошел цикл «Фракийские элегии» (написаны еще в 1829 году). Пушкин поместил этот цикл особым знаком — написал рецензию на его «Стихотворения» в своем «Современнике», выделив и процитировав несколько строк, несомненно заинтересовавших его:

Ты прав, божественный певец:  
Века — веков лишь повторенье!  
Сперва — свободы обольщенье,  
Гремушки славы наконец,  
За славой — роскоши потоки,  
Богатства с золотым яром,  
Потом — изящные пороки,  
Глухое варварство потом!..<sup>23</sup>

Однако если экстравагантный поэт и путешественник В. Г. Тепляков остановился на простой констатации смены исторических циклов, то

Пушкину в 1836 году уже важно другое — показать, что пришло на смену «глухому варварству».

Пушкинский цикл 1836 года, весь проникнутый христианской символикой, особенно важен. Экстатическое состояние поэта влечет его к самым напряженным сценам христианского времени — казнь Христа («Мирская власть»), предательство Иуды («Подражание италиянскому»), к интенсивному пересмотру всех традиционных ценностей («Из Пиндемонти»), к воссозданию в себе самом мироощущения кающегося грешника первых веков христианства («Отцы пустынноики и жены непорочны...», «Напрасно я бегу к сионским высотам...»). Характернейшим является и стихотворение того же цикла «Когда за городом, задумчив, я брожу...», которое Е. А. Тоддес назвал «кощунственным» с точки зрения ортодоксальной религии, поскольку увидел в нем осмеяние умерших<sup>24</sup>.

Однако это не так. Городское кладбище, как оно изображено у Пушкина, есть царство земного греха. Семь смертных грехов собраны тут: гордыня, сребролюбие, блуд, гнев, чревоугодие, зависть, уныние. Кладбище подчеркнуто обрисовано в атрибутах античной символики:

Решетки, столбики, нарядные гробницы,  
Под коими гниют все мертвецы столбцы <...>  
Купцов, чиновников усопших мавзолеи <...>

Урны, амур, эпитафии, — от всего этого герой бежит на сельское кладбище, где

На место праздных урн и мелких пирамид,  
Безносых гениев, растрепанных харит  
Стоит широко дуб над важными гробами,  
Колелясь и шумя...

Мир городского кладбища оказывается миром античного и — одновременно — греховного, а потому и действительно мертвого царства (ср. чаадаевский «Necropolis»). Дуб, появляющийся в финале, связан с Древом (Крест), возникающим и в «Мирской власти», и в «Подражании италиянскому». Древо соотнесено с Древом Жизни, лицезреть которое удостоятся верные в Царстве Господнем. В иконографической европейской традиции существует изображение Распятия в виде Древа Жизни. «Античному — мертвому» Пушкин противопоставляет «христианское — живое».

Таким образом, уже в середине 1830-х годов происходит столкновение двух культурных миров на почве русского искусства. Любопытно, что А. А. Иванов, работая над изображением Мессии, использовал в качестве модели Аполлона Бельведерского. Известно, что на этюде изображались рядом две фигуры в одном повороте; на вторую модель, поверх

античных, накладывались черты, которые Иванов хотел видеть в Иисусе Христе. В парном этюде рабов художник пытался облечь в плоть античные головы, в одной из голов раба он даже сохраняет раздвоенный подбородок кентавра.

\* \* \*

Оппозиция «языческое — христианское» определила характер и «Философических писем» П. Я. Чаадаева. Все седьмое письмо — выяснение отношения России и русских к двум культурно-религиозным мирам — миру античности и библейскому миру. Начальным импульсом для Чаадаева была реакция на традиционное для светской русской культуры преклонение перед античностью. Чаадаев вынашивает идею замены «идолов» язычества и ареопага языческих героев с их «материальными» добродетелями на христианские идеалы. Центральными оппозиционными парами здесь становятся:

Библия — языческая мифология  
Моисей — Гомер.

Чаадаев проводит ревизию всем прежним представлениям — в русле той ревизии, которая была проделана французскими мыслителями неокатолического движения (Шатобриан, Балланш, Ламенне, де Местр, Бональд) в начале XIX столетия<sup>25</sup>. Если у последних в основе лежала реакция на просветительские идеалы и просветительский деизм, то у Чаадаева — на поверхностное, внешнее усвоение русскими чужих и негодных «верований». Переворачивая оппозицию Возрождение — Средние века (первое он оценивает резко отрицательно: культ материальности, второе — положительно: Средние века ознаменованы для него прежде всего повышенным градусом религиозности), Чаадаев переворачивал и то, что лежало в ее основе — отношение к античному наследию.

Однако это не было абсолютным отрицанием античности: в древней истории и античной философии ищутся те образы и идеи, те исторические события, которые служили предвестием христианства. Это был принцип, «постулат христианской философии истории»<sup>26</sup>. Это была попытка «христоцентрического понимания истории»<sup>27</sup>.

Первым в ряду пересматриваемых «персонажей» является Гомер. Ему даются самые суровые оценки, Гомер, по мысли Чаадаева, создал апофеоз материи, опозитизировал все материальное в человеке. Создатель «чувственной» и «дживой» поэзии, он, как полагает мыслитель, умалил духовное начало в человеке и «возрастил» физическое<sup>28</sup>. Гомер становится символом старых ценностей ориентированной на античность цивилизации:

«<...> его боги и его герои <...> все еще оспаривают почву у христианской идеи»<sup>29</sup>.

Пифагор и Платон вызывают неизменное сочувствие Чаадаева, прежде всего, поскольку они «боролись с этим пагубным направлением духа своего времени», олицетворением которого был Гомер<sup>30</sup>. Теория чисел как знаков материи у Пифагора и идеализм «самого идеального»<sup>31</sup>, по определению Чаадаева, философа, создателя «Пира» и «Федра», служили переходным мостом между миром материального (античности) и миром духовного (христианство). Чаадаев видит в них предтечу христианства: «Их взоры, обращенные на ту точку, откуда должно было взойти новое солнце, до некоторой степени различали его зарю»<sup>32</sup>.

Отчасти Чаадаев готов «оставить» и Сократу место в новом мире, однако, «неуверенность его мысли»<sup>33</sup>, диалектика, отрицание выбивали почву из-под ног. Тот же самый «христианский постулат» диктует и отношение Чаадаева к Аристотелю, одно имя которого должно, по его мнению, наводить ужас на потомков. Этот «ангел тьмы» в своей этике обошелся без Божества, создав апофеоз системы, «закованшей», как пишет Чаадаев, «на протяжении нескольких веков все силы добра среди людей»<sup>34</sup>.

Особое и весьма почетное место в этом новом иконостасе Чаадаев отводит Эпикуру: «<...> в эту философию существенной частью входило нечто совершенно чуждое практической мысли древних — элемент единения, связи, благорасположения между людьми <...>»<sup>35</sup>. Культ мудрой жизни, предполагавшей наслаждение в силе духа и его господстве над «телом», создавали особую тональность философии Эпикура, которой оказывались не чужды чисто христианские добродетели — душевный мир, отсутствие гордости. Мягкий гуманизм его учения (Чаадаев не случайно употребляет здесь такие выражения, как «мирная жизнь», «нежные привязанности», «тихие радости»<sup>36</sup>) был близок христианской этике — в понимании Чаадаева.

Однако всем избранным мудрецам древности Чаадаев противопоставляет Моисея и Давида — «великих людей Библии»<sup>37</sup>. Характеристика Моисея у Чаадаева полемична по отношению к новоевропейской традиции, видевшей в облике библейского пророка трагически-демонического титана, носителя «злых» сил и противостоящего народу (что, в частности, отразилось в скульптуре Моисея Микеланджело, изобразившего героя во гневе, готового разбить скрижали). Облик Давида, противоречивый в ветхозаветной традиции, воспринят Чаадаевым однозначно: все его деяния объявляются «святыми» в русле богословского толкования этого героя как царя-спасителя, своего рода прообраза Иисуса Христа. Герои Библии должны заменить героев Греции и Рима, а русский человек должен перестать, по мысли Чаадаева, поклоняться языческим кумирам, должен воскресить в себе подлинную веру.



Характерно, что Моисея и Давида Чаадаев противопоставляет не только древнегреческим «мудрецам», но и некоему обобщенному типу «римского императора»<sup>38</sup>. В этом — акт не только философского вольномыслия, но и политической оппозиции, поскольку римско-императорская символика была чрезвычайно значимой как для Александра I, так и — в особенности — для Николая I.

\* \* \*

Оппозиция «античность — христианство» в концепции Чаадаева была особо преломлена в его восприятии Рима<sup>39</sup>. Рим у Чаадаева лишен всякого античного колорита. Рим — это *идея*, именно об этом и писал он А. И. Тургеневу в 1833 году: «Поймите же раз навсегда, что это не обычный город, скопление камней и люда, а безмерная идея, громадный факт. Его надо рассматривать не с Капитолийской башни, не с фонаря св. Петра, а с той духовной высоты, на которую так легко подняться, попирая стопами его священную почву»<sup>40</sup>. Рим связывается Чаадаевым с великим символом вечности — с идеей христианства. Чаадаев продолжает в том же письме к А. И. Тургеневу: «Вы увидите тогда, как длинные тени его памятников ложатся на весь земной шар дивными поучениями, вы услышите, как из его безмолвной громады звучит мощный глас, вещающий неизреченные тайны. Вы поймете тогда, что Рим — это связь между древним и новым миром <...>»<sup>41</sup>.

Рим как символ христианской идеи в концепции Чаадаева приобретает вселенский характер. Рим таким образом получает двуединый статус Города и Мира. С ним Чаадаев связывает триаду своих главных идей, верований, мечтаний: *идею всеединства, идею вселенства, идею преемственности и традиций*. Все это было противоположно неустроенности и случайности судьбы России, ее изолированности от общих путей цивилизации. Отсюда постоянная оппозиция «Россия — Рим», а не просто «Россия — Запад», как это было у западников и славянофилов. Для Чаадаева Запад никогда не был предметом особого восхищения. И в этом отношении прав Манцельштам, когда писал: «Мысль Чаадаева, национальная в своих истоках, национальна и там, где вливается в Рим. Только русский человек мог открыть этот Запад, который гуще, конкретнее самого исторического Запада»<sup>42</sup>.

Реальный Запад для Чаадаева не существовал. Его Запад — это идиаллический Запад, превозмогший разделение Реформации. Подобно славянофилам, создавшим своеобразную ретроспективную утопию в образе идеализированной старой России, Чаадаев создал свой «сгущенный», идеальный Запад. Этим идиаллическим Западом в его философии и был Рим. Концепция Рима у русского обличителя лежала в русле эсхатолого-мессианских чаяний русского общества начала 1830-х годов. Не случайно

Чаадаев пишет о Риме как о точке, в которой скрещиваются древний и новый мир. Экскурсы в древнюю и новую историю Запада приводили снова и снова мысль Чаадаева в Россию, которая, по его мнению, стояла на пороге — от старого мира (антично-языческого) к новому — христианскому.

\* \* \*

Столь стройное и последовательное изложение взглядов на античность как оппозицию христианству — редкость в этот период. Однако 1830—1840-е годы дают образцы всевозможных «уходов» от античности; немало их было и в архитектуре. Очевидны уже с начала 1830-х годов попытки освободиться от однообразия классических «громад». Стремление выйти за пределы известных форм проявилось и в перемещении центра градостроительства на окраины, где возводятся дачи в неоготическом стиле, всевозможные «фермы», «шапели» (особенно замечательна была церковь в Щуваловском парке в Парголово, архитектор — А. П. Брюллов). В 1840—1850-х годах в Петергофе архитектором Н. Л. Бенуа был возведен целый комплекс готических зданий по заказу Николая I.

Вторым проявлением архитектурного эскапизма был русско-византийский стиль, связанный с деятельностью К. Тона. Особенно показательна история с церковью Святой Екатерины в Петербурге (построена в 1831—1837 годы близ Калинкина моста). Проект К. Тона, ориентированного на крестово-купольную композицию, разработанную византийскими архитекторами, вызвал восхищение Николая I. Тот даже счел необходимым довести до сведения президента Академии художеств А. Н. Оленина (убежденного сторонника классического искусства, создавшего в своем доме своеобразный культ античности!) свой восторг и указание на будущее — как нужно строить нынешним архитекторам<sup>43</sup>. Тонкость ситуации заключалась в очевидном желании «уколоть» «античника», ценителя древности А. Н. Оленина, продемонстрировав новую ориентацию двора. Однако рескрипт Николая I свидетельствовал и о явных сдвигах во вкусах — о все большем изживании классических форм.

Важно подчеркнуть и другое: церкви в русско-византийском стиле и пригородные «шапели» не меняли общего облика «северной Пальмиры». Все это была периферия, существующая пока еще на фоне классики и получающая значимость тоже лишь на ее фоне. Подобное сосуществование и взаимное оппонирование двух систем в архитектуре и живописи (К. Брюллов — А. Иванов, характер самой работы Иванова, имевшего в виду античную модель для создания образцов нового искусства) было параллельно тем устремлениям в литературе, о которых выше шла речь.

Открытое в начале 1830-х годов столкновение двух систем будет активно использоваться в последующие годы. Характерен, в частности, замысел А. Майкова 1841 года — «римские сцены времен пятого века христианства» («Олинф и Эсфирь»). Не доведенный до конца план предварялся весьма выразительным обоснованием: в предисловии к публикации автор говорил, что эти сцены «суть опыт изобразить противоположность» двух начал, которые отразились в Римской империи периода упадка — «чувственность и духовность, жизнь внешняя и внутренняя явились во вражде, в противодействии, в борьбе на жизнь и смерть»<sup>44</sup>. А. Майков, наиболее чуткий к традициям культуры пушкинской эпохи, смог уловить проявившуюся тенденцию — интерес к векам перехода от античности к христианству. Однако реализовать этот замысел вне идеологических схем на путях чисто эстетического осмысления ему не удалось.

Показателен и замысел Гоголя начала 1840-х годов — написать роман «Рим», вылившийся в 1842 году в создание небольшой повести. Противопоставляя Анунциату с ее «ангично дышущей ногой» англичанину, чопорному и замкнутому в круге современной цивилизации, Гоголь противопоставлял идеально понятое прошлое негативно оцениваемому настоящему современного Запада. Прошлое (Рим) указывало путь для России. Это была та утопическая и идеализированная античность, которая вставала и со страниц переводимой В. А. Жуковским «Одиссеи». Идиллический Рим Гоголя и греческая мифология в интерпретации Жуковского здесь уравнивались для воссоздания утопической программы, идущей рядом с формирующимся славянофильством, но не смыкавшейся с ним. Эти сочинения дают неожиданный — последний в это время — изгиб отношения к античности как патриархальной утопии, резко контрастирующей с наступившим «железным веком». Дальнейшая рецепция будет строиться на путях идеологической борьбы, где античность включится в иные теоретические схемы.

1993 г.

## Примечания

- <sup>1</sup> Среди многочисленных работ, посвященных античному наследию в русской литературе, укажем на наиболее значимые: **Томашевский Б. В.** К. Н. Батюшков // Батюшков К. Стихотворения. Л., 1936; **Kazoknieks M.** Studien zur Rezeption der Antike bei russischen Dichtern zu Beginn des XIX Jahrhunderts. München, 1968; **Лотман Ю. М.** Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973; **Княбе Г. С.** Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990.
- <sup>2</sup> О соединении в Петербурге двух архетипов — «вечного Рима» и «обреченного Рима», то есть Константинополя, см.: **Лотман Ю. М.** Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. II. Таллинн, 1992. С. 12—13.
- <sup>3</sup> **Княбе Г. С.** Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева. С. 261.
- <sup>4</sup> **Гоголь Н. В.** Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. VIII. М.; Л., 1952. С. 60.
- <sup>5</sup> См.: **Лотман Ю. М.** Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. I. Таллинн, 1992. С. 307.
- <sup>6</sup> **Гоголь Н. В.** Полное собрание сочинений. Т. VIII. С. 74. Датировка статьи, указанная самим писателем, 1831 год, не соответствует реальности. Исследователи уже отмечали и склонность Гоголя относить к более раннему времени написание многих сочинений, и заведомо ложную датировку именно этой статьи: в черновике упомянута лютеранская кирка, строящаяся А. П. Брюлловым. Начало же ее строительства — 1833 год (см. примечания к статье в изд.: **Гоголь Н. В.** Собрание сочинений. Т. 6. М., 1978. С. 501).
- <sup>7</sup> **Гоголь Н. В.** Полное собрание сочинений. Т. VIII. С. 61—62.
- <sup>8</sup> **Надеждин Н. И.** О современном направлении изящных искусств // Учен. зап. Императ. Моск. ун-та. Ч. 1. М., 1833. С. 445.
- <sup>9</sup> **Чаадаев П. Я.** Сочинения. М., 1989. С. 217—218. См. в связи с проблемой восприятия готики: **Muratova X.** L'image du gothique dans la littérature russe // Romantisme. Vol. 23. 1979. P. 66—78.
- <sup>10</sup> **Чаадаев П. Я.** Сочинения. С. 219. Статья Чаадаева очевидно повлияла на статью Гоголя «Об архитектуре нынешнего времени». Обе восходят к одному — основному — источнику: в обеих заметно сильнейшее (до деталей) влияние книги **Ф. Р. Шатобриана** «Гений христианства» (см. ч. III, гл. 8 — «Готические соборы»). Отсюда, в частности, у Гоголя сравнение готики с лесом, колоины — с деревом. Однако очевидно, что Гоголь знал и работу Чаадаева: он даже полемизирует с ним, присоединяясь к точке зрения Шатобриана, подчеркивавшего разность готики и египетской архитектуры. Гоголь пишет: «Ее <готику — В. П.> инапрасно производят от арабской: идеи этих двух родов совершенно расходятся...» (**Гоголь Н. В.** Полное собрание сочинений. Т. VIII. С. 57). Рассуждения Гоголя об «испорченных» нравах византийцев, принесших «языческие, круглые, пленительные» (Там же. С. 58) формы куполов, также соотносятся с выпадами Чаадаева против «обольстительных» форм греческой архитектуры (см.: **Чаадаев П. Я.** Сочинения. С. 220).
- <sup>11</sup> **Гоголь Н. В.** Полное собрание сочинений. Т. III. С. 423.
- <sup>12</sup> Там же. С. 424.
- <sup>13</sup> От восхищения Брюлловым (см. статью Гоголя «Последний день Помпеи» 1834 года) Гоголь довольно скоро переходит к увлечению А. А. Ивановым, с которым знакомится

- в 1837 году и который изображает на одном из эскизов «Явления Мессии» автора «Ревизора» (Машковцев Н. Г. История портрета Гоголя // Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Т. 2. М.; Л., 1936. С. 415).
- <sup>14</sup> См. об этом: Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., 1967. С. 54—85 (история вопроса, связанного с «александрийским столпом»).
- <sup>15</sup> Чаадаев П. Я. Сочинения. С. 353.
- <sup>16</sup> См.: Вейдле В. Перерождение античного искусства // Православная мысль. Труды Богословского института в Париже. Вып. V. Париж, 1947. С. 23—24.
- <sup>17</sup> Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. II. Таллинн, 1992. С. 453.
- <sup>18</sup> Там же.
- <sup>19</sup> Там же. С. 455.
- <sup>20</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. VIII. М.; Л., 1940. С. 936.
- <sup>21</sup> Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе. С. 454.
- <sup>22</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. VII. М.; Л., 1951. С. 71
- <sup>23</sup> См.: Поэты 1820 — 1830-х годов. Т. 1. Л., 1972. С. 625.
- <sup>24</sup> Тоддес Е. А. К вопросу о камениостровском цикле // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 44.
- <sup>25</sup> Анализ влияния французских неокатоликов на Чаадаева детально проведен в книге: Quénet Ch. Tchaadaev et Les Lettres Philosophiques. Contribution à l'étude du mouvement des idées en Russie. Paris, 1931.
- <sup>26</sup> Флоровский Г. Пути русского богословия. Paris, 1982. С. 248.
- <sup>27</sup> Зеньковский В. П. Я. Чаадаев, как религиозный мыслитель // Православная мысль. Труды Богословского института в Париже. Вып. V. Париж, 1947.
- <sup>28</sup> Чаадаев П. Я. Сочинения. М., 1989. С. 118.
- <sup>29</sup> Там же. С. 130.
- <sup>30</sup> Там же. С. 118.
- <sup>31</sup> Там же. С. 36. Сочувствие вызывала и оценка Платоном Гомера. В «Государстве» Платон говорил, что при всем совершенстве картины мира у Гомера нельзя допустить воздействия его прекрасных, но порочных (подверженных страстям) образов на мораль членов утопического государства.
- <sup>32</sup> Там же. С. 48.
- <sup>33</sup> Там же. С. 124.
- <sup>34</sup> Там же. С. 94
- <sup>35</sup> Там же. С. 125.
- <sup>36</sup> Там же. С. 125—126.
- <sup>37</sup> Там же. С. 123.
- <sup>38</sup> Там же. С. 124.
- <sup>39</sup> Рим для русского философа — факт не только идеологически-религиозный, но и лично-биографический. Проведя в Риме два месяца (февраль—март 1825 года) с Николаем Тургеневым, Чаадаев писал брату: «Рим — чрезвычайная вещь — ни на что не похожая, превосходящая всякое ожидание и всякое воображение <...>» (Чаадаев П. Я. Сочинения. С. 338). В Риме перед Н. Тургеневым предстал уже не прежний Чаадаев, остроумный и экстравагантный comme il faut, — теперь это был человек, озабоченный своим внутренним миром, человек религиозного сознания. Сам Н. Тургенев не без удивления обнаружил эту новость, в письме к С. И. Тургеневу он давал отчет (1/13 апреля 1825 года): «С ним <Чаадаевым — В. П.> провожу целый

день. В продолжении страстной недели мы вместе ежедневно ездили в Ватикан; смотрели на духовные церемонии и три раза слушали славное *meserere* <...> Святую неделю мы провели в прогулках и осмотре некоторых древностей <...> Часто мне казалось весьма странным, что случай привел меня в Рим вместе с Чаадаевым. Я его всегда любил и уважал, но теперь более чем когда-либо умею ценить его. В продолжении всего путешествия голова его хорошо образовалась» (Декабрист Н. Тургенев. Письма брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 458).

<sup>40</sup> Чаадаев П. Я. Сочинения. С. 362.

<sup>41</sup> Там же. С. 362—363.

<sup>42</sup> Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. М., 1990. С. 155.

<sup>43</sup> См.: Пунин А. Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990. С. 48—49.

<sup>44</sup> Майков Ап. Стихотворения. СПб., 1842. С. 214.

## Москва — Петербург — Москва

### *В. Страда (Венеция/Москва)*

Всякий город, особенно если он с самого начала или со временем приобретает реальное историческое или символическое значение, делающее его не простым населенным пунктом, а уже чем-то иным, — живет и развивается в двояком образном плане: во-первых, это его здания, монументы, расположенные по определенному плану, во-вторых, то, как данный урбанистический комплекс в своем становлении отражается в культуре и в художественной литературе, в мемуаристике, в историографии и в любом другом письменном или зрительно воспринимаемом памятнике, в котором закреплены глобальные или частные аспекты города в определенный момент его истории.

Такой двоякий образный план порождает своего рода сверхобраз города в его прошлом, настоящем и даже будущем, в той мере, в какой это будущее обусловлено настоящим и прошлым. В случае некоторых городов помимо такого сверхобраза создается мифический образ, выходящий за рамки их локального или исторического значения, которое они получили во времени, будучи центрами определенной национальной общности. Эти города из местных столичных превращаются в космополисы — столицы мира или целой цивилизации. Рим — непревзойденный символ такого превращения не потому, что он превосходит Афины или Иерусалим по количеству и качеству «вечных» духовных творений, но потому, что он, столица величайшей империи, вначале сыграл роль центростремительного момента, той точки, вокруг которой сосредоточилась средиземноморская цивилизация, а затем центробежного, став распространителем европейской цивилизации, являющей собой синтез язычества и христианства, античности и средневековья. Другие итальянские города, например, Флоренция и Венеция, смогли приобрести универсальное значение благодаря полицентризму, характеризовавшему итальянское историческое развитие, только в XIX веке влившееся в политически единый организм. Но ни та, ни другая не смогли выйти за рамки собственно универсальных символов внутри европейской культуры и стать наравне с Римом «вселенскими городами».

Другим европейским городом, приблизившимся по своей мифологической значимости к Риму, был Париж, причем не только как столица Франции, но и в известной степени современной Европы. Однако самый факт, что Париж, как центр культуры и цивилизации, утвердился только

четыре столетия назад, достигнув апогея в XVIII—XIX веках, делает его мифологию более поздней по сравнению с римской и поэтому лишенной авторитетного тысячелетнего ореола: всякий новый миф неизбежно слабее тех, которые возникли в более отдаленной и темной древности.

В Западной Европе вместе с Римом и Парижем другие города, от Лондона до Вены, входят в ряд современных «космополисов», не превосходя, однако, миф Парижа. Но Европа не ограничивается только ее западной и центральной частью: как географическое и культурное пространство, она включает в себя и свою восточную часть, именуемую Россией в смысле национальной общности, Евразией в геополитическом, а в цивилизационном я назвал бы ее «византийской Европой». Такое оксюморонно звучащее определение стремится выделить культурный ареал, территориально не совпадающий с Россией, хотя она по протяженности и по важности составляет преобладающую его часть. «Византийская Европа» включает в себя страны главным образом, хотя и не исключительно, славянские, культура которых была сформирована восточным, византийским христианством. В этой части Европы городами, стремившимися к универсальной роли космополисов, были сначала Москва, провозгласившая себя «третьим Римом» — причем уже самое название указывало на такое стремление, а потом Санкт-Петербург, универсальное призвание которого — быть городом, связующим две Европы: византийскую и романо-германскую, — тоже было заявлено с самого начала.

Москва — единственная европейская столица, пережившая свой статус центра государства и изменившая свойственный ей до того символический образ, так как начиная с XVIII века утратила абсолютное превосходство, которого достигла как «собирательница русских земель», создав под своей эгидой русскую государственность, и уступила примат Санкт-Петербургу, возникшему в результате образования этой государственности. Так создалась бинарная мифология, оба полюса которой — Москва и Петербург — взаимно влияли друг на друга, противопоставляя себя в плане прагматики и в то же самое время взаимодополняя друг друга в общем образе страны, столицами которой были. И оба эти города, универсальность которых как космополисов происходила из универсальности самой России, поскольку она являлась главнейшей представительницей византийской Европы, следует воспринимать как моменты русской истории, но соотносимой с историей, а в каком-то смысле и противопоставленной ей, Европы романо-германской. И эту соотносимость и противопоставленность в свою очередь следует воспринимать как отношение не метафизических начал (Запада и Востока), но моментов универсального процесса — создания цивилизации модерности, процесса, который, начавшись в Западной Европе, протекал разными темпами и дал соответственно разные результаты в разных частях света, — то есть то, что принято называть модернизацией.



Основание Санкт-Петербурга было не просто созданием нового города, а началом новой эры для России, а косвенно и для Европы и мира. Нет нужды переосмысливать всю деятельность Петра Великого, основавшего этот город, чтобы понять смысл его революционных преобразований в стране как радикальную ломку. Конечно, можно и должно признать, что действия Петра, как всякое обновление, были подготовлены предшествующим историческим развитием России, требовавшим его появления, но это не преуменьшает свершений этого царя и его уникальности в общеευропейском контексте. Ведь Петр, следуя стимулам и идеям, сформировавшим его культуру и умонастроение, произвел, а вернее, инициировал первую великую модернизацию в отсталой стране, если позволительно применение современного термина к такому отдаленному событию. Можно было бы говорить, как это часто делалось, о европеизации или западнизации, не меняя существа дела.

Интерпретация фигуры этого царя и вопрос его приятия или неприятия вызвали споры в русской культуре еще в петровскую эпоху, задолго до исторических исследований. Споры, отразившиеся, конечно, на интерпретации значения и признания или непризнания новой столицы, ставшей законным символом петровской деятельности. Объект воспевания со стороны поборников новой имперской России, объект поношения со стороны приверженцев старой московской Руси, Петербург уже воспринимается неразрывно в паре с Москвой, составляя с ней антитетичную пару: Петербург, по знаменитому выражению, — окно на Запад, Москва, прибегая к тому же образу, — окно, распахнутое на византийский Восток. Противостоя друг другу, оба эти города были двумя разными окнами, обращенными в мир и на ту его часть, которую составляет Россия, взгляд которой направлен на себя и на свое другое в постоянном, порою драматическом сопоставлении.

Уже почти три века отделяют нас от времени появления Петербурга и связанной с этим переменной в символическом и реальном статусе Москвы. Три века, в течение которых образы этих городов претерпели глубокие изменения, как изменилось и их взаимоотношение. Есть однако момент в истории образа Петербурга, позволяющий четко уловить значение его бинарной соотнесенности с образом Москвы и являющийся хронологически центральным, когда с прекращением государственно-рационалистического превозношения новой столицы и еще далеким апокалиптическо-катастрофическим взглядом на нее накануне революции возникла точка зрения исторического компаративизма, помещающего Москву и Петербург в европейскую и российскую перспективу. Почти в середине «петербургского цикла» русской культуры, продолжавшегося два столетия и завершившегося в 1917 году, появились произведения о двух российских столицах, ставшие классическими по ясности и глубине. Эти широко известные тексты стоит перечитать, чтобы извлечь некоторые, частью новые, выводы.

Начнем с Гоголя, одного из величайших создателей «петербургского мифа» в литературе, в произведениях которого столица российской империи предстает во всей своей фантазмагоричности и фантастичности. В начале его «Петербургских записок 1836 года» мы встречаемся со сравнением, развернутым в бесконечный ряд образов, Петербурга и Москвы. Открывая «Записки» комическим сетованием на «странный народ русский», все норовящий передвинуть свою столицу «на край света», к самым северным холодам: сначала Киев и Москва, наконец, Петербург, того и гляди окажется столица на «ледяном полюсе», среди «белых медведей». Какая разница между «матушкой Москвой» и «сыном» Петербургом! «Как раскинулась, как расширилась старая Москва! Какая она нечесаная! Как сдвинулся, как вытянулся в струнку щеголь Петербург! Перед ним со всех сторон зеркала: там Нева, там Финский залив. Есть ему куда поглядеться. Как только заметит он на себе перышко или пушок, ту ж минуту его щелчком. Москва — старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается в свете; Петербург — разбитной малый, никогда не сидит дома, всегда одет и, охорашиваясь перед Европою, раскланивается с заморским людом».

Нанизав целую вереницу сравнений, в виде антропоморфизированных типов города, выявляющих коренную разницу обеих столиц, Гоголь старается представить различие экономической природы этих русских центров: «В Москву тащится Русь с деньгами в кармане и возвращается налегке; в Петербург едут люди безденежные и разъезжаются во все стороны света с изрядным капиталом. В Москву тащится Русь в зимних кибитках по зимним ухабам сбывать и закупать; в Петербург идет русский народ пешком летнею порою строить и работать. Москва — кладовая, она наваливает тюки да вьюки, на мелкого продавца и смотреть не хочет; Петербург весь расточился по кусочкам, разделился, разложился на лавочки и магазины и ловит мелких покупателей». И заключает: «Москва нужна для России; для Петербурга нужна Россия», так что между ними «дистанция огромного размера».

До Гоголя на эту тему высказал свои соображения Константин Батюшков в «прогулках» по Москве и Петербургу (<«Прогулка по Москве»> и «Прогулка в Академию Художеств», написанные соответственно в 1811 и 1814 годах). Тон этих заметок высокий, патетичный, торжественный, совсем не похожий на шутивную интонацию Гоголя. Обе столицы воспринимаются здесь как разные эмблемы русского могущества, как два этапа и стили многовековой и славной истории. Мы видим величественность древней столицы: «Теперь, на досуге, не хочешь ли со мною прогуляться в Кремль? Дорогою я невольно восклицать буду на каждом шагу: это исполинский город, построенный великанами; башня на башне, стена на стене, дворец возле дворца! Странное смешение древнего и новейшего зодчества, нищеты и богатства, нравов европейских с нрава-

ми и обычаями восточными! Дивное, непостижимое слияние суетности, тщеславия и истинной славы и великолепия, невежества и просвещения, людскости и варварства. Не удивляйся, мой друг: Москва есть вывеска или живая картина нашего отечества».

После полного исторических реминисценций и архитектурных красот описания Кремля и вида Москвы, открывающегося с Воробьевых гор, Батюшков восклицает: «Здесь представляется взорам картина, достойная величайшей в мире столицы, построенной величайшим народом на приятнейшем месте. Тот, кто, стоя в Кремле и холодными глазами смотрев на исполинские башни, на древние монастыри, на величественное Замоскворечье, не гордился своим отечеством и не благословлял России, для того (и я скажу это смело) чуждо все великое, ибо он жалостно ограблен природою при самом его рождении; тот поезжай в Германию и живи и умирай в маленьком городке, под тенью приходской колокольни с мирными германцами, которые, углубясь в мелкие политические расчеты, протянули руки и выи для принятия оков гнуснейшего рабства!»

От этой патриотической тирады, содержащей намек на зависимость немцев от Наполеона, переходим к «прогулке» в петербургскую Академию художеств, в которой чувство исторического, и только уже потом архитектурного и урбанистического величия новой столицы достигает самых высоких нот. Эта «Прогулка» написана, как говорится в подзаголовке, в форме «письма старого московского жителя к приятелю» и содержит в самом начале упоминание о пожаре древней столицы во время наполеоновского нашествия. Петербург описывается восторженно. Вот картина, представленная словами молодого художника, приятеля автора письма: «Единственный город! — повторил молодой человек. — Сколько предметов для кисти художника! умеи только выбирать. И как жаль, что мои товарищи мало пользуются собственным богатством; живописцы перспективы охотнее пишут виды из Италии и других земель, нежели сии очаровательные предметы. Я часто с горестию смотрел, как в трескучие морозы они трудятся над пламенным небом Неаполя, тиранят свое изображение — и часто взоры наши. Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем? — Надобно расстаться с Петербургом, — продолжал он, — надобно расстаться на некоторое время, надобно видеть древние столицы: ветхий Париж, закопченный Лондон, чтобы почувствовать цену Петербурга. Смотрите — какое единство! как все части отвечают целому! какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями. Взгляните на решетку Летнего сада, которая отражается зеленою высокою лип, вязов, дубов! Какая легкость и стройность в ее рисунке! Я видел славную решетку Тюльерийского замка, отягченную, раздавленную, так сказать, украшениями — пиками, касками, трофеями. Она безобразна в сравнении с этой».

Здесь патриотический миф обеих столиц, их превосходства перед немецким, английским, французским Западом очевиден, а в отношении Петербурга, при переходе от архитектурного совершенства к насыщенности историей намекать, как в случае Москвы, на безымянные и великие столетия, отложившиеся в Кремле, невозможно, и тогда приходится заострять внимание на относительно близкой по времени фигуре Петра I, основателя новой столицы, — и описание превращается в панегирик. Батюшков воображает царя на пустынных, диких берегах Невы: «Здесь будет город, сказал он, чудо света». Перед таким чудом, созданным «в столь короткое время, в столетие — в одно столетие!» как не воскликнуть: «Хвала и честь великому основателю сего города! Хвала и честь его преемникам, которые довершили едва начатое им, среди войн, внутренних и внешних раздоров». Почти теми же словами Пушкин воспевает Петра во Вступлении к «Медному всаднику», явившемуся не только гениальным поэтическим началом мифологизации Петербурга, но и его проблематизацией. Пушкин, в отличие от Батюшкова, не ограничивается восхвалением дела Петра и видит весь заложенный здесь драматизм для русских и всей России.

«Москва и Петербург» (1842) — ранний очерк Александра Герцена, где сравнение двух столиц проводится иначе, чем у авторов, о которых мы говорили выше. Тон здесь не торжественный, как у Батюшкова, воспитанного в традициях французского классицизма, не игриво-веселый, как у гротескно-гиперболического романтика Гоголя. Герцен — блестящий ум с многосторонними интересами философов, исторического, политического характера, в своих размышлениях об этих городах высказывает по-новому глубокие и свежие суждения. Два города, но и два исторических времени, более того — две России. Спор между славянофилами, идеализировавшими допетровскую Русь и критиковавшими начатую великим монархом «европеизацию», с одной стороны, и стоявшими на диаметрально противоположных позициях западниками, с другой, ставит сравнение Петербурга с Москвой в уже более широкий контекст, так что невозможно ограничиться равнодистантным восхвалением столиц или забавным сопоставлением их обычаев и нравов. И Герцен кладет начало такому новому подходу.

Для него «говорить о настоящем России — значит говорить о Петербурге, об этом городе без истории в ту и другую сторону, о городе настоящего, о городе, который один живет и действует в уровень современным и своеземным потребностям на огромной части планеты, называемой Россией». Москва же «имеет притязания на прошедший быт, на мнимую связь с ним, она хранит воспоминания какой-то прошедшей славы, всегда глядит назад, увлеченная петербургским движением, идет задом наперед и не видит европейских начал оттого, что касается их затылком». Петербург — «город настоящего», «город без истории в ту и другую сторону»: у него нет прошлого, равного по длительности москов-

скому, нет и гарантированного будущего, так как постоянно грозящее наводнение может стереть его с лица земли. Опять повторяется мотив недолговечности, гибельности имперской столицы, возведенной на ненадежном, нездоровом месте, выбранном исключительно из соображений государственно-стратегических. Отсюда лежащий в основе пушкинского «Медного всадника» конфликт между двумя ценностями: национально-имперской державностью, олицетворяемой «медным всадником» — конной статуей царя, и благополучием отдельного индивида, представленного образом мелкого чиновника, лишаящегося личного счастья из-за наводнения, которое лишь следствие неудачного местоположения столицы.

Диалектика двух столиц обосновывается загадочностью, в которой отражена загадка новой, петровской фазы русской истории, ее материальными и моральными противоречиями между трудно рождающимся европейским и сохраняющейся свойственной «славянскому характеру» апатией и косностью. Справедливо пишет Герцен: «С того дня, как Петр увидел, что для России одно спасение — перестать быть русской, с того дня, как он решился двинуть нас во всемирную историю, необходимость Петербурга и ненужность Москвы определилась». Перенесение столицы было первым, неизбежным шагом Петра, и Москва неизбежно отошла на второй план, потеряв свое многовековое значение, которое, впрочем, было двойным: сыграв роль «собираательницы русских земель», она в то же самое время, считает Герцен, критикуя московскую деспотическую централизацию, «ничего не значила для человечества, а для России имела значение омота, втянувшего в себя все лучшие силы ее и ничего не умевшего сделать из них».

Историческая диалектика двух столиц не оборвалась, однако, навсегда. Москва не была обречена замкнуться в своем музейном прошлом, как думал Батюшков, взирая на город с высоты Кремля и Воробьевых гор. Москву ожидала новая слава, парадоксальным образом вытолкнувшая ее в историю Европы: это эпопея 1812 года, пожар Москвы, Наполеон, покоритель Европы, встречающий здесь твердое сопротивление и терпящий роковое поражение. «Может быть в будущую эпоху...» — пишет Герцен о других возможностях для старой столицы. Он не знал, не мог даже вообразить, какое будущее ожидает Москву, когда ее снова превратят в столицу, правда, уже не России, а СССР, совершенно нового государственного образования, чтобы через семь десятилетий пребывания в этом качестве ей снова стать столицей России, уже не советской и не царской.

Именно потому, что в отличие от стихийно возникшей, исконной Москвы Петербург — город, как скажет Достоевский, «самый отвлеченный и самый умышленный», он тоже, пишет Герцен, есть «воплощение общего, отвлеченного понятия столичного города», он «тем и отличается от всех городов европейских, что он на все похож», в то время как Москва — «тем, что она вовсе не похожа ни на какой европейский город, а есть гигантское развитие русского богатого села». Это еще одно

«общее место» известного сравнения двух столиц: старая, настолько самобытная, настолько «село», что и не кажется городом, во всяком случае, не похожа ни на один европейский город; новая, европейская, настолько оригинальна в своей спланированности, что тоже не походит на другие европейские города. А главное, в герценовском очерке возникает еще один, характерный для Петербурга мотив, которому суждено стать ключом к интерпретации этого города в традиции, восходящей к Гоголю и Достоевскому. Этот мотив получит мощное звучание в русском символизме, от Мережковского до Белого и Блока: «В судьбе Петербурга есть что-то трагическое, мрачное и величественное»; «Петербург поддерживает физически и морально лихорадочное состояние». Конечно, это прямая противоположность Москвы, спокойной, вялой, сонной, с царящей в ней «мертвой тишиной», где «люди систематически ничего не делают, а только живут и отдыхают перед трудом». Горячая атмосфера Петербурга, нескончаемая спешка его «несчастливых жителей», с его «вечно серым небом», с никогда не оставляющей людей «привычкой заботы», — все это знак трагической судьбы, неустранимого, жесткого разрыва в самых основаниях этого глубоко искусственного города. Так что, когда в заключительной части очерка Герцен пытается подобрать адекватный духу Петербурга образ, он не находит ничего лучше известной картины Брюллова «Последний день Помпеи»: «Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей страшный образ дикой, неразумной силы, губящей людей в Помпее, — это вдохновение Петербурга!» Как может быть иначе в городе, вечно покрытом туманом, инеем, с промозглой сыростью и стужей, как его жители могут по-другому воспринимать действительность? Другое дело Москва, в судьбе которой «есть что-то мешанное, пошлое: климат не дурен, да и не хорош; дома не низки, да и не высоки». Одним словом, посредственность. И тем не менее Герцен убежден: «Петербург любить нельзя, а я чувствую, что не стал бы жить ни в каком другом городе России».

Оригинальный и последовательный западник, Виссарион Белинский не мог пройти мимо сравнения двух столиц. И сделал это в очерке под названием, как у Герцена, только с переставленным порядком слов: «Петербург и Москва». Следуя «Медному всаднику», Белинский связывает чудесное рождение Петербурга с исторической деятельностью Петра I и вместе с Пушкиным восхваляет мощь его «творческого гения». У России вдруг оказалось две столицы, что не могло не остаться без последствий. «В то время как рос и украшался Петербург, по-своему изменялась и Москва. Вследствие неизбежного вторжения в нее европеизма, с одной стороны, и в целостности сохранившегося элемента старинной неподвижности, с другой стороны, она вышла каким-то причудливым городом, в котором пестреют и мечутся в глаза перемешанные черты европеизма и азиатизма».

Гибридный, смешанный характер, который Москва приобрела после опетербурживания России, не лишает первопрестольную столицу органич-

по присущих ей черт русской старины. Это в первую очередь касается архитектуры, в которой отражен уклад жизни, прямо противоположный петербургскому. Москва, пишет Белинский, «раскинулась и растянулась <...> на огромное пространство: кажется, куда огромный город! А походите по ней, — и вы увидите, что ее обширности много способствуют длинные, предлинные заборы. Огромных зданий в ней нет; самые большие дома не то чтобы малы, да и не то чтобы велики; архитектурным достоинством они не щеголяют. В их архитектуру явно вмешался гений древнего Московского царства, который остался верен своему стремлению к семейному удобству. Стоит час походить по кривым и косым улицам Москвы, — и вы тотчас же заметите, что это город патриархальной семейственности». Вот суть московского городского уклада, типичного для середины прошлого века, да и для последующего весьма длительного периода: патриархальность, семейственность, домовитость, родственность, — все это ведет к тому, что строятся отдельные дома, каждый с покрытым травой двором и окруженный службами. «Для русского, который родился и жил безвыездно в Петербурге, Москва так же точно изумительна, как для иностранца». Только одно не может здесь не поразить «истинного петербуржца»: обычно ничему не удивляющийся и ничем не восторгающийся, «не удержался бы он от какого-нибудь громко произнесенного междометия», увидев опоясывающие Москву бульвары — «лучшее ее украшение», которому Петербург «имеет полное право завидовать». А когда «петербуржец» Белинский хочет выразить восхищение открывающимся с возвышенности зрелищем старой столицы, он прибегает к «азиатскому» образу: «будь при этом вместо церквей минареты, он счел бы себя перенесенным в какой-нибудь восточный город, о котором читал в Шехерезаде».

Белинский прекрасно понимает, что сравнение Петербурга и Москвы не может проводиться чисто в архитектурно-урбанистическом плане, как и в плане вкуса и бытовых впечатлений. Если у России две столицы, то каждая из них есть воплощение исторической необходимости, которая состоит в определенной «идее», по-разному выраженной каждым из этих городов. «Идею» Москвы, ее патриархальность, в которой отложилось историческое прошлое, после того как она утратила свою столичную исключительность в связи с основанием другой столицы, — следует, таким образом, воспринимать на фоне «идеи» Петербурга, и наоборот, поскольку в этих «идеях» заключено настоящее и будущее всей страны. Для определения петербургской «идеи» нужно отбросить предрассудки, связанные с упрощенно-полюемическим пониманием историчности.

«О Петербурге, — пишет Белинский, — привыкли думать как о городе, построенном даже не на болоте, а чуть ли не на воздухе. Многие не шутя уверяют, что это город без исторической святыни, без преданий, без связи с родною страной, город, построенный на сваях и на расчете. Все эти мнения немного уж устарели, и их пора бы оставить. Правда,

если хотите, в них есть своя сторона истины, но зато много и лжи. Петербург построен Петром Великим как столица новой Российской империи, и Петербург — город неисторический, без предания!.. Это нелепость, не стоящая опровержения! Вся беда вышла из того, что Петербург слишком молод для самого себя и совершенное дитя в сравнении со старушкою Москвою. Так неужели молодой человек, ознаменовавший свое вступление в жизнь великим подвигом, — не исторический человек, потому что он мало жил; а старичок какой-нибудь — исторический человек, потому что он много жил?»

Не смешивая историчность с давностью и признавая, конечно, историчность Москвы, Белинский настаивает также и на историчности Петербурга, хотя в данном случае это иное историческое время, не просто иное, но высшее по сравнению с временем прошлого: «Не только много жила, но и много испытала древняя Москва, столица Московского царства; у ней есть своя история — никто не спорит против этого; но что же вся ее история в сравнении с эпосом биографии Петра Великого? А не тесно ли связан Петербург с этою биографиею? Отвергать историческую важность Петербурга не значит ли не уметь ценить Петра для русской истории? Говоря об исторической святыне, спрашивают: где у Петербурга эти памятники, над которыми пролетели века, не разрушив их? Да, милостивые государи, таких памятников в Петербурге нет и быть не может, потому что сам он существует со дня своего заложения только сто сорок один год; но зато он сам есть великий исторический памятник <...> Петербург построен на расчете — правда; но чем же расчет ниже слепого случая?» Для Белинского как раз «расчет» как момент сознательной деятельности выше непосредственной, чисто природной силы, поэтому-то Петербург и есть начало новой истории и новой историчности, которая выше историчности чисто органической, хаотической, слепой.

Следует также отбросить возражение, отказывающее новой столице в оригинальности. И здесь Белинский вводит новый, неожиданный элемент в размышление о Петербурге, выходя за пределы традиционного сближения Петербурга с Западной Европой. Речь идет о Соединенных Штатах Америки. Послушаем критика: «Говорят еще, что Петербург не имеет в себе ничего оригинального, самобытного, что он есть какое-то будто бы общее воплощение идеи столичного города и, как две капли воды, похож на все столичные города в мире. Но на какие именно? На старые, как-вы, например, Рим, Париж, Лондон, он походить никак не может; стало быть, это сузая неправда. Если он похож на какие-нибудь города, то, вероятно, на большие города Северной Америки, которые, подобно ему, тоже выстроены на расчете. И разве в этих городах нет своего, оригинального? Разве в стенах города и в каждом камне его видеть будущее не значит — видеть что-то оригинальное, и притом прекрасно оригинальное? Но Петербург оригинальнее всех городов Америки, потому что он



есть новый город в старой стране, следовательно, есть новая надежда, прекрасное будущее этой страны».

Россия и Америка, Петербург и, скажем, Вашингтон. В обеих странах, принадлежащих к семье европейских, историчность приняла новую размерность будущего. Но в случае России размерность прошлого, традиции, конечно, другая относительно Америки: это не колонизаторское «перемещение», начинающее на другой земле с самого начала, а парадоксальная и в каком-то отношении драматическая прерывность-преемственность единой истории, которая с Петром не может начаться с нуля, ибо российский «лист» уже покрыт неизгладимыми письменами. Ведь в России есть и Москва, а не один «американский» Петербург. Отсюда, можно заметить сегодня, совершенно другое, в сравнении с Северной Америкой, будущее, ожидавшее Россию, такое, которого веривший в европеизацию своей страны Белинский не мог предвидеть во всей его катастрофической сложности. Только много позднее Петербург станет символом этого далеко не «прекрасного» будущего, особенно в начале нашего столетия, в апокалиптической культуре символизма, накануне революционного катаклизма. Но такое новое видение Петербурга, а косвенно и Москвы — идеальных эмблем русской истории — было уже подготовлено гениальным современником Белинского Федором Достоевским, которого великий критик, благосклонно отнесшийся к первой его повести «Бедные люди», сразу же перестал понимать: Достоевский начал новую интерпретацию не одного только Петербурга, но и «петербургского цикла» России, интерпретацию, исключительную по драматизму, в которой угадывалась будущая «бесовщина», уже заявившая о себе в настоящем.

В завершение этой части вернемся к Белинскому. Перед лицом славянофильского критического отношения к Петру ему важно понять не «произвольный» характер его деятельности, а значит, историческую разумность Петербурга, явившегося центром и символом этой деятельности. Петр был исторически «необходим», и его деяния совпадают с не менее необходимым для преобразования России моментом: «Произвол не производит ничего великого: великое исходит из разумной необходимости, следовательно, от Бога. Произвол не состроит в короткое время великого города: он может выстроить разве только вавилонскую башню, следствием которой будет не возрождение страны к великому будущему, а разделение языков». Именно здесь становится видно различие между рационально-историческим оптимизмом гегельянского толка Белинского и значительно потеснившим его в дальнейшем катастрофизмом русской культуры: Петербург в глазах многих превращается в вавилонскую башню, следствием которой стало разделение языков, в то время как Москва — символ культурно-языкового единства старой Руси. Однако это было уже мертвое, неподвижное, бесплодное единство, и только вавилонско-петербургский момент, при всех его раздирающих противоречиях, мог оживить исторический «язык» Руси, введя ее в Вавилон все более уни-

версальной модерности. Белинский, принимая определение, предложенное Альгаротти, назвавшем Петербург окном, через которое Россия смотрит на Европу, прекрасно отдает себе отчет в российском парадоксе, заключающемся в том, что европеизация этой огромной страны происходит не по-европейски, как не по-европейски, в разнообразных формах будет происходить в дальнейшем европеизация других стран, первым своеобразным примером которой оказалась Россия. Белинский пишет, что в России, в отличие от европейского Запада, развитие происходило «сверху вниз, а не снизу вверх». Это безукоризненная формула для выражения первичной и начальной фазы модерности и отличия ее от дальнейших этапов модернизации, со всеми последствиями, имевшими место в результате инверсии этого процесса (верх и низ опрокинуты, то есть соотношение государственной власти и гражданского общества обратное) в европеизированных странах, в первую очередь и, пожалуй, в наиболее грандиозных масштабах в России. В этом отношении она отличается и от упоминаемой Белинским Северной Америки, где развитие шло «снизу вверх», то есть от общества к государству, пусть и по-иному, чем в Европе. С тем результатом, если продолжать говорить о городах как символах истории, что, хотя Петербург и может больше походить на Вашингтон, тоже построенный на расчете, все-таки Вашингтон более напоминает другие европейские столицы по своим «гражданским» основаниям жизненного уклада, а в Петербурге, созданном в стране, где уже существовала «органическая» и «историческая» Москва, такое основание в гражданском обществе отсутствовало, а впоследствии оставалось относительно слабым, отражая этим российские условия.

Белинский затронул чрезвычайно важный вопрос, говоря о Москве как исторической святыне, что неприменимо к Петербургу в силу его оторванности от почвы предания, из которого рождается святыня и в котором она находит свое оправдание. И ответил, что Петербург существует уже сто сорок один год и сам стал исторической святыней, обращенной в будущее. Уже Александр Сумароков предсказывал: «Узрят тебя, Петрополь, в ином виде потомки наши: будешь ты северный Рим». От «Москвы — третьего Рима» до Петербурга — «северного Рима» шаг короткий (тем более что идеология «Москвы — третьего Рима» переходит и на Петербург) и религиозная сакрализация заменяется на светскую, уже, впрочем, наличествующую в двойственности этимологии названия новой столицы: 'город святого Петра' и 'святой город Петра'. В обоих случаях есть отсылка к имени основателя и к христианскому Риму, а также к апостолу Петру, на «камне» которого воздвигнуто здание Церкви, как и «северный Рим» высится на могуществе своего создателя. Петербург не лишает ореола старую святыню, а дает начало новой, «упорядоченной» святыне, рациональной и утопической. Предумышленный и запланированный «парадиз», это как бы парадоксальный «Город Солнца», если бы его северное местонахождение не позволяло называть его скорее

«Городом Луны», этот призрачный, загадочный, сюрреальный «утополис» (если позволить себе такой неологизм), величественный и хаотический. Он — центр современной России, в которой отношение между священным и мирским началами неясное и двойственное, в отличие от европейских стран, намного раньше вставших на путь модерности и подлинной секуляризации. Священное и мирское в России перемешались и катастрофически разрушили себя в революционной контррелигии, которая, возникнув в кульминационной точке «петербургского цикла», повернула дело Петра обратно, перенесла столицу в Москву и придав ей псевдосакральность, уже не русскую, восходящую к «святой Руси», а советскую, основанную на метанациональной атеистической «вере». Петербургское окно в Европу захлопнулось, и «северный Рим» превратился в «осажденный город»: сначала в осаде новой коммунистической власти, затем нацистов, чтобы, вновь попав в коммунистическое пленение, освободиться, наконец, возвратив себе первоначальное имя. Сейчас Москва и Петербург, братья-соперники, утратили свой мифический ореол и живут воспоминаниями в совершенно другом настоящем. Но и в новую прагматическую эпоху, постмодерную в том смысле, что она охвачена кризисом и критическим отношением к модерности, однако уже в условиях невозможности альтернативных ей утопий, — эхо мифов не заглохло. И среди европейских космополисов, наряду с Римом и Парижем, Москва и Петербург, культурные символы «византийской Европы», живут по ту сторону урбанистической реальности в фантастическом пространстве, богатом прошлым и открытым будущему.

## Незамеченный цикл Тютчева <sup>1</sup>

Р. Г. Лейбов (Тарту)

Две особенности поэтики Тютчева — во-первых, фрагментарность текстов, ставшая, по замечанию Ю. Н. Тынянова, «определяющим художественным фактором» тютчевской поэтики (Тынянов 1977: 43) и, во-вторых, целостность поэтического мира, «впечатление небывалой насыщенности раствора, тяжелой, полновесной густоты, оставляемое чтением Тютчева» (Пумпянский 1928: 11; см. также: Чернышева 1976) — провоцируют связывание текстов Тютчева в читательской и исследовательской рецепции в своеобразные «квазициклы»: от элементарных тематических дублетов до всего корпуса лирики. В последнем случае отдельные тексты рассматриваются как реализация некоего языка (Лотман 1990) или архисюжета (Левин 1990). Отмеченное тяготение исследователей к построению инвариантной модели мира лирики Тютчева совершенно закономерно [помимо двух итоговых работ, названных выше, см. также: (Зунделович 1971; Бухштаб 1970)]; однако употребление термина «цикл» применительно к той или иной группе текстов Тютчева чаще всего является навязыванием материалу жанровых ожиданий читателя XX века <sup>2</sup>, способным породить литературоведческие недоразумения <sup>3</sup>. Учитывая знакомство Тютчева с лирическими циклами и сборниками Гейне, отказ от циклизации показателен и связан с дилетантской позицией Тютчева.

Сказанное касается и выражения «денисьевский цикл», столь привычного и общеупотребимого. Слово «цикл» здесь — не более чем литературоведческая метафора.

В самом деле — цикл этот как единство создан не Тютчевым, а его биографами и исследователями, прежде всего, Г. Чулковым (1928), то есть, отсутствует главный признак цикла в современном понимании термина (Фоменко 1984: 6, 43).

Все, последовавшие за статьей Г. А. Гуковского (1947), полной неожиданных и точных наблюдений, попытки рассмотрения посвященных Е. А. Денисьевой стихотворений как «цикла», построенного на движении «романного» сюжета — вплоть до книги В. Н. Касаткиной, разделившей этот «роман-сонату» на части соответственно движению «сюжета» (1978: 102—104), — наталкиваются на элементарное возражение: неясность самого корпуса посвященных Е. А. Денисьевой текстов. Так Г. Чулков

не включил в свою подборку стихотворение «Ты, волна моя морская». Между тем, как убедительно показал В. М. Козырев, стихи:

Не кольцо, как дар заветный,  
В зыбь твою я опустил.

.....  
Душу. душу я живу  
Схоронил на дне твоём.

звучат «по отношению к Денисьевой <...> простым и честным признанием печальной истины: ведь ей-то он подарить обручальное кольцо действительно не мог!» (ЛН: 1, 112—114).

При этом остается непонятым (особенно применительно к лирике Тютчева) само значение выражений «посвященные»/«отнесенные (к кому-либо)» тексты. Отсутствие выраженной явно авторской воли в сочетании с отмеченной целостностью лирики Тютчева может привести исследователя к рассмотрению в качестве «денисьевского цикла» всего корпуса текстов 1850—1873 гт.

Между тем, от внимания исследователей ускользнул реальный цикл стихотворений, посвященный памяти Денисьевой, сформированный самим Тютчевым и так и не увидевший печати. Сказанное вовсе не означает, что речь идет о каких-нибудь неопубликованных или не замеченных исследователями текстах. Все стихотворения, входящие в цикл, неоднократно анализировались и входят в любые издания лирики Тютчева. Но цикл как цельный текст «второго уровня», кажется, предметом специального рассмотрения не был.

Напомним вкратце историю его создания и неудачной публикации.

В письме из Ниццы от 13/25 декабря 1864 г. Тютчев писал А. И. Георгиевскому, мужу сводной сестры Е. А. Денисьевой, сотруднику Каткова: «Друг мой Александр Иванович, вы знаете, как я всегда гнушался этими мнимопоэтическими профанациями внутреннего чувства, эту постыдную выставку напоказ своих язв сердечных... Боже мой, Боже мой, да что общего между стихами, прозой, литературой — целым внешним миром — и тем... страшным, невыразимо невыносимым, что у меня в эту самую минуту в душе происходит <...>

Вы знаете, она, при всей своей высоко поэтической натуре, или, лучше сказать, благодаря ей, в грош не ставила стихов, даже и моих — ей только те из них нравились, где выражалась моя любовь к ней <...> Вот чем она дорожила: чтобы целый мир знал, чем она для меня <...>

Я помню, раз как-то в Бадене, гуляя, она заговорила о желании своем, чтобы я серьезно занялся вторичным изданием моих стихов, и <...> созналась, что так отрадно было бы для нее, если бы во главе этого издания стояло ее имя — не имя, которое она не любила, но она. И что же — поверите ли вы этому? — <...> я <...> высказал ей какое-то несогласие, нерасположение, мне как-то показалось, что с ее стороны

подобное требование не совсем великодушно, что, зная, до какой степени я весь ее <...> ей нечего, незачем было желать еще других печатных заявлений <...>

Теперь вы меня поймете, почему не эти бедные, ничтожные вирши, а мое полное имя под ними я посылаю к вам, друг мой Александр Иванович, для помещения хоть бы, например, в „Русском вестнике“» (Тютчев 1984: 274—275).

К письму были приложены три пронумерованных стихотворения («Утихла биза... Легче дышит», «О, этот Юг, о, эта Ницца» и «Весь день она лежала в забытьи»), первые две пьесы были датированы автором (даты в автографе — соответственно «Женева. 11/23 октября 1864» и «Ницца. Декабрь»<sup>4</sup> — даны перед текстами).

Георгиевский, а затем и Катков, не решились поставить под публикацией полного имени автора, совершенно обоснованно опасаясь неблагоприятной реакции семейства Тютчева. Отвечая Георгиевскому, Тютчев согласился снять полную подпись: «*Полного моего имени* выставлять не нужно, только букву Т. Я не прячусь, но и выставлять себя напоказ перед толпою не хочу. Для сочувствующих одного намека довольно» (ЛН: 1, 391) В том же письме (от 3/15 февраля 1865 г.) Тютчев извещает об отправлении за день до того в редакцию «Русского вестника» еще одного стихотворения — «Как хорошо ты, о море ночное» (датировано: «Ницца. 2(14) января 1865 г.»), — напечатанного до этого И. С. Аксаковым в газете «День» по неточному списку Д. Ф. Тютчевой с одной из ранних двухчастных редакций.

Заметим, что необычный вообще для Тютчева всплеск авторской воли (объясненный им самим в цитированном выше письме) заставляет его не только предпринять усилия для напечатания текста, но и — совершенно неслыханная вещь для Тютчева, молча переносившего и дружеские правки своих стихов и типографские опечатки, — обратиться в редакцию «Русского вестника» с довольно резким по отношению к «Дню» заявлением [так, впрочем, и не напечатанным, по словам Георгиевского, «чтобы не вдаваться ни в какую полемику с „Днем“, пока сама редакция „Дня“ не подаст к тому поводу» (ЛН: 2, 130)].

При этом и в заявлении, и в письме Георгиевскому Тютчев настаивал на определенном месте вновь присланной пьесы в цикле: «Если редакции угодно, то да благоволит она присоединить ее <...> к трем пьесам, мною отправленным в редакцию через А. И. Георгиевского, так, чтобы она была третьею <...>» (ЛН: 2, 130), «она <пьеса — Р. Л.> будет третьею, а четвертою та, которая непосредственно к ней <Денисьевой — Р. Л.> относится» (ЛН: 1, 391).

По иронии судьбы самому обширному в творчестве Тютчева циклу не суждено было увидеть свет в виде, в котором он был задуман автором. Георгиевский не разобрался (или сделал вид, что не разобрался) в тютчевской путанице личных местоимений (связанной с табуированием имени

Е. А. Денисьевой в переписке Тютчева и его семейства): «Все четыре пьесы <...> были напечатаны в „Русском вестнике“ за февраль 1865 г., но не в том порядке, какой предназначал для них Тютчев, правда, недостаточно ясно и определительно. Принят был порядок строго хронологический. Первою шла пьеса: „Весь день она лежала в забытии“; второю — „Женева“ <„Утихла биза... Легче дышит“ — Р. Л.>, и здесь была сделана единственная и не существенная перемена, а именно местное наименование северной бури „биза“ заменено более понятным <...> словом „буря“. Третьим шло стихотворение „О, этот юг, о, эта Ницца“, а четвертым — „Как хорошо ты, о море ночное“ [(ЛН: 2, 131) — «Из воспоминаний А. И. Георгиевского»].

«Хронологический» здесь обозначает, очевидно, и биографическую хронологию (смерть Денисьевой — заграничное путешествие Тютчева), и совпадающую с ней — по представлениям публикаторов — хронологию создания цикла.

Поскольку этот вопрос затронут нами, заметим, что время создания стихотворения «Весь день она лежала в забытии» окончательно не установлено. В издании стихотворений Тютчева 1868 г. оно датировано июлем 1864 г. К. В. Пигарев замечает: «Так как Денисьева умерла 4 августа 1864 г., то датировка стихотворения июлем того же года отпадает» (Тютчев 1965: I, 421). В составленном Н. В. Пигаревой Хронологическом указателе стихотворений Тютчева стихотворение датируется октябрем—декабром 1864 г. (Тютчев 1965: II, 447). В единственном автографе, как мы помним, этот текст не датирован.

Возражения против датировки издания 1868 г. сводятся к тому, что стихотворение «посвящено воспоминанию о последних минутах жизни Е. А. Денисьевой», и что текст последней строфы явно указывает на то, что «стихотворение написано после смерти Денисьевой» (Тютчев 1957: 368).

Оба эти соображения не учитывают фундаментальных особенностей изображения времени в лирике Тютчева, равно как и его индивидуально-психологического восприятия времени [см. об этом: (Лотман 1990: 131—138)]. Конечно, к датировке издания 1868 г. следует отнестись с осторожностью, но не следует исключать и предположения, что стихотворение действительно написано (или по крайней мере начато) еще при жизни Денисьевой, во время ее предсмертной болезни. Это предположение казалось бы абсурдным, если бы речь шла не о Тютчеве, наделенном способностью переживать настоящее как прошедшее. Датировка этого текста июлем согласуется с тем, что мы знаем о настроениях Тютчева во время болезни Денисьевой, после его возвращения в Петербург 5/17 июля. 29 июля/1 августа дочь Тютчева Екатерина Федоровна писала своей тетке Д. И. Сушковой: «На следующий день [18/30 июля (?) — Р. Л.] <...> папа вернулся домой в 9 часов, мы вместе пили чай; он печален и подавлен, так как т-лле Д<енисьева> очень больна, о чем он сообщил мне полунамеками; он опасается, что она не выжи-

вет, и осыпает себя упреками; <...> печаль его удручающая, и сердце у меня разрывалось. Со времени его возвращения из Москвы он никого не видел и все свое время посвящает уходу за ней. Бедный отец!» (ЛН: 2, 350).

Итак, перед нами именно цикл — группа стихотворений, объединенных единым замыслом, расположенных автором в определенной последовательности (на ее значении мы остановимся ниже) и рассчитанных на восприятие в едином контексте. В дальнейшем мы отвлечемся от вопроса о том, как складывался цикл, и попытаемся рассмотреть его в том виде, в каком он был задуман Тютчевым. Но прежде следует остановиться на стихотворении «Как хорошо ты, о море ночное», первоначально в цикл не входившем (оно было написано, судя по авторской датировке 2/14 января 1865 г., после посылки Георгиевскому трех текстов цикла).

Насколько нам известно, ни один комментатор Тютчева не связывал это стихотворение с «денисьевским циклом». Очень осторожное предположение на этот счет содержится в одном из «Писем о Тютчеве» Б. М. Козырева, обратившего внимание на то, что эта пьеса «включена <...> самим Тютчевым в число вещей, посвященных памяти Денисьевой» (ЛН: 1, 102).

Отсюда и характерная неточность в комментарии К. В. Пигарева к письму Анны Федоровны Тютчевой к сестре — Екатерине Федоровне — из Ниццы от 20 января/1 февраля 1865 г., писавшей: «<...> тебе пришлось подавлять в себе тягостное чувство, вызванное стихами, которые он <Тютчев — Р. Л.> хотел напечатать». Это место прокомментировано следующим образом: «Речь идет о цикле стихов Тютчева, посвященных памяти Е. А. Денисьевой и опубликованных в февральской книжке „Русского вестника“ за 1865 г. (№ 2). Цикл состоял из трех стихотворений, написанных осенью 1864 г. в Женеве и Ницце: „Утихла биза... Легче дышит...“ <...>, „Весь день она лежала в забытьи...“ и „О, этот Юг, о, эта Ницца...“ <...>. По-видимому, неудовольствие родных Тютчева вызвала публикация второго стихотворения цикла <приведен текст стихотворения „Весь день она лежала в забытьи“ — Р. Л.>» (ЛН: 2, 367). Непонятно, почему это стихотворение названо здесь «вторым» (в публикации «Русского вестника» оно открывает цикл); но можно понять, почему четвертое стихотворение вообще не упомянуто в комментарии. Оно как бы отбрасывается, зачисляется по ведомству «пейзажной лирики» и представляется неким довеском, приклеенным к циклу едва ли не для того, чтобы ослабить возможный неприятный эффект, на который намекал Георгиевский.

Об условности и бессмысленности тематического деления лирики Тютчева говорилось неоднократно. По словам Ю. М. Лотмана, «школярская традиция изолированного рассмотрения „пейзажной“ и „любовной“ (или „натурфилософской“ и „интимной“) лирики в принципе не дает возможности понять взаимообусловленность разных типов композици-



онного построения поэзии Тютчева» (Лотман 1982: 10—11). Если рассматривать стихотворение «Как хорошо ты, о море ночное» (далее — КХТ) на фоне «безличных» текстов Тютчева, по словам исследователя, тяготеющих к пейзажности (Лотман 1982: 10), это стихотворение может показаться уникальным. М. Л. Гаспаров отмечает необычность пространственной композиции КХТ [«единственное стихотворение, в котором любимая Тютчевым водная стихия представлена не как линия, а как поверхность» (Гаспаров 1990: 15)] и уникальную соединенность звука и света, обычно противопоставленных в пейзажах Тютчева («единственное стихотворение, где звук не оттесняется блеском, а соединяется с ним» (Гаспаров 1990: 17)). Как единственный в своем роде «вариант земного (морского) рая» у Тютчева рассматривает это стихотворение и Ю. И. Левин (1990: 174).

Нам представляется, что стихотворение может быть более адекватно интерпретировано с учетом его контекста (рассматриваемый цикл) и с опорой на замечания Ю. М. Лотмана, указывавшего на характерное для Тютчева «совмещение самых различных и исторически несовместимых семантических систем» (Лотман 1982: 11).

Несомненно наличие в тексте КХТ прямого предметного значения (особенно в первой двухчастной его редакции). Однако от «безлично-пейзажных» стихотворений, ставших предметом анализа в статье М. Л. Гаспарова (1990), КХТ отличается, прежде всего, наличием сложной местоименной схемы («я» — «ты»/«оно»/«их») <sup>5</sup> и невыраженностью пространственной точки зрения лирического субъекта, затрудняющей анализ пространственной композиции, столь стройной в других текстах Тютчева. Лирический субъект оказывается пространственно погруженным в объект:

В этом волнении, в этом сиянье,  
Весь, как во сне, я потерян стою,

что готовит два заключительных стиха:

О, как охотно бы в их обаянье  
Всю потопил бы я душу свою...

Душа, потопленная в море, напоминает не только о другой финальной формуле: «С миром дремлющим смешай» — но и о уже упомянутом нами стихотворении «Ты, волна моя морская» с эпиграфом «*Mobile comme l'onde*» и с его заключительными стихами:

Душу, душу я живую  
Схоронил на дне твоём.

Косвенно на метафорический подтекст КХТ указал сам Тютчев в цитированном выше письме к Георгиевскому: указание, что последнее стихотворение цикла относится непосредственно к Денисьевой, подразу-

мевает отнесенность (косвенную) к образу Денисьевой и других текстов цикла.

Метафоричность КХТ ускользает от внимания читателей и исследователей именно в силу того, что текст изолируется от цикла. Сходными были бы попытки отдельных интерпретаций первых строф таких аллегорических текстов, как «Фонтан» или «Поток стужился и тускнеет», или одного из двух голосов одноименного стихотворения.

Как нам представляется, относительно КХТ можно повторить сказанные Б. М. Козыревым по поводу другого стихотворения Тютчева слова: «Свою возлюбленную поэт может сравнить только с морской волной <...>, причем делает это с такой страстной убежденностью в их внутреннем родстве, что они сливаются в один неразделимый образ» (ЛН: 1, 102).

Обратимся к циклу в том виде, в каком он был задуман Тютчевым. Бросается в глаза чисто внешняя выделенность последнего текста («Весь день она лежала в забытии» — далее: ВДО). Три предыдущие текста сопровождаются датами, задающими хронологическую последовательность; ВДО датировкой не сопровождается. Эта формальная выделенность отражает временную модель цикла: исходная (хронологически) точка помещена на (композиционно) заключительное место; заданное как календарное, последовательно-текущее, время оказывается как бы обращенным вспять. Из писем Тютчева конца 1864 — начала 1865 г. мы знаем, какая за этим стоит психологическая реальность: постоянное, мучительное возвращение к прошлому и ощущение пустоты и бессмысленности собственной жизни после смерти Е. А. Денисьевой: «Друг мой, теперь все испробовано — ничто не помогло, ничто не утешило, — не живется — не живется — не живется...» [Из письма Полонскому от 8/20 декабря 1864 г. — (Тютчев 1984: 273)].

Заметим, что композиция с ритмом «3 + 1», где последний сегмент ломает инерцию, заданную первыми тремя, делает весь цикл изоморфным входящим в него первому и четвертому текстам. В стихотворении «Утихла биза... Легче дышит...» (далее — УБ), это пространственная последовательность трех «пейзажных» строф и переход к интроспекции в четвертой; в ВДО — временная последовательность трех первых строф (подчеркнутая анафорическими «И...») и резкое изменение точки зрения и системы местоименной номинации в четвертой.

В первом стихотворении цикла (УБ) идиллический швейцарский озерный пейзаж построен характерным для Тютчева образом — как восхождение взгляда от озерной глади (1 строфа) к деревьям (2 строфа) и горам (3-я) <sup>6</sup>. Четвертая строфа (опущенная Аксаковым в издании 1868 г., что полностью разрушило смысл стихотворения) вводит пространственное противопоставление Швейцарии («здесь») и «родного края» («там»). «Одна могила» делает невозможным слияние героя с природой (забвенье). На первый план в трех начальных строфах выдвигается

мир природы; герой и героиня цикла появляются в последней строфе в виде метонимических намеков («сердце», «одной могилой меньше было»).

Второй текст — «О, этот юг, о, эта Ницца» (далее: ОЭЮ) — развивает тему финала УБ. Здесь уже мир природы изображен метонимически — через географическое название и внешний признак («блеск»), а в центре текста оказывается мир лирического героя цикла, сперва метонимически обозначенный как «жизнь», а затем метафоризированный через развернутое сравнение («жизнь» = «птица»).

Третье стихотворение — КХТ — дает картину единства лирического «я» и «моря», объединяющего предметный («природа») и метафорический («героиня») планы.

Нетрудно заметить, что эти тексты объединены не только наличием датировок. «Я», «Она»<sup>7</sup> и «Природа» — главные герои этого цикла [ср. в письме Георгиевскому от 8 августа 1864 г.: «Она мне на земле нужна <...>» (Тютчев 1984: 269)]. Мир природы доминирует в первом тексте, мир героя — во втором, — здесь эти миры находятся в мучительном для героя разладе. Третий текст представляет «Я» и «Природу» в единстве поглощения: «грохоту и грому» моря сопутствуют «онемение» героя (в редакции 4-го автографа РГАЛИ 14-й стих читается: «Вдруг онемев, я потерян стою»), погруженность героя в «нирванический сон» (в терминологии Ю. И. Левина — см. 1990: 159).

Пользуясь моделью Б. Я. Бухштаба, можно сказать, что в УБ, ОЭЮ и КХТ изображены три основных состояния тютчевского мира — «блаженный», «мертвый» и «бурный» миры (Бухштаб 1970: 40—53), находящиеся в отношениях динамической интерференции: «блаженный» мир первого текста опровергается финалом и вторым стихотворением цикла, «бурный» мир КХТ получает необычные у Тютчева характеристики, более характерные для мира «блаженного». Одновременно КХТ готовит, как мы попытались показать, переход к заключительному стихотворению цикла, в котором центральным становится образ героини.

Последнее — по замыслу автора — стихотворение, как мы уже говорили, строится по композиционной схеме «3 + 1», что графически подчеркнуто строкой точек после третьей строфы.

Первая строфа ВДО контрастно сталкивает героиню и природу (изображенную здесь метонимически — через звук дождя; ср. «блеск» в ОЭЮ и беззвучность мира УБ). В свете отмеченных композиционных особенностей цикла необходимо указать на лексические и тематические переключки с УБ («листья», «тепло», «лето»), имплицитно задающими «летнюю» тему, контрастно соотношенную с изображением героини. Слово «тени», обычно воспринимаемое в ВДО лишь в натуралистическом ключе, совмещает у Тютчева в своем значении два семантических плана — реальный и метафорический. Тень у Тютчева отнесена к пространственному низу и связана с наступлением вечера (ср. «Как сладко веет

над долиной») и с быстротечностью жизни («Как дымный столп светлеет в вышине!...»), причем часто эти значения совмещаются («Я помню время золотое», «День вечереет, ночь близка», «Последняя любовь») <sup>8</sup>. В рассматриваемом тексте выражение «и всю ее уж тени покрывали» — не только внешняя деталь, но и средство противопоставления героини и «летнего» мира природы.

Героиня как бы пробуждается от смерти, время в первых 3 строфах ВДО (как и во всем цикле) течет вспять <sup>9</sup>; ср. последовательность глаголов: «опомнилась», «начала прислушиваться», «долго слушала» и — в третьей строфе — «сознательно... проговорила».

Заметим, что лирический герой появляется в тексте именно в этот момент, как бы возникая в оживающем сознании героини, причем упоминание о нем дано в скобках, указывающих на сдвиг точки зрения. Восклицание героини: «О, как все это я любила!» — задает новую для всего цикла картину отношений героя, героини и природы; с точки зрения умирающей (или уже умершей?) героини герой и природа объединяются: «все это» означает жизнь вообще <sup>10</sup>.

Смерть героини цикла — это и метафорическая смерть героя (ср.: «я был при ней, убитый, но живой»), и смерть для него всего мира. Кульминация ВДО — два заключительные стиха — одновременно и кульминация всего цикла, ретроспективно заявляющая главную его тему: невозможность «это пережить» <sup>11</sup>. (Отметим в связи с этим контрастность значений местоимения «это» в речи героини и в речи героя: в третьей строфе «это» — «жизнь», в четвертой — «смерть»).

Для Тютчева было существенным расположение этого кульминационного текста именно в конце цикла. Простая перестановка, произведенная издателями, разрушила тютчевский замысел. Редакция «Русского вестника» (как и многие позднейшие исследователи) ориентировалась на «лирический роман» с хронологически линейным сюжетом. Но время Тютчева не линейно. Это касается и времени психологического, и времени исторического, и времени биографического, и, конечно, времени художественного. Повторения, эти тютчевские «вновь» и «опять» в зачинах стихотворений, подхваченные потом поэтами начала XX века, могут трактоваться в мире Тютчева антонимически: как вечное возрождение (в мире природы) или как заколдованный круг смерти (в мире человека).

Применительно к рассматриваемым текстам слово «цикл» выступает в своем прямом этимологическом значении.

Выше мы рассмотрели лишь один из принципов композиционного членения цикла, связанный с временной его моделью. Между тем, в нем (как это часто бывает и в отдельных тютчевских стихотворениях) совмещается несколько построений. Если обратиться к центральной (как мы попытались показать) для цикла семантической оппозиции «жи-

вое»/«мертвое», перед нами предстанет более сложная картина со/противопоставления текстов внутри цикла.

Мир природы (УБ и КХТ) оказывается миром одушевленным; входящее в оба текста слово «дышит» — устойчиво повторяющийся у Тютчева признак жизни (ср.: «Для них и солнца, знать, не дышат, / И жизни нет в морских волнах»; «Как жизни ключ, в душевной глубине / Твой взор живит и будет жить во мне: / Он нужен ей, как небо и дыханье»), ассоциативно связанный с любовью и небом (через сему «воздух») <sup>12</sup> (ср.: «легче нам дышать» в стихотворении «В часы, когда бывает»).

Мир героев (ОЭЮ и ВДО), напротив, описывается, как мир смерти; вертикальная пространственная композиция пейзажей УБ и КХТ (о значении вертикали в поэтическом пространстве Тютчева см.: *Лопман 1990: 128—130*) противопоставлена закрытости вертикали в пространстве ОЭЮ («подняться хочет и не может»); в ВДО это подчеркнуто в первой строфе оксюморонным контрастом неподвижности героини («лежала», «всю ее... тени покрывали» — об отнесенности тени к низу см. выше) и вертикального движения в мире природы (дождь у Тютчева — один из вариантов «благодатного» контакта земли и неба и одновременно соединение водной и воздушной стихий).

Мир героев и мир природы трагически разорваны. Оптативно-сослагательные финалы УБ и КХТ («здесь сердце так бы все забыло...», «о, как охотно бы... потопил... душу...») — характерна препозиция в обоих случаях частицы) опровергаются в первом случае внутри самого текста («когда бы ... одной могилой меньше было») и следующим за ним ОЭЮ («хочет и не может»), а во втором — обоими соседними стихотворениями. Смысл цикла организуется сложной интерференцией смыслов соположенных текстов; вступает в силу «теснота циклического ряда», разрушенного публикацией «Русского вестника» и последующей эдиционной практикой.

## Примечания

- <sup>1</sup> Статья представляет собой вариант текста, напечатанного по-английски в сб.: *Literary Tradition and Practice in Russian Culture* (=Studies in Slavic Literature and Poetics. V. XX). Amsterdam — Atlanta, Ga, 1993. P. 77—92. *Курсив* в цитатах принадлежит авторам цитируемых текстов, р а з р я д к а — нам.
- <sup>2</sup> Определение понятия, указание на генезис и формы циклизации см.: *Фоменко 1984*.
- <sup>3</sup> Всего в творческом наследии Тютчева традиционно выделялось 5 оригинальных циклов, самый обширный из которых — «Наполеон» — состоит из трех текстов.
- <sup>4</sup> По поводу датировки этого текста К. В. Пигарев замечает: «В списке М. Ф. Тютчевой-Бирилевой <...> датировано: „Ницца, 21-го ноября 64 г.“ Эта дата противоречит помете в автографе. Возможно, однако, что в последнем случае перед нами дата переписки стихотворения <...>» (*Тютчев 1965*: II, 120). Добавим, что для семантики цикла важна и суммарность, неопределенность этой датировки (скорее всего подразумевающей декабрь по европейскому календарю), контрастирующая с календарной точностью датировок двух других текстов цикла. Невыделенность здесь может указывать на длительность состояния, изображенного в стихотворении.
- <sup>5</sup> Отметим это колебание между 2 и 3 лицами местоимения (причем оба местоимения стоят в сильных рифменных позициях), подготавливающее проанализированную Ю. М. Лотманом местоименную систему в «Весь день она лежала в забытьи» (*Лотман 1982*: 8—9), и параллельное колебание грамматической категории рода объекта («море», «зыбь») и степени его конкретности, своего рода развоплощение — от объекта («море») до свойства его признака («обаянье» «волненья»/«сиянья» «моря»).
- <sup>6</sup> См.: *Лотман 1990*: 129; *Гаспаров 1990*: 10—14.
- <sup>7</sup> Эти личные местоимения употребляются нами в качестве замены громоздких словосочетаний «лирический герой»/«героиня» и не отражают реальной сложности местоименной структуры цикла.
- <sup>8</sup> Мы не рассматриваем здесь метафорического значения «тьнь» = «призрак», хотя в языке лирики Тютчева с его колебанием значений необходимо учитывать и этот смысл. Ср. игру разных значений в начале и конце стихотворения «Еще блистал веселый день».
- <sup>9</sup> Переход в иной мир, связанный с иницирующим з в у к о м — один из часто встречающихся в лирике Тютчева глубоко архаических мотивов. Ср. раннее стихотворение «Проблеск».
- <sup>10</sup> Ср. безмолвность героя в первых трех строфах, его выключенность из коммуникации («как бы беседа у с с о б о й», «я был при ней, у б и т ы й, но живой»).
- <sup>11</sup> Курсив, которым выделено слово «пережить», указывает на чужеродность слова в речи героя, обозначение его скрытого смысла. Ср. в письме к Жуковскому (после смерти первой жены): «Все пережить и все-таки жить... Есть слова, которые мы всю нашу жизнь употребляем, не понимая... и вдруг поймем... и в одном слове, как в провале, как в пропасти, все обрушится» (*Тютчев 1984*: 42).

Отметим попутно значимость обращения к Жуковскому, канонизатору в русской поэзии темы утраты возлюбленной, как в этом письме (имевшем, несомненно, и прагматический смысл), так и в рассматриваемом нами цикле (реминисценции в КХТ из «Моря» Жуковского).

- <sup>12</sup> Ср. также объединяющую УБ и КХТ и родственную у Тютчева дыханию тему волны (в первом случае это — волна воздушная и озерная, во втором — морская).

## Литература

- Бухштаб 1970* — Бухштаб Б. Я. Тютчев // Бухштаб Б. Я. Русские поэты: Тютчев, Фет; Козьма Прутков; Добролюбов. Л., 1970.
- Гаспаров 1990* — Гаспаров М. Л. Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева. Таллинн, 1990. С. 5—31.
- Гуковский 1947* — Гуковский Г. А. Некрасов и Тютчев: к постановке вопроса // Научн. бюллетень АГУ. 1947. № 16—17. С. 51—54.
- Зунделович 1971* — Зунделович Я. О. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971.
- Касаткина 1978* — Касаткина В. Н. Поэзия Ф. И. Тютчева. М., 1978.
- Левин 1990* — Левин Ю. И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник. С. 142—206.
- ЛН* — Литературное наследство. Т. 97. Кн. 1. 1988. Кн. 2. 1989
- Лотман 1982* — Лотман Ю. М. Заметки по поэтике Тютчева // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1982. Вып. 604 (=Тр. по рус. и славян. филологии: Литературоведение). С. 3—16.
- Лотман 1990* — Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник. С. 108—141.
- Пумпянский 1928* — Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Уралия. Тютчевский альманах. Л., 1928. С. 9—57.
- Тынянов 1977* — Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика: История литературы: Кино. М., 1977. С. 38—51.
- Тютчев 1957* — Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. Л., 1957.
- Тютчев 1965* — Тютчев Ф. И. Лирика. М., 1965. Т. I—II.
- Тютчев 1984* — Тютчев Ф. И. Сочинения. М., 1984. Т. 2 (письма).
- Фоменко 1984* — Фоменко И. В. О поэтике лирического цикла. Учебное пособие. Калинин, 1984.
- Чернышева 1976* — Чернышева М. А. О художественной целостности лирики Тютчева // Лирическая и эпическая поэзия XIX в. Л., 1976. С. 52—63.
- Чулков 1928* — Чулков Г. Последняя любовь Тютчева. Л., 1928.

## Из наблюдений над стихом Ф. И. Тютчева: Метрические раритеты

Л. П. Новинская, П. А. Руднев (Петрозаводск)

Характерной приметой ранних, порой отрывочных и фрагментарных суждений о стихе Тютчева, имевших место как при жизни поэта, так и в первые десятилетия после его смерти, была не констатация и тем более не объяснение его метрики и ритмики, но, скорее, вкусовая, чисто критическая их оценка. Для нас, впрочем, и подобные высказывания интересны: важно, какие именно особенности стиха Тютчева привлекали внимание его современников, в том числе видных и даже знаменитых литераторов. Здесь всть, конечно, определенная тенденция, которая требует нашего, современного историко-литературного и теоретического толкования. «<...> продолжая якобсоновское сравнение метрики с диалектологией, можно сказать, что особенности поэтического идиолекта часто становятся продуктивными моделями поэтического языка (разве мог кто-нибудь предсказать значение метрических чудачеств Тютчева для будущего русского стихосложения?)» (Гиндин 1973: 155). Именно эти «чудачества» и привлекли внимание первых критиков тютчевского стиха.

Первый известный нам отклик на стих Тютчева принадлежит Д. Дубенскому, автору книги «Опыт о народном русском стихосложении» (М., 1828) и статьи «О всех употребляющихся в русском языке размерах» («Атеней», М., 1928 № 13—16). В статье он обратил внимание на стих перевода Тютчева из Гейне «На чужой стороне» («С чужой стороны» — 2, 51)<sup>1</sup>. Подлинник написан характерным для Гейне треххиктным дольником. Тютчев переводит его амфибрахийем вольным, который, однако, перебивается переменной анакрусой (ст. 2 и 6) и четыреххиктным дольником (ст: «И сладко заснул он в инистой мгле»: 1=2=1=2=0). Это был смелый по тем временам стиховой эксперимент (Гордон 1973: 53 и др.): Лермонтов, Фет и Майков, переводя этот гейневский текст «Ein Fichtenbaum steht einsam» вслед за Тютчевым, за пределы классического стиха не вышли. В целом, критики этой эпохи к подобным метрико-ритмическим «чудачествам» относились явно неодобрительно. Так, Орест Сомов упрекал Раича, наставника молодого Тютчева, в «смешном выборе стихотворных мер» («Северные цветы на 1830 год», с. 37). Дубенский оказался на голову выше своих мало проницательных современников: он не только не осудил тютчевской но-



вазии, но даже сделал попытку объяснить ее возможный генезис, сопоставив размер перевода с размером русской народной песни «Со вечера дождик частехонько идет...». Прав или неправ Дубенский в своем объяснении — другой вопрос. Важно его принципиальное отношение к тютчевскому эксперименту.

Еще одна положительная оценка проскользнула в 1859 г. в анонимной рецензии «Русского слова» (№ 12, отд. 2) на перевод «Фауста» Н. Грекова: «Что может быть неправильнее и в то же время проще и мелодичнее, например, хоть стихов г. Тютчева из Уланда». Этот перевод подробно проанализирован (Пигарев 1962: 281). Размер перевода, истолкованный К. В. Пигаревым как сочетание ямба, хоря и амфибрахия, следует считать вольным дольником с колебанием иктности от двух до четырех иктов, что было серьезной метрической новацией для русского стиха 1830 г., когда стихотворение «Весеннее успокоение» («Frühlingsruhe») было впервые опубликовано в «Телескопе» (1, 356).

Однако положительные отзывы печати о метрико-ритмических экспериментах Тютчева слышались гораздо реже, чем, например, такие, как скептические замечания анонимного критика «Литературной газеты» (не Сомов ли это?), что «молодой поэт Тютчев не всегда владеет стихом» (1831, № 16, с. 132). Когда в альманахе «Сиротка» на 1831 г. был напечатан перевод двух песен из «Вильгельма Мейстера» Гете, безымянный рецензент «Московского телеграфа» оценил его как «столь плохой, что досадно читать!» (1831, № 4). Причина этой оценки — «романтический опыт передачи ритмической игры вольного размера оригинала, являющейся для пушкинской эпохи смелым новаторством» (Жирмунский 1981: 164). Современный исследователь напечатал до сих пор не публиковавшееся письмо библиографа С. И. Пономарева к В. П. Гаевскому, где пренебрежительно критикуется метрическая форма II песни из «Вильгельма Мейстера», имеющая сложный полиметрический строй: «<...> ни складу, ни ладу, а путаница размеров и однообразие стоп» [письмо от 31 марта 1854 г. (Дарвин 1977: 74)]. «Даже в 50-е годы читателю трудно свыкнуться с поэтическим реформаторством Тютчева <...> а в начале 30-х годов оно и вовсе обескураживало» (Осват 1980: 18).

До сих пор, следуя за материалом, нам пришлось говорить о метрических экспериментах Тютчева в переводах, что лишний раз подтверждает, что именно переводы являлись для Тютчева творческой лабораторией в области метрического новаторства. Теперь же обратимся к двум оригинальным текстам, которые суть и поэтические шедевры Тютчева, и ярчайшие образцы его метрико-ритмического экспериментаторства. Это — «Silentium!» и «Последняя любовь».

В оригинальной лирике Тютчева «смещение мер» впервые обнаруживается в «знаменитом» «Silentium!» [(1830), Пигарев 1962: 382]. Крайне поучительна история его текста (Пигарев 1963: 179, 183—185;

1, 354—355). Цел автограф, хранящийся в РГАЛИ. Первая публикация — в газете «Молва» (1833, № 33, 16 марта) — исказила тютчевский текст метрически. Кто редактировал стихотворение, нам неизвестно. Вторая публикация в «Современнике» Пушкина (т. III, с. 16), дав незначительное расхождение в ст. 16, *восстанавливает метрику автографа*, т. е. считается с *авторской волей*. Это крайне важный историко-литературный факт. Кто бы непосредственно ни готовил текст Тютчева к публикации — Вяземский, Жуковский или сам Пушкин — важен самый факт уважения к автору и его автографу. Редакция пушкинского «Современника» оказалась на большой нравственной и филологической высоте: ее не смутили невиданные доселе метрические новшества. Третья публикация текста в «Стихотворениях Ф. Тютчева» (1854 г.) снова, как в «Молве», дает его метрически искаженный вариант (сушковско-тургеневская редакция): строки трехстопного амфибрахия выправлены в четырехстопный ямб. Такая, явно нетютчевская редакция перепечатывалась и в сборнике стихотворений 1868 г., и в известных быковских изданиях. Только после выхода 1 тома «Полного собрания стихотворений» под редакцией Г. Чулкова (М.; Л., 1933—1934) подлинный текст был восстановлен в своих правах как основной, а редакция «Молвы» и сушковско-тургеневская стали публиковаться в разделе «Другие редакции и варианты».

Специальная стиховедческая литература о «Silentium!» начала появляться, если не считать статьи Д. Д. Благого «Тургенев — редактор Тютчева» (*Благой 1923*) и одного высказывания В. М. Жирмунского (1925 г.), после выхода чулковского издания. Английский стиховед-славист проф. Б. Унбегаун в монографии «Russian Versification» 1956 г. уделил несколько строк метрико-ритмическим раритетам Тютчева, определив стих «Silentium!» как «индивидуальный ритм» (*Unbegaun 1956: 88*). Затем появился ряд работ, в которых давались преимущественно семантико-стилистические толкования тютчевской «ломки метра» (*Зунделович 1963: 147*). Иногда это делалось тонко и корректно (*Бухштаб 1957: 44; Зунделович 1963; Виноградов 1963: 133—134*), но чаще — грубовато и фантастично. Например: «<...> отрывистость спондея подчеркивает горечь вопроса» (*Королева 1973: 158*). Или: «<...> „своевольность“ ритмического перехода имитирует затрудненность речи, уста словно с трудом размыкаются всякий раз заново» (*Журавлева 1977: 184—185*). Впрочем, оставим это: нас сейчас интересует, насколько изучен и объяснен самый процесс порождения столь сложной стиховой фактуры. Здесь нельзя ограничиться простой констатацией факта «ломки метра». Надо попытаться выяснить, почему эта «ломка метра» не приводит к «ломке ритма», к разрушению текста. Вероятно, здесь не просто «случайный переход от четырехстопного ямба к трехстопному амфибрахию» (*Гальди 1967: 54*): здесь должны действовать какие-то иные, позитивные факторы стиха. Имея в виду

этот текст, В. М. Жирмунский писал: «Встречаются также в ямбическом стихотворении трехдольные строчки, благодаря которым четырехстопный ямб переходит в трехударный тонический стих (или должен рассматриваться как восьмисложник французского силлабического типа)» (Жирмунский 1975 [1925]: 192). Если трехударность «Silentium!» преувеличена (акцентный профиль текста: 333333 444433 453333), то изосиллабическая константа сомнению не подлежит: все 18 строк восьмисложны. На изосиллабизм текста обратили впоследствии внимание (Томашевский 1957: 129; Бухштаб 1957: 44; Харлап 1966: 123). Ценное объяснение способа порождения стиха «Silentium!» принадлежит К. Ф. Тарановскому. Опираясь на результаты сравнительного анализа славянских стиховых систем и констатируя в украинских, болгарских, сербохорватских и словацких метрах «игру на смещенных иктах», исследователь усматривает именно в этом приеме фактор, порождающий стих тютчевского текста, «где амфибрахические строки появляются в соседстве четвертой вариации четырехстопного ямба <...> Из четвертой вариации четырехстопного ямба легко получается амфибрахий при смещении второго икта с четвертого на пятый слог <...> Ритмическое чутье у Тютчева было гораздо тоньше, чем у его издателей, подгонявших его строки под ямб» (Тарановский 1966: 193). Несмотря на сказанное, мы бы не хотели давать размеру этого текста неуклюжее названия «ямбо-амфибрахий». Поэтому мы предпочитаем классификационно и терминологически оставить его в рубрике неклассических метров — НКл (??).

Перейдем к рассмотрению вопроса о метре и ритме стихотворения «Последняя любовь» (1852; 1, 156). Автограф неизвестен. Обе первые публикации («Современник». 1854 Т. XLIV, с. 38—59; «Стихотворения Ф. Тютчева». СПб., 1854) дают текст, который до сих пор справедливо считается основным. Его размер столь же не прост и не традиционен для русского стиха 1850-х годов, как и размер «Silentium!». В основе стиха лежит, казалось бы, традиционный четырехстопный ямб: строки 1, 3, 5, 8, 10, 11 вполне укладываются в его инвариантную схему. Однако строка 2 «Нежней мы любим и суеверней» (1—1—4—1), строка 4 «Любви последней, зари вечерней» (1—1—2—1—1), строка 6 «Лишь там, на западе, бродит сиянье» (1—1—2—2—1), строка 7 «Помедли, помедли, вечерний день» (1—2—2—1—0), строка 12 «Ты и блаженство, и безнадежность» (0—2—4—1) метрической схеме ямба не соответствуют. Здесь нельзя говорить и о равносложности: 8=10=8=10 8=11=10=9 8=9=8=10. Нет и равноударности: 4344 3443 4333. Метр сильно деформирован, но текст ритмически целостен.

Новаторская структура стихотворения уже в XIX в. привлекла к себе двойное внимание:

1. Редакторское. Так, в издании 1886 года последняя строка «Последней любви» подогнана под четырехстопный ямб: «Блаженство ты и безнадежность». При этом остальные «неправильные» строки остались нетронутыми. В таком искаженном виде стихотворение печаталось в изданиях под редакцией П. В. Быкова.

2. Читательско-исследовательское. Здесь мы имеем в виду переписку между П. И. Чайковским, К. Р. и Фетом (1888 г.). Композитор писал К. Р.: «Изобретать новые размеры, выдумывать небывалые ритмические комбинации — ведь это должно быть очень интересно. Если бы я имел хоть искру стихотворческого таланта, я бы <...> попробовал писать, как немцы, смешанным размером» (*Чайковский 1903: 249*)<sup>2</sup>. Стихovedческие рассуждения Чайковского К. Р. сообщил Фету, на что Фет отвечал: «Что русский стих способен на изумительное разнообразие, доказывает бессмертный Тютчев хотя бы стихотворением „О, как на склоне наших лет...“» (*Пигарев 1962: 287*). С этим доводом П. И. Чайковский согласился, добавив при этом: «Остается желать, чтобы подобные случаи были не исключением, а совершенно обыденным явлением...» (*Чайковский 1903: 272*). Аналогичную переписку по поводу стиха «Последней любви» Фет вел с акад. Ф. Е. Коршем в 1884—1889 гг. (*Корш 1928: 51—53*).

Интерес к метрическим экспериментам Тютчева возрос и после кончины поэта, по мере эволюции русского стиха, приобретал все большую и большую актуальность. «То, что казалось у Тютчева смелым, но ненужным в эпоху Пушкина, казалось безграмотностью Тургеневу, — Тургенев исправлял Тютчева, поэтическая периферия выравнивала центр. Только символисты восстановили истинное значение метрических „безграмотностей“ Тютчева <...> Проходит много лет подземной, спрятанной работы ферментирующего начала, пока на поверхность может оно выйти уже не как „начало“, а как „явление“» (*Тынянов 1965 [1924]: 285*). Это следует понимать не только в том смысле, что Тютчев — один из ярких предшественников Блока в деле канонизации неклассических форм стиха, но и в том, что метрико-ритмические эксперименты Тютчева до сих пор привлекают стиховедов как предмет теоретических штудий.

В 1901 году возникла полемика по поводу смелых стихovedческих утверждений В. Брюсова. Отвечая своему оппоненту, Брюсов писал, ссылаясь на то, что Тютчев пользовался «соединением различных стоп» в «Последней любви» на манер немецких размеров Гейне (*Брюсов 1901а: 3*). Источник метрического опыта Тютчева указан Брюсовым верно. (Ср. приведенное выше устное высказывание М. П. Штокмара). В другом месте, тогда же, Брюсов заметил: «Тютчев о стихосложении понятие имел, и теория стихосложения должна сообразовываться с образцами, им данными» (*Брюсов 1901б: 3*).

В 1910 году А. Белый в статье «Лирика и эксперимент», доказывая, что «чисто выдержанного ямба не существует в русском языке вовсе» (Белый 1910: 258), в качестве первого примера приводит «Последнюю любовь». Б. П. Гордеев (Божидар), рассуждая о метрических экспериментах в «российском стихотворчестве» XIX в., упоминает Фета и Тютчева и дает как иллюстрацию анализ 1 строфы «Последней любви» (Божидар 1916: 20—21). В статье Н. В. Недоброво «Ритм, метр и их взаимоотношение» «Последняя любовь» квалифицируется как «прекрасные стихи, нарушающие и силлабические правила» (Недоброво 1912: 21). В качестве примера особого типа дольников, идущих от „Knittlervers“, которые являются ипер- и липометрическим разложением ямбов с определенным числом стоп» (Брюсов 1919: 120), Брюсов приводит в «Кратком курсе науки о стихе» опять-таки «Последнюю любовь».

По мере обогащения метрического репертуара русской поэзии в процессе ее историко-литературной эволюции появляются и новые интерпретации стиха «Последней любви». Так, Г. А. Шенгели видит в нем особую разновидность свободного стиха. Он полагает, что это «стихи обычного строя, иные строки которых внезапно перестраиваются, являясь в облике другого размера <...> Иногда введению такого стиха предшествует последовательное расшатывание стихов предыдущих» (Шенгели 1923: 103). Исследователь и анализирует текст Тютчева под этим углом зрения. В более поздних его книгах эта идея лишь незначительно варьируется (Шенгели 1940: 94—95; 1960: 216). С принципиально иных позиций подходит к анализу стиха «Последней любви» Б. В. Томашевский. Над ним, крупнейшим специалистом в области теории и истории русского классического стихосложения, всегда довели законы этого стихосложения, им же самим в значительной степени в 1920 годы объясненные. И к истолкованию структуры тютчевского эксперимента он подходит не только с точки зрения достаточного к этому времени опыта русской тоники, сколько с учетом привычной для него традиции законов силлабо-тоники. Он видит в стихе этого текста своеобразные отступления от норм стиха пушкинского типа — «пример метрического оформления разрыва метрического ряда» на два полустишия, чему способствует сильная женская и дактилическая цезура с наращением левого полустишия на один или два слога. Стремясь доказать правильность такового толкования, Томашевский порой допускает явные натяжки, считая возможной переакцентуацию в слове «бродит» (переносит ударения на последний слог, чтобы доказать константную ямбичность правого полустишия (Томашевский 1923: 59—61). Спустя четверть века в посмертной публикации Томашевский по-прежнему в стихе текста «Последняя любовь» видит «прихотливое видоизменение четырехстопного ямба» (Томашевский 1957: 129).

Думается, самым пронизательным в то время в деле истолкования стиха «Последней любви» был В. М. Жирмунский: «„Последняя любовь“ является примером дольников, написанных по чисто тоническому принципу счета ударений, с переменным числом неударных слогов между ними» (*Жирмунский 1975 [1925]: 52—53*). Специфика этого дольника, по Жирмунскому, в его ямбической основе по аналогии с немецкими дольниками (*Жирмунский 1975: 167, 171*). В «догаспаровский» период исследования русского и немецкого дольников это было самым оптимальным вариантом позитивного решения обсуждаемого вопроса. Сам Жирмунский признал в 1964 г. устарелость своего расширительного определения дольника, выдвинутого в 1920-е годы (*Жирмунский 1975: 163—173*) и тогда совершенно верного и теоретически актуального. Признал после выхода классического труда М. Л. Гаспарова о дольнике, а несколько позже — о тактовике (*Жирмунский 1975: 539—568*). В те же годы (правда, до выхода статьи Гаспарова о тактовике) было предложено еще одно позитивное истолкование размера «Последней любви», соотносимое с интерпретацией Жирмунского, как дольника на двусложной основе (*Руднев 1968: 137—138*). Впрочем, это было снято с обсуждения самим автором в связи с публикацией работы о тактовике (*Гаспаров 1968*)<sup>3</sup>. Размер «Последней любви», как и размер «Silentium!», остается таким образом в рубрике «НКл (?)».

Охарактеризуем еще работы, где стиховая структура «Последней любви» рассматривается в иных, чем показанные выше, аспектах.

Так, Ю. М. Лотман использует этот текст для иллюстрации «двуслойности» каждого уровня структуры и показа возможности «конфликта между различными организациями на одном уровне» (*Лотман 1972: 50*).

Другой исследователь анализирует семантическую курсивность строк, отступающих от инварианта четырехстопного ямба в этом тексте (*Маймин 1964: 113*). Он же сопоставляет стих «Последней любви» с переводами Шевырева поэмы Тассо. «То, что не удалось Шевыреву <...> позднее удалось Тютчеву <...> То, что для Шевырева служило источником его художественных промахов, для Тютчева явилось средством большой художественной выразительности. Благодаря отступлениям от схемы четырехстопного ямба слова „суеверней“ и „последней“ выдвинулись в стихе Тютчева на первый план. Под пером же Шевырева подобные отступления выглядели как промахи благодаря их афункциональности» (*Маймин 1973: 402—403*).

Наконец, исследователи четырехстопного ямба Полонского и Некрасова отмечают в 1850-е годы «выравнивание» сильных слогов и, как следствие этого, усиление внутрисклоновых разделов, что способствует обособлению полустихий в стихе четырехстопного ямба. Это происходит под влиянием распространяющихся трехсложников, для которых характерна выравненность сильных слогов. «Подобной внутренней рас-

члененностью и усложнением первичной единицы ямбического стиха» (Гиршман, Орлова 1976: 190) исследователи пытаются объяснить ритмическую специфику стиха «Последней любви». Гипотеза — небесспорная, но заслуживающая внимания потому, что тютчевский эксперимент перестает быть «случаем» в контексте русского стиха 1850-х годов, а обретает некую историко-литературную каузальность.

Таковы историко-литературные и теоретические аспекты изучения ритмико-метрических раритетов поэта.

### Примечания

- <sup>1</sup> Тексты Тютчева цитируются без дальнейших ссылок по изданию: Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. Изд. подгот. К. В. Пигарев. М., 1965.
- <sup>2</sup> В частной беседе с авторами статьи М. П. Штокмар определил стих «Последней любви» как типично немецкий дольник.
- <sup>3</sup> Американский стиховед Дж. Бейли в частном письме к П. А. Рудневу решительно не одобрил поспешность снятия с обсуждения вопроса о дольнике на двусложной основе: эта дефиниция пригодились ему в его фундаментальном исследовании русского народного стиха.

## Литература

- Белый 1910* — **Белый А.** Лирика и эксперимент // Символизм: Книга статей. М., 1910. С. 231—285.
- Белый 1929* — **Белый А.** Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М., 1929.
- Благой 1923* — **Благой Д.** Тургенев — редактор Тютчева // Тургенев и его время. М.; Пг., 1923. С. 142—163.
- Божидар 1916* — **Божидар [Гордеев Б. П.]** Распевочное единство. М., 1916.
- Брюсов 1901a* — **Брюсов В.** Новое открытие в стихосложении (Письмо в редакцию) // Русское слово. М., 1901. № 315. 15 ноября. С. 3.
- Брюсов 19016* — **Брюсов В.** Изучение стихосложения продолжается (Письмо в редакцию) // Русское слово. М., 1901. № 317. 17 ноября. С. 3.
- Брюсов 1919* — **Брюсов В.** Краткий курс науки о стихе: Лекции, читанные в Студии Стихovedения в Москве 1918 г. Ч. I. Частная метрика и ритмика русского языка. М., 1919.
- Бухштаб 1957* — **Бухштаб Б. Я.** Ф. И. Тютчев // Тютчев Ф. И. Полное собрание стихотворений. 2-е изд. Л., 1957 (Б-ка поэта. Большая серия). С. 5—52.
- Виноградов 1963* — **Виноградов В. В.** Стналистика; Теория поэтической речи; Повтика. М., 1963.
- Гальди 1967* — **Гальди Л.** Личность поэта и техника стиха // Вопр. языкозн. М., 1967. № 3. С. 53—58.
- Гаспаров 1968* — **Гаспаров М.** Тактовик в русском стихосложении XX в. // Вопр. языкозн. 1968. № 5. С. 79—90.
- Гиндин 1973* — **Гиндии С. И.** Брюсовское описание метрики русского стиха с точки зрения современной типологии лингвистических описаний // Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973. P. 151—161.
- Гиршман, Орлова 1976* — **Гиршман М. М., Орлова О. А.** Четырехстопный ямб Некрасова и Полонского и проблема типологии ямбического ритма в русской поэзии 50-х годов XIX века // Учен. зап. Перм. ун-та. № 304. Проблемы типологии и истории русской литературы. Пермь, 1976. С. 178—192.
- Гордон 1973* — **Гордон Я. И.** Гейне в России. 1830—1860-е гг. Душанбе, 1973.
- Дарвин 1977* — **Дарвин М. Н.** Некрасов и Тютчев в литературной жизни «Современника» первой половины 1850-х годов // Н. А. Некрасов и русская литература. Ярославль, 1977.
- Дубенский 1828a* — **Дубенский Д.** Опыт о народном русском стихосложении. М., 1828.
- Дубенский 19286* — **Дубенский Д.** О всех употребляемых в русском языке стихотворных размерах // Атений. 1928. Ч. IV. № 13. С. 3—43; № 14—15. С. 113—170; № 16. С. 285—311.
- Жирмунский 1975* — **Жирмунский В.** Теория стиха. Л., 1975.
- Жирмунский 1981* — **Жирмунский В. М.** Гете в русской литературе. Л., 1981.
- Журавлева 1977* — **Журавлева А. И.** Стихотворение Тютчева «Silentium!»: К проблеме «Тютчев и Пушкин» // Замысел, труд, воплощение... М., 1977. С. 179—190.



- Зунделович 1963* — **Зунделович Я.** Стихотворение Тютчева «Silentium!»: Из опытов о тютчевской поэзии // Труды Самарканд. гос. ун-та. Новая серия. 1963. Вып. 123. Ч. 2. (Из истории и теории литературы).
- Королева 1973* — **Королева Н. В.** Ф. Тютчев «Silentium!» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 147—160.
- Корш 1928* — **Корш Ф. Е.** Письма к А. А. Фету (1883—1890) // Публ. библ. СССР им. В. И. Ленина. Сб. I. М., 1928. С. 35—52.
- Лотман 1972* — **Лотман Ю. М.** Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.
- Маймин 1964* — **Маймин Е.** Стих и метр // Русская литература. 1964. № 3. С. 108—118.
- Маймин 1973* — **Маймин Е.** Об одном переводческом опыте С. Шевырева // Мастерство перевода: Сб. девятый. М., 1973. С. 385—405.
- Недоброто 1912* — **Недоброто Н. В.** Ритм, метр и их взаимоотношение // Труды и дни. [М.,] 1912. № 2, март-апрель. С. 14—23.
- Осповат 1980* — **Осповат А. Л.** «Как слово наше отзовется...»: О первом сборнике Ф. И. Тютчева. М., 1980.
- Пигарев 1962* — **Пигарев К.** Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962.
- Пигарев 1963* — **Пигарев К. В.** Стихотворения Тютчева в «Библиотеке поэта» // Издание классической литературы: Из опыта «Библиотеки поэта». М., 1963.
- Руднев 1968* — **Руднев П. А.** Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в. (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок) // Теория стиха. Л., 1968. С. 107—144.
- Тарановский 1966* — **Тарановский К. Ф.** Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Poetics. Poetyka. Poetyka. II. Warszawa, 1966. С. 173—196.
- Томашевский 1923* — **Томашевский Б.** Русское стихосложение: Метрика. Пг., 1923.
- Томашевский 1957* — **Томашевский Б. В.** [Рец. на кн.:] Unbegaun В. O. Russian Versification. Oxford, 1956 // Вопр. языкозн. М., 1957. № 3. С. 127—134.
- Тынянов 1965* — **Тынянов Ю.** Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965.
- Харлап 1966* — **Харлап М.** О стихе. М., 1966.
- Чайковский 1903* — **Чайковский М.** Жизнь П. И. Чайковского. Т. 3. М.; Лейпциг, 1903.
- Шенгели 1923* — **Шенгели Г.** Трактат о русском стихе: Ч 1. Органическая метрика. 2-е изд., перераб. М.; Пг., 1923.
- Шенгели 1940* — **Шенгели Г.** Техника стиха: Практическое стиховедение. 3-е изд. М., 1940.
- Шенгели 1960* — **Шенгели Г.** Техника стиха. М., 1960.
- Unbegaun 1956* — **Unbegaun В.** Russian Versification. Oxford, 1956.

## Пушкин у Булгакова и «соблазн классики»

М. О. Чудакова (Москва)

Воздействие национальной литературы на опыт писателя отлично от любых иновлияний: оно впечатывается в этот опыт в детстве и действует впоследствии на самую сердцевину творчества, формируя наиболее «странные», многослойные, многозначные части. Кроме этой, первой ее роли, в России XX века была и вторая.

Литературоцентризм российского общества (господствовавший в отечественной культуре полтора века и распадающийся на наших глазах <sup>1)</sup> в советское время претерпел глубинную трансформацию. В ситуации формировавшегося на глазах сограждан, из материала их собственных жизней, тоталитарного общества русская классическая литература, ввиду особого своего авторитета, сыграла в определенных случаях роль заслонки. Интеллектуалы — участники невиданного социального эксперимента — с какого-то момента (как нам представляется, с начала 30-х годов) перестали *вглядываться* в лик становящегося общества, пытаться его понять, а стали *оглядываться назад*, в поисках аналогий, в какой-то мере успокаивающих.

«Истинное понимание отличается от общего мнения — как его обыденной, так и научной разновидности, — тем, что оно не отказывается от своей первоначальной интуиции, — писала Ханна Арендт, описавшая и объяснившая феномен тоталитарного общества как отличного от абсолютных монархий, тираний, деспотий и автократий. — Если выразиться очень схематично и по необходимости неадекватно, то происходит то самое, что случается всякий раз, когда мы сталкиваемся с явлением новым и страшным; нашим первым движением является попытка осмыслить его при посредстве нашей первой реакции — слепой и неконтролируемой, но притом достаточно сильной, чтобы побудить нас искать новый термин. Но наше второе движение — это, пожалуй, стремление вернуть себе хладнокровие путем отрицания того, что перед нами — нечто новое, и уже стараться найти какое-нибудь аналогичное явление. И только третье движение заставляет нас вернуться к тому, что мы отметили и осознали сразу. И тогда начинается усилие понимания» <sup>2)</sup>.

Русские интеллигенты советского времени, и в первую очередь писатели, в 30-е годы были далеки от этого усилия понимания. И даже те, кто были более других способны к такому усилию (Ю. Тынянов или

М. Булгаков), стали мыслить по аналогии — вместо того, чтобы стараться постичь черты *нового*.

Так, работая весной 1930 года над публицистическим (хотя и не рассчитанным на печатание) письмом к правительству, Булгаков, как показывает анализ текста, искал в русской литературе XVIII—XIX вв. содержательных аналогий и стилистических подсказок — и находил их. Ориентация на классиков (Карамзина, Пушкина, Гоголя), опора на них, впервые так полно объявленная в письме 1930 года и далее проявлявшаяся во всех последующих письмах к Сталину, была обоюдоострой. Удаляя от анализа и оценки *современной* ситуации, она толкала к поступкам, реставрирующим *прошлые* ситуации, поведение художников прошлого (не только соотечественников, но, скажем, Мольера) со своими сюжетами. Рождалось особое социопсихологическое и социокультурное явление 30-х годов — *соблазн классики*<sup>3</sup>.

Для Булгакова Пушкин был всегда на особом счету. Если Гоголь был близок ему лично (и черты Гоголя впечатываются в ранних редакциях в облик Мастера), биографически (в подражание ему являются и слова в письме к правительству 1930 г.: «<...> и лично я, своими руками, бросил в печку черновик романа о дьяволе <...>» и т. д.) и литературно (о его стремлении, подобно Андрею Белому, стать Гоголем сегодня, нам приходилось писать подробно<sup>4</sup>), то у Пушкина он ищет ответов на вопросы жизнеповедения — как у пророка.

В творческой жизни Булгакова переплелись: *конструктивное* участие произведений Пушкина (и в первую очередь, как мы покажем далее, «Дубровского» и «Евгения Онегина») в его замыслах — и такое их воздействие, которое сказывалось на жизнеповедении автора в целом: такова была роль «Капитанской дочки».

## I

Среди «малой прозы» Булгакова 1920-х годов рассказ «Ханский огонь» стоит особняком. В нем есть какая-то неясность. Точка зрения и оценки автора непривычно колеблются и дают почву для огрубленных толкований.

Несомненно, что этот рассказ прежде всего — одна из первых попыток пробиться к построению своего «большого жанра» на материале современности.

Нам приходилось говорить о существеннейшей черте поэтики Булгакова: обращаясь к современности, он *не может не писать* о «проклятом образе Василия Ивановича» (персонифицированном символе новой власти, «заслонившем солнце»), однако (позволим себе продолжить цитату из старой подцензурной работы) «писать об этой „фигуре“ (она же — „стена“, „крышка гроба“, „кошмар“, враждебная сила людей и обстоя-

тельство) Булгаков мог, лишь вступив в литературное пространство рассказа как бы в „собственном“ обличье, выразив свое отношение к ней настолько открыто и пылко, насколько позволяют непублицистические жанры»<sup>5</sup>. Отсюда — первое лицо повествователя и энергия личного тона его фельетонов и рассказов о Москве. «Большой жанр» мыслился Булгаковым только во внеличных повествовательных формах («Записки покойника», написанные от первого лица, выросли из «Записок на манжетах» и «Записок юного врача» как особая романная форма). Три повести о современности, написанные в течение 1923—1925 гг., «последовательно показали невозможность для автора подступиться к теме современности вне гротеска. Всемогущество главного героя явилось как условие, совершенно необходимое, с точки зрения Булгакова, для художественной модели современности. Это всемогущество <имелась в виду повесть „Собачье сердце“. — М. Ч. > выглядит предвестием появления героя, оказавшегося, наконец, искомым единственно соразмерным противовесом (Воланд) „кошмару в пиджаке и полосатых подштанниках“, „заслонявшему солнце“ герою московских фельетонов и рассказов»<sup>6</sup>.

Рассказ «Ханский огонь», написанный, по-видимому, в конце 1923 г. (после «Дьяволяды», оказавшейся для автора тупиковой ветвью<sup>7</sup>, и до повести «Роковые яйца», где Персикову до какого-то момента удается демонстрировать, по крайней мере, могущество своего интеллекта и многообразное превосходство над Рокком, который в конечном счете становится все-таки виновником гибели профессора), стал одним из первых опытов внеличного, эпического повествования о современности.

С другой стороны, перед нами — попытка объективного, уравновешенного изображения современности. Внутренние интенции соединились со стремлением учесть предугадываемое заранее цензурное давление. Тяготение к объективности, то есть гармонизации, обращало к Пушкину. Сквозь построение рассказа «Ханский огонь» просвечивает «Дубровский».

Мысли Владимира Дубровского в ночь накануне передачи Кистеневки Троекурову — о том, что портрет его матери будет, возможно, «повешен в передней, <станет> предметом насмешек и замечаний его псарей, а в ее спальне, в комнате, где умер отец, поселится его приказчик или поместится его гарем», — прямо отзываются во впечатлениях Тугай-Бега, уже увидевшего, как лепной бюст его матери стал «предметом насмешек и замечаний» тех, кто для него не выше, чем были псаря для Дубровского.

Дубровский с волнением и гневом представляет себе, как чужие люди хозяйничают в доме, где он родился, — и мысль о том, каким образом предотвратить это, возникает у него именно в эти минуты: «„Нет! нет! пускай же и ему не достанется печальный дом, из которого он выпоняет меня“. Владимир стиснул зубы, страшные мысли рождались в уме его».

Героя рассказа Булгакова такого же рода страшная мысль посещает в тот момент, когда он, уже насмотревшийся на бесцеремонных посетителей, узнает, что в его кабинете работает «Эртус Александр Абрамович из комитета».

Вслед за «страшными мыслями» Дубровский «отпер комоды и ящики, занялся разбором бумаг покойного».

Так же будет сидеть среди ночи над семейными бумагами (ставшими достоянием музея) герой Булгакова.

«... И не заметил, как прошло время. Стенные часы пробили одиннадцать. Владимир положил письма в карман, взял свечу и вышел из кабинета» («Дубровский»).

Ср.: «В кармане нежно и таинственно пробило двенадцать раз. <...> Глаза его косили, как у Хана на полотне, и белел в них лишь легкий огонь отчаянной созревшей мысли. Тугай <...> вернулся в рабочий кабинет, взял бережно отложенную на кресле пачку пергаментных и бумажных документов с печатями, согнул ее и с трудом втиснул в карман пальто».

И Дубровский, и булгаковский князь — чужие в родном доме. Новые люди, отнявшие у них родовое гнездо, ведут себя с ними оскорбительно.

Дубровского цинически оскорбляют люди низшего сословия, выполняющие с «острыми шутками» волю Троекурова, бесцеремонно тыкающие его. «— А ты кто такой,— сказал Шабашкин с дерзким вызовом <...> — мы вас не знаем, да и знать не хотим. — Владимир Андреевич наш молодой барин,— сказал голос из толпы.

— Кто там смел рот разинуть,— сказал грозно исправник, — какой барин, какой Владимир Андреевич? барин ваш Кирилл Петрович Троекуров, слышите ли, олухи».

В рассказе Булгакова роль Шабашкина и исправника играет «голый» — в той же степени представитель интересов новой власти, как персонажи «Дубровского» — интересов нового барина, и также лицо низшего слоя для князя. Оппозиция «новых» и крестьян, преданных *своему* барину, у Булгакова тоже сохранена: Иона упоминает «нынешнего князя» — т. е. младшего в роду (своего бывшего хозяина); для «голового» он — лицо несуществующее (ср. «Какой барин, какой Владимир Андреевич?»), независимо от того, жив он или умер, — «князя нынешнего, слава богу, уже нет». Иона же настаивает на актуальности и его титула, и места в истории рода, и биографии: « — Последний князь, — вздохнув, ответил Иона <...> Они за границей теперь. За границу отбыли при самом начале».

Булгаков перенимает у Пушкина детали ситуации противостояния: Иона такой же «старик» («— Да плюнь, Семен... старик он...»), как Антон в «Дубровском», не смирившийся внутренне с *передачей* его под другого хозяина («— Ах, батюшка Владимир Андреевич,— отвечал ста-

рик задыхаясь. — <...> Отдают нас Троекурову, отымают от твоей милости!.. <...> не хотим другого барина, кроме тебя <...>»).

«Дряхлый камердинер Иона» испытывает «гордость» за своих князей и «ненависть к голому». В разговоре с ним он воспроизводит «бунтовское» поведение дворовых Троекурова и «голоса из толпы» («— Как не так, — сказал тот же голос. — Да это бунт! — закричал исправник...»); Иона в косвенной форме ядовито парирует выпады «голового» против его князя, так что «молодые» сотоварищи «голового» смеются и удерживают его от попытки применить санкции:

«— Однако, я вам скажу, ваши симпатии к царству небесному и к князьям довольно странны в теперешнее время... И мне кажется... — Бросьте, товарищ Антонов, — примирительно сказал в толпе девичий голос».

Однако Иона, очевидным образом, подчеркнуто наследующий черты дворового, целиком преданного своему барину, в ситуации выбора оказывается раздвоенным между старым барином (князем) и новым. Структура российского общества разрушена. Воздвигается иная, где «научный Эртус» (повествование пропущено через сознание Ионы), «образованный человек в таких же самых очках, как и князь», в восприятии Ионы уже занял место его барина — как представитель установившейся власти. Выкинутый за пределы своей страны Тугай-Бег смириться с этим не может — и автор холодно-беспощадно изображает, как он, захваченный несбыточной мечтой о скорой мести, «стал диковинно похож на портрет раскосого в мурмолке». Решившийся на сожжение своей усадьбы, Тугай-Бег еще более обнаруживает печать Азии: «Глаза его косили, как у Хана на полотне <...> решительно кося глазами, приступил к работе».

Разрушение, хаос в глазах Булгакова отбрасывает Россию от цивилизованного, европейского — в азиатское. Это азиатское начало, не вылетаемое из исторического прошлого России (Булгаков не мог не знать тюркской основы собственной фамилии; для предполагавшейся в 1929 году публикации главы из романа «Копыто инженера» — будущего «Мастера и Маргариты» — он выбрал псевдоним «К. Тугай»<sup>8</sup>), отвергается им в качестве определяющего ее будущее.

Не отвоеванное с оружием в руках в годы гражданской войны для него — потеряно. Эртус в кабинете князя — малоприятное зрелище и для автора рассказа, но он победитель, и поздно пытаться выдворить его из этого кабинета: эти попытки неизбежно поведут к новому хаосу.

Вернемся к неоконченному роману Пушкина.

«Дубровский приблизил лучину, сено вспыхнуло, пламя взвилось — и осветило весь двор.

— Ахти, — жалобно закричала Егоровна, — Владимир Андреевич, что ты делаешь.

— Молчи,— сказал Дубровский. — Ну, дети, прощайте, иду, куда Бог поведет; будьте счастливы с новым вашим господином.

— Отец наш, кормилец,— отвечали люди,— умрем, не оставим тебя, идем с тобою».

Картина собственноручно сжигаемой бывшим владельцем усадьбы<sup>9</sup> и обмен репликами с дворовыми, отчетливо зафиксировавший уходящие вглубь времен отношения 23-летнего «отца» и его крепостных «детей», находились в основном запасе литературных впечатлений Булгакова — с детства, как у всякого русского, получившего нормальное воспитание и образование. Он то и дело черпал из этого запаса, разворачивая свои вариации — из нового времени — на заданные Пушкиным темы. Такой вариацией стал и «Ханский огонь». В замысле участвовали, возможно, и реальные впечатления (Булгаков мог наблюдать в с. Никольском Сычевского уезда пожар большой усадьбы накануне Февральской революции)<sup>10</sup>, и устойчивые мотивы уже сложившейся поэтики: стихия как проявление силы, в том числе стихия пожара, вызывала художнический восторг и была постоянным предметом изображения.

Есть дополнительные указания на то, что роман Пушкина курсировал в поле кристаллизации замысла рассказа «Ханский огонь».

Сотоварищ Булгакова по редакции газеты «Гудок» вспоминал, как во время общего разговора о нехватке сюжетной изобретательности в рассказах современных писателей Булгаков пообещал написать рассказ и «завязать» его так, что «не развяжете, пока не прочитаете последней строчки». Мемуарист свидетельствует, что Булгаков написал «и, насколько помнится, даже напечатал. Название рассказа — „Антонов огонь“. Вот его канва. Деревня бунтует. Революция. Помещик бросил усадьбу и сбежал. Батраки, дворня, ставши хозяевами экономии, живут как умеют. Водовоз Архип растер сапогом ногу. Начинается гангрена — антонов огонь. Срочно надо ехать за врачом, а лошадей нет. Общая растерянность, тревога. А ночью в усадьбе пожар. Тайно вернулся ее владелец — князь Антон — и спалил постройки. По авторскому замыслу пожар и был тот настоящий антонов огонь, который дал заголовок рассказу. Но раскрывается это действительно только в последнем абзаце»<sup>11</sup>.

Этот рассказ, прочитанный автором вслух в редакции «Гудка», был, вероятно, первой редакцией «Ханского огня». (Воспоминания писались до перепубликации рассказа в 1974 году, что повышает вероятность сохранения в памяти мемуариста именно первой, услышанной в исполнении автора, а не прочитанной позже редакции.) Имя князя — Антон — сохранено в печатной редакции. Водовоз Архип с гангреной, возможно, раздвоился — на смотрительницу с неожиданным приступом зубной боли и сторожа Иону.

Напомним: в «Дубровском» в сцене поджога участвуют «старый кучер Антон» и «Архип-кузнец». Это совпадение кажется случайным.

Конец рассказа проецируется на конец 5-й главы «Дубровского» — князь «незабытыми тайными тропами» уходит со своего двора, «чтобы не слышать первого вопля» своего бывшего камердинера: их пути расходятся второй раз и навсегда, тогда как дворовые люди Дубровского договорились с барином о «месте свидания» — и именно они слышат «жалобный вопль» своих общих с барином недругов, сгорающих в усадьбе.

(Заметим, кстати, что в рисунок воспроизводимой Булгаковым ситуацией входила и недавняя смерть родителя главного персонажа: у Дубровского умирает отец, в рассказе Булгакова — княгиня-мать, но не в своей усадьбе, а в Париже.)

Итак, крестьяне Дубровского остались ему верны и поддержали его месть — даже с лихвой (Архип запирает двери, которые Дубровский приказал оставить незапертыми, — и приказные сгорают). Спустя сто с лишним лет согнанный со своей земли Тугай-Бег мстит один — он уверен, что Иона уже не осмелится его поддержать. «Не вернется ничего. Все кончено». Стоящий за ним пушкинский контур романтического разбойника подчеркивает несовпадение.

В булгаковской прозе начала 20-х годов складывается оппозиция *прежней России* — *новой*: образованности, компетентности, привычке к устроенному быту как норме — невежеству, темноте, скудному и пьяному быту как залогам деструкции и хаоса. В раннем (1922) рассказе «№ 13 — Дом Эльпит-Рабкоммуна» пожар (устойчивый сюжетный мотив Булгакова) *невольно*, по темноте, производят *новые* люди (собратья «Василия Ивановича», «кошмара в полосатых подштанниках»), и от пожара у его виновницы Аннушки «в голове в первый раз в жизни прояснело. <...> Отчетливо помыслила в первый раз в жизни так: „Люди мы темные. Темные люди. Учить нас надо, дураков...“.

В «Ханском огне» пожар — единственная возможная в реальных обстоятельствах месть *прежних* — *новым*: и полубразованному «голому», и «образованному», с точки зрения Ионы, Эртусу, который, как бы в подхват финала рассказа о «темной» Аннушке, намеревался устроить в усадьбе библиотеку, где «учить будут мужиков», что особенно разъярило (в несколько прямолинейном изображении) Тугай-Бега.

Повествование в формах классической русской прозы (пушкинско-чеховская линия) оказалось для Булгакова еще одной (вслед за «Дьяволиадой», написанной несколькими месяцами раньше) тупиковой, то есть не получившей развития ветвью. Далее на пути к эпической форме на материале современности Булгаков бесповоротно обратится к гротеску («Рокковые яйца», где еще раз полыхнет в финале пожар, вызванный невежественной толпой, — «Собачье сердце» — «Мастер и Маргарита», где пожары в финале, возвращая нас к мотиву мести Тугай-Бега, получают значение универсальной метафоры: «— Гори, страдание!»). Тугай-Бега, не имеющего *реальной* возможности противостоять «новым» людям, сменяет профессор Преображенский — «высшее существо», «седой волшеб-



ник» — и развертывающийся из него Воланд, беспрепятственно вершащий свой суд над *новой Москвой*.

## II

В 1933 году Булгаков, вступивший неожиданно для себя весной 1930 года в личный (телефонный) контакт со Сталиным и успевший почувствовать в достаточно краткое время разговора, как «тяжело пожатье каменной его десницы» (что не исключило — а может быть, и усилило! — его эйфорию после разговора), возвращается к последовательной работе над сожженным в 1930 году романом. Он меняет и структуру романа (вводя двух новых героев — «поэта» и Маргариту — и исключая Фесю — персонажа, появлявшегося в романе, как удалось понять по частично реконструированному нами тексту первой редакции, в той самой композиционной точке, куда в новой редакции вводится будущий Мастер), и очертания фигуры Воланда.

От редакции к редакции все более необычной становится сцена встречи Маргариты с Воландом с последующим включением в нее же Мастера.

Истоки сцены, на наш взгляд, — во сне Татьяны в «Евгении Онегине». Татьяна приняла помощь медведя — того, кто имеет в русском фольклоре двойную природу — и добрую, человекообразную, и враждебную людям<sup>12</sup>. Между этими двумя природами колеблется почти непрерывная функция возможного (или реального) сексуального партнерства — и пугающая, и привлекающая женщину. В медведе «Евгения Онегина» эта функция ощутима — как предвестие встречи с тем, в кого влюблена Татьяна.

И Маргарита принимает помощь двойственных существ — Азazelло и Коровьева — тех, кто, принадлежа сфере демонической, могут тем не менее помогать каким-то людям. Но Татьяна у Пушкина принимает помощь во сне, не делая осознанного выбора, тогда как Маргарита твердо заявляет Азazelло: «Я знаю, на что иду. Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет...»<sup>13</sup>. В романе Булгакова моделируется, облекаясь в фантастические формы, отечественная реальность середины 30-х: это было новое состояние общества, новое отношение полов, когда сотни тысяч, если не миллионы, женщин готовы были переступить любой страшный «порог», пойти на что угодно и с кем угодно в надежде узнать что-либо о судьбе своих мужей и возлюбленных или облегчить их судьбу.

Описание увиденного Татьяной стола, который возглавляет Онегин («Он знак подаст: и все хлопочут <...> Он там хозяин, это ясно»), — это атмосфера появления Маргариты у Воланда («Вы женщина весьма умная и, конечно, уже догадались о том, кто наш хозяин») — ядро бу-

душего бала висельников в романе Булгакова. Маргарита унаследует центральное место Татьяны на этом балу. Татьяна — потенциальная добыча гостей на дьявольском сборище, и только грозный возглас Онегина ее защищает. Маргарита — королева бала, но также под защитой его хозяина. И у Пушкина, и у Булгакова женщина после тягостных впечатлений остается с истинным хозяином сборища: Татьяна — наедине, Маргарита — в присутствии свиты Воланда, но сохраняется преемственность сложнейшей психологической атмосферы: тяготение к тому, кто представляет темные силы, и опора на него.

Часть отроческого чтения всякого российского гимназиста, сон Татьяны, в котором справедливо видят схемы мифологического сознания с двойственностью чувств его субъектов по отношению к демоническим существам, стал не просто навсегда памятным, но продуцирующим для того, чей талант с первых известных нам опытов тяготел к мистическому и фантастическому.

Демонический образ Онегина из сна Татьяны в романе Булгакова раздваивается. Сон Маргариты обещает ей свидание; но, войдя в дом, где, как во сне Татьяны, идет шабаш, она встречает там не возлюбленного, а сначала квазивозлюбленного: Воланд — посредник между нею и Мастером; на его отношения с Маргаритой сразу ложится печать двусмысленности. Сцены у Воланда идут как бы под знаком фразы Азазелло (в ответ на слова Маргариты: «Понимаю... Я должна ему отдаться»): «Любая женщина в мире, могу вас уверить, мечтала бы об этом...» Общим протипическим фоном служила для автора немалая сексуальная наэлектризованность атмосферы массового поклонения Сталину (еще мало, насколько нам известно, исследованы многочисленные случаи маниакальной уверенности женщин, что они были любовницами Сталина, — или маниакальной же мечты об этом). Выскажем осторожное предположение (на основании деталей бесед с Е. С. Булгаковой в 1968—1970 гг.), что эта черта болезненной общественной атмосферы, возможно, не миновала и дома Булгаковых, где в годы работы над романом могли вестись достаточно рискованные с общеморальной точки зрения, «смелые» разговоры между мужем и женой на эти темы. (Риском добавит сюда и признание Е. С. Булгаковой в одной из наших бесед 1969 года: «Знаете, чтобы издать Мишины книги, я бы отдалась кому угодно!» Это не был только *façon de parler*.) Тогда пара Воланд-Маргарита в сцене, где действуют трое: Воланд-Маргарита-Мастер, как бы имеет второй, *воображимо-прототипический* план.

В диалоге Маргариты с Воландом после бала нужно учесть, кроме пушкинского, и фольклорный пласт: сюжет о невинно-гонимых, представленный в русском фольклоре сказкой «Морозко» с повторяющимся вопросом, обращенным могущественным существом к замерзающей в его лесу девице, — «Тепло ли тебе, девица, тепло ли тебе, красная?» и ее неизменным ответом: «Тепло, тепло, голубчик Морозушко!», — оказы-

вающимся единственно правильным. Маргарита так же, как героиня сказки, выдерживает испытание <sup>14</sup>.

Евгений Онегин из сна Татьяны раслоился на Воланда и Мастера (сохранив, однако, свою демоническую двойственность в фигуре Воланда). Он дал рисунок сцен у Воланда, спроецированный на то сложнейшее отношение самого автора к достигнувшей всемогущества власти, которое включало в себя и пушкинское «Она должна в нем ненавидеть Убийцу брата своего» (гл. VII, XIV) — Булгаков не мог не помнить и того, что не отпуская его за границу, Сталин не давал (и не дал до смерти Булгакова) возможности повидать младших братьев, с оружием в руках сражавшихся с советской властью и выброшенных ею из отечества.

«Евгений Онегин» — едва ли не единственный до Достоевского в русской литературе опыт воспроизведения сочетания сознательного с подсознательным, архетипическим, мифологическим и фольклорным, — оказался едва ли не важнейшим строительным материалом — или указанием на план строительства <sup>15</sup>.

### III

Вернемся к 1930 году.

История письма Булгакова к правительству, последующего телефонного звонка Сталина, хода разговора и его последствий хорошо известна.

Ошеломленный неожиданностью звонка и, как нам представляется, жесткой формулировкой первого же вопроса: «Быть может, Вам действительно нужно уехать <sup>16</sup> за границу?.. Что, мы вам очень надоели?», <sup>17</sup> — Булгаков взял свою просьбу обратно.

С этого дня власть для него персонифицировалась. Отношения с ней приобрели (в его глазах) личный характер.

Он был крайне обрадован звонком. Но довольно скоро последствия стали видеться ему не в таком радужном свете. Его пьесы не вернулись на сцену, а заключительные слова Сталина: «Нам бы нужно встретиться с вами, поговорить...», — не получили никакого продолжения. Между тем он хотел при встрече вернуться к разговору теперь уже не об отъезде, а о поездке за границу.

В июле 1931 г. в письме к Вересаеву Булгаков описывает, как целый год «ломал голову, стараясь сообразить, что случилось? <...> Ведь он же хотел принять меня?», — и излагает «две теории», имеющиеся «в Москве» (возможно, главным образом в его собственной голове) на этот счет. По первой — «я нахожусь под непрерывным и внимательным наблюдением, при коем учитывается всякая моя строчка, мысль, фраза, шаг»; цель же этого такова: «Пишете Вы бог знает что и поэтому должны перегореть в горниле лишений и неприятностей, а когда окончательно перегорите, тут-то и выйдет из-под Вашего пера хвала». Булгаков выдвигает

гает вторую теорию: «У нее сторонников почти нет, но зато в числе их я. По этой теории — ничего нет! Ни врагов, ни горнила, ни желания хвалы <...> Никому ничего это не интересно, не нужно и об чем разговор? У гражданина шли пьесы, ну, сняли их, и в чем дело?» И на письма его «ответа просто не будет. И правильно, и резонно». Однако Булгаков возражает самому себе — и эта теория «никуда не годится. Потому что в самое время отчаяния, нарушив ее, по счастью, мне позвонил генеральный секретарь год с лишним назад. Поверьте моему вкусу: он вел разговор сильно, ясно, государственно и элегантно. В сердце писателя зажглась надежда: оставался только один шаг — увидеть его и узнать судьбу. <...> Но упала глухая пелена. Прошел год с лишним. Писать вновь письмо, уж конечно, было нельзя. И тем не менее этой весной я написал и отправил. Составлять его было мучительно трудно. В отношении к генсекретарю возможно только одно — правда, и серьезная. Но попробуйте все уложить в письмо. Сорок страниц надо писать. Правда эта лучше всего могла быть выражена телеграфно же: „Погибаю в нервном переутомлении. Смените мои впечатления на три месяца. Вернусь“. И все. Ответ мог быть телеграфный же: „Отправить завтра“. При мысли о таком ответе изношенное сердце мое забилося, в глазах появился свет. Я представил себе потоки солнца над Парижем! Я написал письмо, я старался все передать, чем был пронизан. Но поток потух. Ответа не было»<sup>18</sup>.

Но почему, собственно (помимо мысли о перлюстрации, которая не могла не присутствовать), — только «правда, и серьезная»?

Нам представляется, что на осознание Булгаковым своих отношений со Сталиным постепенно стала воздействовать хорошо известная модель отношений Гринева с Пугачевым, переплетаясь и соперничая с моделью «художник — монарх».

Слова Гринева — «я природный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу»<sup>19</sup> — близки содержанию письма 1930 года (в начале которого Булгаков пояснял, что даже ради цели «спастись от гонений, нищеты и неизбежной гибели в финале» не хочет писать «покаянное» письмо с уверениями «в том, что отныне я буду работать как преданный идее коммунизма писатель-попутчик»).

У Булгакова нет государя — тот сам отрекся от престола и впоследствии был убит. Победила в определенном смысле пугачевщина. Булгаков ведет себя с новой властью независимо, а после личного жеста по отношению к нему со стороны главы этой власти — с личной благодарностью, подобно Гриневу.

Еще в декабре 1929 года Булгаков закончил пьесу о Мольере, в которой было будто *предугадано* будущее выборочное, отличившее *одного* драматурга из многих подобных, но в то же время прихотливое, капризное отношение единственного правителя к тому, кому суждено означить своим именем (по разумению Булгакова) его эпоху.

Еще раз позволим себе воспользоваться формулировками из давней подцензурной работы (речь идет о сцене аудиенции Мольера у короля, кончающейся отменой запрещения на «Тартюфа» и выкриком Мольера «Люблю тебя, король!»): «Построение сцены таково, что впечатление благополучного, в конце концов, для Мольера исхода дела погашено не менее сильным предоощущением безнадежности и гибели <...>. Ближайшая аналогия этому — „воображаемый разговор“ Пушкина с Александром I («Когда б я был царем, то позвал бы Александра Пушкина и сказал ему...») <...> В то же время, когда Булгаков пытается построить в пьесе идеальную для художника, живущего в эпоху неограниченной верховной власти, ситуацию <...> — в это же время он понимает, что „все это ни к чему! Ни к чему!“ <...> и выражает это понимание от первых набросков до окончательного текста. Конечная безнадежность и временная надежда в этой пьесе равно полноправны, и одна не отменяет другую»<sup>20</sup>.

Предвосхищение аудиенции, которую спустя несколько месяцев после завершения и через месяц после запрещения пьесы посулил Сталин в разговоре, оставшемся *единственным*, должно было подействовать на самого автора. Он стал подмеривать свои будущие поступки к опыту классиков и к собственной пьесе о французском классике, рассматривать свои отношения со Сталиным сквозь ее призму. Однако временная надежда все более выпесняет столь ясно намеченную в пьесе конечную безнадежность.

Когда через полтора года, в октябре 1931, пьеса, благодаря главным образом усилиям Горького, была разрешена к постановке, ее резкий антиитиранический пафос (достигший здесь самой высокой отметки в творчестве Булгакова), должен был заставить задуматься самого автора. В одном определенном смысле — в возникших 18 апреля 1930 года личных отношениях с самовластным правителем, из абстракции воплотившимся в «глуховатый голос с явным грузинским акцентом» (Л. Е. Белозерская, слушавшая разговор по отводной трубке), — пьеса стала анахронизмом.

Потому, взявшись спустя более чем полгода за роман о Мольере, он стал писать его совсем иначе, стремясь поправить впечатление от будущего спектакля (репетиции начались в марте 1932 года), при этом, что не менее характерно, не трогая пьесу.

Уже в письме 1930 года — еще не личном, адресованном «правительству СССР», — Булгаков объяснял, почему не стал писать «покаянное письмо, содержащее в себе отказ от прежних моих взглядов», то есть «лживое письмо». Теперь эта позиция (в которой он мог видеть причину самого звонка Сталина) принимается им как принцип личных отношений с главным правителем, подкрепленный столь авторитетным и заманчивым литературным прецедентом. «Капитанская дочка» становится, на наш взгляд, постоянным литературным подтекстом его навязчивых мыслей о встрече со Сталиным и о главной к нему просьбе.

«Ты человек смысленный; ты сам увидел бы, что я лукавствую. <...> Голова моя в твоей власти: отпустишь меня — спасибо; казнишь — Бог тебе судья; а я сказал тебе правду.

Моя искренность поразила Пугачева <...>. Казнить так казнить, миловать так миловать. *Ступай себе на все четыре стороны и делай, что хочешь*», — именно о таком ответе мечтал Булгаков уже летом 1931 г. («Отправить завтра»).

Булгакову, с его, несомненно, аналитическим, но, как магнитом, отклоняемым сильнейшим притяжением литературных precedентов умом, было понятно, что Сталин твердо знал о разнице их ответов на кардинальные вопросы — знал из письма, но еще ранее — из забранного при обыске дневника 1923—25 гг., прочитанного «всем Политбюро» (по словам Молотова, переданным нам его собеседником А. М. Ушаковым). Знал — и все-таки протянул руку и в определенном смысле подарил жизнь (Булгаков обсуждал с Е. С. Шиловской возможность самоубийства, если на отчаянное письмо никто не откликнется). Скорее всего, под воздействием неожиданной робости <sup>21</sup> Булгаков отдал в телефонном разговоре свою свободу. И стал ожидать, что будет дальше.

Вскоре стало проясняться — к его изумлению и ужасу, граничащему, судя по письму к Вересаеву, с нервным расстройством, — что никаких личных отношений нет — в отличие от того, что происходило у Гринева с Пугачевым после подаренного им Пугачеву заячьего тулупчика. О пороговом состоянии Булгакова весной 1931 года свидетельствует и фраза письма: «Как воспою мою страну — СССР?» Это было уже в противоречии с письмом 1930 г., с резким размежеванием лояльности и служения (ср. еще раз у Гринева — «тебе служить не могу»; впрочем, еще раз можно напомнить, что прежняя присяга людей добольшевистской России была уже не действена).

В 1930—31 гг. у Булгакова складывается отчетливое представление о Сталине как средоточии силы, то есть того, что так не хватало российским монархистам в последнем монархе.

Обратим внимание на два места в письме к Вересаеву в июле 1931 г. Размышляя о том, где именно он мог нажать себе врага («... один человек <...> сказал мне тоном полууверенности: — у вас есть враг»), Булгаков перебирает в памяти имена, «но все это в мирке литературном, все это дышит на ладан. Где-нибудь в источнике подлинной силы как и чем я мог нажать врага?» И второе, уже цитированное, — «увидеть его и узнать судьбу». Последние слова — почти набросок сцены из «романа о дьяволе», которая через два года после lamentаций в письме к Вересаеву пишется автором, вновь обратившимся в 1931—33 гг. к сожженному роману и введшим туда в эти годы двух новых героев — «поэта» и Маргариту. В этой сцене «Маргарита, вдруг догадавшись, кто такой перед нею, побледнела и, наклонившись, поцело-

вала холодные кольца на пальцах»<sup>22</sup>; Воланд одного за другим вызывает мертвых на свой собственный суд и исполняет — по собственному усмотрению — желания умерших. «Евангелие от Воланда» приобретает угрожающе расширительное толкование. Маргарита, целующая кольца на руках у сатаны (ср. гл. II настоящей работы), — резкий штрих в той совсем новой картине взаимоотношений власти (в ее беспредельной мощи) и двух людей, мужчины и женщины, которая вписывалась автором в 1933 году в меняющуюся, как уже говорилось, структуру начатого в 1928 году романе о Боге и Дьяволе.

#### IV

Развитие темы *силы* — в романе о Мольере, начатом летом 1932 года: «Министр, а за ним и вся Франция, сразу поняли, насколько серьезный человек на престоле. Очень понял это и Мольер и сразу установил то место, куда нужно будет обращаться за защитой в каком-нибудь крайнем случае». Это — высказывание относительно сильного самовластия и взаимоотношений с ним художника, и в то же время — мотивировка своих письменных обращений к Сталину, прошлых и будущих.

За полгода до начала романа, в феврале 1932 года, после почти трехлетней паузы в постановках пьес Булгакова, ничуть не нарушенной телефонным разговором Сталина с драматургом, по его же личному распоряжению была неожиданно возвращена на сцену МХАТа пьеса «Дни Турбиных». Слова, начинающие главу 26 «Великое воскресение», были легко прочитываемым откликом автора на этот изумивший всю Москву и столь значимый в его судьбе эпизод: «Кто осветит извилистые пути комедиантской жизни? Кто объяснит мне, почему пьесу, которую нельзя было играть в 1664 и 1667 годах, стало возможным играть в 1669?»

В начале этого года король сказал, призвав к себе Мольера:

— Я разрешаю вам играть „Тартюфа“. Мольер взялся за сердце, но справился с собой, поклонился королю почтительно и вышел»<sup>23</sup>.

«Людовик, который с детства имел манеру выражаться кратко и ясно», также прямо вел к облику Сталина, созданному в те годы им же самим (и в какой-то степени к оценке его манеры «вести разговор», зафиксированной год назад в письме к Вересаеву — не без влияния уже создаваемого в обществе образа!); «<...> длинное прошение Мольера, в конце которого тот просил его величество защитить его, Мольера, от бешеной злобы тех Тартюфов, при существовании которых нечего и думать о сочинении комедий, хотя бы и самых невинных», — Булгаков настойчиво защищает и объясняет свое право апеллировать к *центральной* власти.

Можно было бы сказать, что он *подталкивал Сталина к осознанию им себя в качестве монарха*. Это то, чего не могли принять тогдашние оппозиционно настроенные интеллигенты — в качестве противовеса су-

шествующему им представлялось, видимо (если представлялось), нечто другое.

Булгаков, несомненно, надеялся, что Сталин прочтет роман — но его и здесь ждало горькое разочарование: движение рукописи к печатному станку и к столу «первого читателя»<sup>24</sup> было остановлено.

Редактор открывающейся серии «Жизнь замечательных людей», помощник Горького, задумавшего и возглавившего серию, А. Н. Тихонов спустя месяц после получения рукописи прислал автору письмо с уничтожительным ее разбором.

Главным пороком сочинения был назван «некий воображаемый рассказчик, от лица которого и ведется повествование. <...> тип рассказчика выбран Вами не вполне удачно.

Этот странный человек не только не знает о существовании довольно известного у нас в Союзе, так называемого марксистского, метода исследования исторических явлений, но ему даже чужд вообще какой-либо „социологизм“ даже в буржуазном понятии этого термина». Особо выделены были «его высказывания, касающиеся короля Людовика XIV, свидетельствующие о том, что рассказчик явно склонен к роялизму.

Людовик XIV — для него „серьезный человек на троне“, „лицо — бесстрастное и безупречное“, он храбрый полководец и занят в „кругу своих выдающихся по уму министров“. Он всегда галантен, вежлив и справедлив».

Нигде в романе Булгаков не выказал тяготения к неабсолютистскому строю. В «Мольере» так или иначе — апофеоз абсолютизма. Булгаков очень естественно располагается в этой структуре. Мы думаем, что Тихонов, впитавший все-таки оппозиционную традицию русской интеллигенции по отношению к монархии и монархизму (теперь получавшему эфемистическое и странноватое для русского слуха наименование «роялизма»), был неприятно задет лично этими веяниями в романе. Действительно, в его замечаниях по рукописи и предложениях о работе над ней сложно сплелись реликты «революционности» с покорностью новейшей тоталитарной идеологической схеме. Конфликт этой позиции уже сложившегося советского литературного чиновника с художественным мироощущением Булгакова с большой остротой проявился в письме Тихонова, по-видимому, шокированного романом гораздо глубже, чем он мог отдать себе в этом отчет и выразить.

Его задели некоторые «афоризмы» рассказчика, звучащие «по меньшей мере странно. Например: „Актеры до страсти любят вообще всякую власть“, „Лишь при сильной и денежной власти возможно процветание театрального искусства“, „Все любят воров, потому что возле них всегда светло и весело“, „Кто разберет, что происходит в душе у властителей людей“<sup>25</sup> и прочее в этом роде». Идиосинкразия к слову «власть» и поразительная по саморазоблачительному эффекту экспликация испуга перед словами, о которых, казалось бы, стоило промолчать (о «властителях людей»), — важные свидетельства о состоянии советского официоза на



1933 год. Возникла разветвленная система табу. Булгаков нарушил ее, преследуя свою собственную, вполне отчетливую мысль.

Именно эта отчетливость, конкретность, осязательность мысли уже противостоит сложившемуся порядку.

Конкретность любой рефлексии — в ситуации, когда идеология заполнила все, но в виде готовых слитков, — была уже *антисоветской*.

Разрушение свободной рефлексии имело среди своих последствий, в частности, то, что текст *уже не мог быть прочитан так, как он был написан*. И этот рецептивный вывих оказался столь устойчивым, что догнулся до наших дней.

Современный исследователь замечает: «В романтической традиции XIX века Мольер изображался одиноким гением, страдающим от непонимания современников, в вульгарно-социологических трудах XX века — приземленным бытописателем. Булгаков, несомненно, следует романтической традиции. Однако гениальный Мольер изображен писателем XX века», — последние две фразы вполне справедливы; но стремясь показать, что же именно вносит писатель XX века в романтическую традицию, автор остается в рамках того же романтического противопоставления художника и общества, художника и власти, названного «главной темой романа». Это — тема величия истинного и мнимого, противостояния искусства и деспотизма»<sup>26</sup>.

О «романтическом видении» Булгакова пишет Дж. Кертис (называя так главу своей книги), поясняя, что он «является романтиком в традиционном, почти что анахроничном значении»: автор «дает знать читателю о своем постоянном присутствии в тексте произведения», среди прочего — «в виде особого персонажа» («развязный молодой человек в странном кафтане», по определению А. Н. Тихонова); автор исследования приводит слова А. И. Белецкого («который, пожалуй, был последним советским критиком, интерпретировавшим романтизм в духе прежней европейской традиции»): «Для романтических героев характерно, что все они в большей или меньшей степени автопортреты»; различия «между художником, героем и художником-героем <...> сознательно смазываются автором». Вторая черта — пришедшая во время французской революции «на авансцену европейской мысли новая идея — идея свободы, которая вскоре стала знаменем движения романтиков. Это имело глубокое значение не только для эстетической позиции писателя, но и его политических взглядов». Желание свободы могло вести как к революционному поведению, так и «к политическому индифферентизму и эскапизму. В романтической традиции отношения индивида и общества придавалось преувеличенное значение». Между ними всегда — дистанция, определяемая «ненавистью или непониманием. Булгаковские герои, вне сомнения, герои байроновского типа, утверждающие свое превосходство над общественными нормами; вне сомнения, они поступают в эгоцентрическом и антидемократическом ключе, к ярости булгаковских официальных оппонентов. Его писатель-герой демонстрирует отсутствие какого-либо интереса к со-

циальным проблемам <...>. Этот тип романтика не реформатор, а мечтатель, и общество отвечает ему подозрительностью. Власть воспринимает подобную индифферентность как скрытое стремление к принижению ее авторитета»<sup>27</sup>.

Среди прочего, здесь верно уловлена ярость булгаковских оппонентов (у А. Н. Тихонова выступающая в форме сильнейшего, но старательно обуздываемого раздражения) против «антидемократичности» (anti-democratic manner) булгаковских героев, разделяемой и автором (вспомним булгаковский монокль и «печальные» слова профессора Преображенского — «Да, я не люблю пролетариата»).

Но взгляд сегодняшнего *отечественного* исследователя уже не различает того, что прекрасно было уловлено Тихоновым, но не могло быть введено, как уже говорилось, в сферу свободного и вдумчивого обсуждения: граница между редактором и автором была столь же непреходима для такого рода обсуждений, как граница между должным и недолжным, пролеглишая к тому времени в собственном сознании многих.

«Людовик в романе Булгакова, несомненно, играет роль великого монарха. За неподвижной маской деспота открывается характер тщеславный, ограниченный и самолюбивый, который на истинное величие претендовать никак не может.

Ограниченность Людовика для автора и в том, что искусство воспринимается им как вид придворной службы, необходимой для его удовольствия, а также для блеска его славы. Эта утилитарность мышления человека XVII века, к тому же короля, странным образом соответствует взглядам современников Булгакова, от которых зависела его жизнь и благополучие. Именно им посвящен внешне невинный монолог автора-рассказчика о том, как актеры любят монархию и вообще всякую сильную и денежную власть. Только годами копившаяся ненависть к высокому покровительству и „искусству на службе“ могла породить ложноверноподданнический возглас: „Искусство цветет при сильной власти“»<sup>28</sup>.

Здесь можно сказать одно — да, Булгаков был романтик, но не до такой степени. Кроме романтического противостояния *любой* власти, у него нарастала ориентация на ломоносовско-пушкинское: «Я готов быть подданным, даже рабом, но шутом гороховым...», — и так далее. Вышеприведенное рассуждение вполне подходит к пьесе о Мольере, но плохо комментирует роман, писавшийся двумя годами позже.

Для некоторого прояснения социопсихологической позиции Булгакова во время работы над «Жизнью господина де Мольера» приведем целиком тот пассаж (восстановленный только в изданиях последних лет), из которого черпал А. Тихонов пугавшие его «афоризмы» и который и сегодня оказывается труден для непредвзятого прочтения.

«Один из мыслителей XVII века говорил, что актеры больше всего на свете любят монархию. Мне кажется, он выразился так потому, что недостаточно продумал вопрос. Правильнее было бы, пожалуй, сказать, что актеры до страсти любят вообще всякую власть. Да им и нельзя ее не

любить! Лишь при сильной, прочной и денежной власти возможно процветание театрального искусства. Я бы мог привести этому множество примеров и не делаю этого только потому, что это и так ясно» (Глава 8, «Кочующий лицедей»).

Даже на исходе советского времени, в 1990 году, советский исследователь не верит написанному — не может постигнуть, что кто-то способен любить монархию, что слова о связи театра (с его огромными затратами, декорациями и т. п.) с сильной и денежной властью-меценатом могут быть поняты буквально, что даже «примеры» из советской жизни, которые Булгаков по понятным причинам скромно опускает, — это совсем не того литературного типа аллюзии, что прошли литературу много позже, уже в 60-е.

В отличие от позднейшей поэтики аллюзий, прямой смысл слов для автора романа не менее важен, чем переносный. Он знает, что искусство *может* цвести при сильной власти. Адресуя роман среди прочих читателей одному вполне конкретному лицу, он хочет *научить* его обождению с артистами и драматургами — нимало не думая о подрыве данного типа власти.

Но коллизия заключается в том, что, повторим, никакая *конкретика* — даже совпадающая в какой-то степени с марксистской социологией с ее приматом материального, денежного интереса и т. п. — уже не принималась официозом. Запах реальности был противопоказан *идеологии* новосформированного строя как его основе. «Принцип режима тоталитарного — это его идеология. <...> Не имеет значения, будет ли эта идеология глупа и лишена духовного содержания, как расизм, или она будет проникнута лучшим, что есть в нашей традиции, как социализм <...> Идеологии — это системы объяснения жизни и мира, которые обольщают возможностью объяснять любое событие, прошлое или будущее, без какого-либо обращения к реальному опыту. Этот последний элемент — решающий. <...> Так как идеологизированная мысль независима от существующей реальности, она рассматривает все фактическое (*factuel*) как артефакт и, следовательно, она более не располагает критерием, позволяющим различать истину и ложь»<sup>29</sup>.

Любое конкретное обращение к политической ли истории, истории ли нравов несло на себе неизгладимый отпечаток маргинальности, чего-то *не вписывающегося* в принятые формы рассуждения о чем бы то ни было.

Не зная, что делать с *фактами*, рецензент романа о Мольере засыпал автора категорическими вопросами, призванными отодвинуть и его и читателя от реальности в абстракцию («Представителем какого класса или группы был сам Мольер? Чьи интересы обслуживал его театр, и проч.?»<sup>30</sup>).

Недоверие к факту было прямо связано с поисками их второго, не «фактического» смысла, то есть — аллюзии.

Начало 30-х годов еще не было эпохой аллюзий, и А. Н. Тихонов был поражен двумя вещами сразу:

- 1) очевидным присутствием аллюзий,
- 2) аллюзиями из эпохи абсолютной монархии на современную, причем не облачающими эту современность, приобретающую черты старых неогранных монархий, а как бы даже и сочувственными...

Увлеченный фигурами Мольера, Людовика и Сталина одновременно, Булгаков изображает саму вещественность публичной и частной жизни Франции XVII века — а в то же время (но не вместо!) проецирует ее на современность.

Самодержавная власть в России не была для Булгакова новостью и не могла шокировать его — в отличие от множества его московских друзей, которые радовались ее свержению в 1917 году и, по-видимому, старались не верить своим глазам, следя за укреплением того, что уже в 1918 году называли «самодержавием большевиков».

То, что Сталин обладает неограниченной властью, уже в 1930 году было для Булгакова непреложным фактом. Он его и принял именно в этом качестве, не помышляя, как героический Рютин или кто-либо иной, о свержении этой власти. Большевики более или менее все были для него на одно лицо. Он не мог думать, что с кем-то из них дела пойдут лучше. На другом полюсе он видел невежественную, неуправляемую толпу, способную жечь и убивать.

В 1933 году, работая над романом и веря в успех, Булгаков принимает описываемое им устройство общества как данность, не противопоставляя ни республике, ни вообще демократии, и охотно проецирует его на современность, предпочитая анализу — поиски аналогий.

Вперед выдвинута для него проблема отношений «источника подлинной силы» — и художника, если хотите — *технологии* этих отношений. Он скорбит, что в этих отношениях тянется пауза:

«Тут в спину Мольера повеяло холодом, у него появилось такое ощущение, точно стояла какая-то громадная фигура за плечами и вдруг отошла <sup>31</sup>. Обманывать себя не приходилось: король покинул его. Чем это можно объяснить? Тем, что все на свете кончается, в том числе даже многолетняя привязанность сильных мира. Кто разберет, что происходит в душе у властителей людей?»

Это была, конечно, и личная интонация, обращенная к одному человеку, — и рецензент расслышал ее и ужаснулся. Любая *названная* вещь, поименованные отношения получали разрушающий заряд в стране укрепившейся ирреальности.

## V

Осенью 1934 г., через полтора года после неудачи с романом, через полгода после неудачи с еще одной попыткой поехать, наконец, за границу, после еще одного письма, на которое ответа также не последовало, после лечения от нервного срыва — Булгаков, задумав пьесу о Пушкине,

пересмотрел, перечитал его сочинения — и, надо думать, почерпнул из них немало утешений.

Возможно, он пытался пушкинскими глазами смотреть на происходящее вокруг — подобно Ибрагиму, «с любопытством» смотревшему «на ново-рожденную столицу, которая поднималась из болота по манию самодержавия», являя собой «недавнюю победу человеческой воли над супротивлением стихий» («Арап Петра Великого»).

Считал ли он Сталина великим человеком? По-видимому, да. Косвенным аргументом служит тот факт, что Елена Сергеевна не раз повторяла именно в связи с именем Сталина слова Булгакова: «О каждом великом человеке складывается легенда, но о каждом — своя, не похожая на других».

Он продолжал ожидать встречи <sup>32</sup>, важного разговора со Сталиным (важного, как ему, вероятно, представлялось, для обоих). Его настроение в такие минуты, возможно, питалось много раз читанными строками «Арапа Петра Великого»: «Мысль быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа возбудила в нем в первый раз благородное чувство честолюбия».

Прошел еще год. Перемен в судьбе Булгакова и в особенно занимавшем его сюжете не было. В июне 1935 года, работая над третьей (первой связной) редакцией романа о дьяволе, Булгаков описывал проповедь попа-обновленца отца Аркадия Элладова:

« — Во имя Отца и Сына, и Святого Духа. Православные христиане! Сдавайте валюту!

Босому показалось, что он ослышался, он затаил дыхание, ожидая, что какая-то сила явится и тут же на месте разразит умницу попа ко всем чертям. Но никакая сила не явилась, и отец Аркадий повел с исключительным искусством проповедь.

<...> Первым же долгом он напомнил о том, что Божие Богу, но кесарево, что бы ни было, принадлежит кесарю.

Возражать против этого не приходилось. Но тут же, сделав искусную фиориттуру бархатным голосом, Аркадий приравнял существующую власть к кесарю, и даже плохо образованный Босой задрожал во сне, чувствуя неуместность сравнения» <sup>33</sup>.

За два года — 1934 и 1935 — Сталин в глазах Булгакова показал себя не столько монархом, сколько добрым разбойником — одних казнит, других милует <sup>34</sup>. Он позвонил домой одному поэту, чтобы обсудить с ним судьбу другого, написавшего про него, Сталина, «ужасные» (слово Е. С. Булгаковой в нашем разговоре с ней осенью 1969 года) стихи. Он прислушался к просьбе другого поэта — Ахматовой (Булгаков давал ей советы, как писать письмо Сталину — в качестве признанного мастера жанра...) — и выпустил из тюрьмы ее мужа и сына.

Наконец, Пастернак своими стихами, напечатанными 1 января 1936 года в «Известиях», вдвинул его в историю («Столетия так к нему при-выкли, Как к бою башни часовой...»).

16 февраля 1936 г. — премьера пьесы «Мольер» и первые неодобрительные рецензии о ней — на фоне набирающей силу кампании против всех сразу — художников, композиторов, драматургов...

Предчувствуя катастрофу, Булгаков в беседе с директором МХАТа 18 февраля 1936 г. оповещает его, «что единственная тема, которая его интересует для пьесы, это тема о Сталине» (дневник Е. С. Булгаковой); 2 марта, прочитав в газете объявление о конкурсе на учебник по истории СССР, он принял решение участвовать в нем — писать отечественную историю, следуя примеру Карамзина, Гоголя и Пушкина. Биография Сталина должна была встроиться туда наряду с историей царствований. 9 марта 1936 г. в «Правде» появляется разгромная статья о спектакле «Мольер»; его изымают из репертуара — как и две другие пьесы, готовящиеся к выпуску.

Летом 1936 года Булгаков начерно закончил первую связную черновую редакцию романа о Мастере и Маргарите.

Осенью 1937 года он возьмется за роман заново, чтобы «выправить его и представить» (дневник Е. С. Булгаковой — 23 октября 1937 г.). Работа над романом была выбрана в качестве одного из способов развязать ситуацию, представлявшуюся безвыходной (за месяц до этого, 23 сентября 1937 г., Е. С. Булгакова фиксировала в своем дневнике: «Мучительные поиски выхода: письмо ли наверх? Бросить ли театр? Откорректировать ли роман и представить? Ничего нельзя сделать, безвыходное положение!»<sup>35</sup>). Роман заменил еще одно письмо. «Представить» означало — передать рукопись на суд Сталину. (Это откликнется в финале романа — «Ваш роман прочитали...»)

Чувство личной связанности со Сталиным не убывало, а росло — у него лично, в его доме, где Сталин, по отзывам близких знакомых, был каждодневной темой.

Подобно Гриневу, он стремился разрешить через Сталина затруднения своей жизни, не изменяя своему «роду».

Без обращения к «Капитанской дочке», стоящей в сознании образованных русских рядом с фольклором — с колыбельной, сказками раннего детства и прибаутками няни или бабушки, нельзя соединить какой-то нитью письмо к Вересаеву с высокими оценками Сталина, письма к самому Сталину, замысел учебника (в написанной части — черновик истории Пугачевского восстания), месть Воланда в романе.

Именно Пугачев «Капитанской дочки» навеял ему мысль, что Сталин много крупнее своих злодеев-приспешников (в отличие от множества «верных ленинцев», ему ни о ком из замученных и расстрелянных — от Каменева, запретившего «Собачье сердце», до Ричарда Пикеля, гонителя его пьес, или Тухачевского, сражавшегося с белой армией, — лично жалеть не приходилось).

«Ты видишь, что я не такой еще кровопийца, как говорит обо мне ваша братья» («Капитанская дочка»).

Булгаков знал, что он — в России, в истории которой пролились потоки крови; ее не удивить злодействами. Он знал, что Пушкин не остерегся изобразить *личные* отношения дворянина и врага его сословия *внутри* театра страшных действий этого врага, приобретшего на время полноту власти, что в повести Пушкин как бы «простил» Пугачеву реки крови, им же самим и описанные прежде в «Истории Пугачевского бунта».

Пушкин как неиссякающий постоянный источник впечатлений и размышлений мешал рассмотреть ситуацию и личность вне «соблазнительных» классических параллелей. Он подсказывал также *ядро* ситуации — разбойник и губитель, лютый ко всем, кроме избранных, хотя и политически чуждых — к Булгакову, Пастернаку, Ахматовой, даже — до последнего года — к обидчику Мандельштаму.

Пугачев «поступает так, как ему велят не политические соображения, а человеческое чувство. Он милостив, следовательно, непоследователен, ибо отступает от принципов, которые сам считает справедливыми. Но эта непоследовательность спасительна, ибо человечность таит в себе возможность более глубоких исторических концепций, чем социально-оправданные, но схематичные и социально-релятивные „законы“ <...> В „Капитанской дочке“ Пугачев наделен достаточной властью, чтобы самостоятельно и вопреки своим сподвижникам спасти и Гринева и Машу Миронову. Пушкин начинает ценить в историческом деятеле способность проявить человеческую самостоятельность, не раствориться в поддерживающей его государственной бюрократии, законах, политической игре»<sup>36</sup>.

Вглядываясь в пушкинские страницы более пристально, чем в лик современности, Булгаков, по-видимому, был близок к этому ходу мыслей о нынешнем властителе его страны.

Сама череда безответных писем к Сталину вызывалась, помимо вполне конкретного и страстного желания получить разрешение на отъезд за границу, стремлением доказать себе и другим, что личные отношения между двумя людьми возможны поверх политики и идеологии.

«Я думал также и о том человеке, в чьих руках находилась моя судьба, и который по странному стечению обстоятельств таинственно был со мною связан» (Гринев о Пугачеве).

## VI

Такую же «таинственную связь», несомненно, ощущал и Булгаков — структура изображения Воланда показывает это, даже если бы не было других свидетельств. (Напомним еще раз слова из письма к Вересаеву 1931 г. — «и узнать судьбу»).

Он все искал встречи со Сталиным. «Но встречи не было. И всю жизнь М. А. задавал мне один и тот же вопрос: почему он раздумал?»<sup>37</sup> Ведь Булгаков согласился весной 1930 года *остаться*, быть пленником,

но почетным (потому, видимо, так волновала его всегда, по рассказам Е. С. Булгаковой, ария Кончака: «Нет, князь, не пленник ты мой, ты ведь гость у меня дорогой!..») — и Сталин должен был отблагодарить его за отданную свободу и за искренность. Но тот сохранил ему жизнь — и почел это достоящим отдарком (если продолжать размышлять об этой личности в булгаковских «классических» категориях).

Эту навязчивую идею лучше всего комментирует статья Цветаевой «Пушкин и Пугачев» (1937). «Не могу изъяснить то, что я чувствовал, расставаясь с этим ужасным человеком, извергом, злодеем для всех, кроме одного меня. Зачем не сказать истины? В эту минуту сильное сочувствие влекло меня к нему» («Капитанская дочка»). Цветаева подмечает зорко: «так благодарность — не жжет».

«Но между тем странное чувство отравляло мою радость: мысли о злодее, обрызганном кровию стольких невинных жертв, и о казни, его ожидающей, тревожили меня поневоле: „Емеля! Емеля! — думал я с досадою, — зачем не наткнулся ты на штык <...>“»

«Чудные обстоятельства», упомянутые Гриневым, благодарность, даже «влечение к своему обратному — все это еще не дает и не создает любви», — категорически объявляет Цветаева и называет то единственное слово, «которое одно объясняет — все».

#### Чара.

Пушкин Пугачевым зачарован. <...> Полюбить того, кто на твоих глазах убил отца, а затем и мать твоей любимой <...> — никакая благодарность не заставит. А чара и не то заставит <...>. Чара <...> скроет от тебя все злодеяния врага, все его вражество, оставляя только одно: твою к нему любовь.

В „Капитанской дочке“ Пушкин под чару Пугачева подпал и до последней строки из-под нее не вышел».

«В Пугачеве Пушкин дал самое страшное очарование: зла, на минуту ставшего добром, всю свою самосилу (зла) перекинувшего на добро. Пушкин в своем Пугачеве дал нам неразрешимую загадку: злодеяния — и чистого сердца. Пушкин в Пугачеве дал нам доброго разбойника. И как же нам ему не поддаться <...>? Дав нам такого Пугачева, чему же поддался сам Пушкин? Высшему, что есть: поэту в себе. Неподрешимому чутью поэта на пусть не бывшее, но могшее бы быть. Долженствовавшее бы быть».

В Воланде перед нами — вся самосила зла, перекинутая на добро по отношению к избранным. «... Часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», — цитата из «Фауста», избранная эпиграфом ко всему роману, добавляет к героям романа, обозначенным заглавием («Мастер и Маргарита»), — третьего.

Цветаева обращает внимание на очень важный факт — «Капитанская дочка» попала в *детское чтение*, и тем самым определила многое в самой структуре мирозерцания русского интеллигента: «Покой повествования и словесная сдержанность целый век продержали взрослого читате-



ля в обмане: потому и семилетним детям давали, что думали — классическое. А классическое оказалось — магическое, и дети поняли, только дети одни и поняли...»<sup>38</sup>.

«Соблазн» русской литературы XIX века, для тех, кому предстояло взрослеть в России XX века, объявляет здесь о своем грозном значении.

Л. Я. Гинабург посвятила этому специальное эссе, которое предположила назвать «Цветаева и Пугачев» (по цензурным условиям мы решили с ней для публикации в «Тыняновском сборнике» изменить название): у Цветаевой «Пугачев хороший, потому что он благородный разбойник. <...> Грехи Пугачева перечислены; остальное не столь уж важно. И, главное, остальное не вызывает вопроса: как же это так, что мы за? Конечно, мы, интеллигенты, гуманисты, мы против жестокостей (неизбежных), но в общем мы за мужичьего царя. <...> Лаборантши <из поэмы Пастернака „Девятьсот пятый год“ — М. Ч. > изготовляли бомбы для террористических актов. А. Ахматова, казалось бы, от этого в стороне, но Ахматова с оттенком удовольствия рассказывала мне о том, что ее мать в молодости была знакома с народовольцами. <...> Точно по Пастернаку: „Приятельницы матерей...“ От самых неподходящих как будто людей протягивались связующие нити, и не к каким-нибудь там реформаторам, а прямо к бомбометателям. <...> Среди снежных метелей Блока 900-х годов очень явственно маячил хороший Пугачев»<sup>39</sup>.

Но Булгаков-то был совершенно не из той среды! Его семья была консервативной, эту закваску сохранил он надолго; никакой интеллигентской жертвенности и жертвы другими не любил, не признавал... Ясно, по Цветаевой и по Лидии Гинабург, что приязнь к Пугачеву от Пушкина до наших дней — это все самоубийственные игры верхнего русского класса со своим народом.

Но Булгаков к этим играм несколько не был расположен. Он два года лечил этот народ в деревне, он оперировал и перевязывал солдат во фронтовых лазаретах, он видывал свой народ во всех видах и вины перед ним — извечного интеллигентского комплекса — не чувствовал.

У него было другое — игра с властью, с роком самовластья в России, идеей этого самовластья и ее воплощением. Личное, персональное отношение к власти повело в 30-е годы к зачарованности властителем и Булгакова, и Пастернака, и — в какие-то моменты — Мандельштама; одна Ахматова, пожалуй, осталась свободной от этого (быть может, в силу женской, «царскосельской» еще закваски, брезгливости к нерóвне).

Набросок истории Пугачевского восстания в его неоконченном учебнике истории кончается фразой: «Программа Пугачева не была ясна, неизвестно, что произошло бы в случае победы ...»

Булгаков в известном смысле оказался свидетелем победы такого восстания почти полтора века спустя. Вслед за Пушкиным он не просто мог, а должен был размышлять о фигуре Пугачева, о тех, кого большие массы людей признают за своих властителей. «Должно быть, или волк или человек» («Капитанская дочка») — эти слова ямщика, вглядывающегося

во впервые появившегося в повести среди бурана Пугачева могли бы быть эпиграфом к мыслям Булгакова о Сталине; буран как-то присутствует в пьесе «Батум», где речь не раз идет о сибирской ссылке.

## VII

После первой публикации пьесы «Батум» в отечестве (в журнале «Современная драматургия», 1988, № 5) актер Ю. А. Орынянский писал в редакцию, что «рассуждая объективно, можно считать, что так и произошло, как полушутя сам себе предсказал автор „Батума“ <...> он к этому времени действительно „перегорел“ и подсознательно потянулся к „хвалу“. Но ведь материалы о Сталине были собраны Булгаковым и хранились в особой папке задолго до того, как он дал согласие написать пьесу к юбилею Сталина. Не свидетельствует ли это о давнем и искреннем творческом интересе к человеку, который <...> „вел разговор сильно, ясно <...>“<sup>40</sup> и т. д. Замечание внимательного читателя нашего предисловия к публикации пьесы кажется резонным.

Слушая «простонародную песню про виселицу, распеваемую людьми, обреченными виселице», Гринев потрясен «каким-то пиитическим ужасом».

Если этот «пиитический ужас» был возбужден в Булгакове весной 1930 г. и продолжал гореть до 1936 года, то потом, по-видимому, погас — был подавлен страшными событиями массовых процессов. (После 1936—38 гг. Сталин предстал Пугачевым, но не к виселице шедшим, а отправившим на виселицу своих же «ребят»).

Булгаков пытался возбудить его в себе, изображая экзотические для его пера фигуры революционеров, но безуспешно. Что, собственно, он показал? Что Сталин несколько выдается из ряда довольно средних, ничуть не примечательных людей. Как ни старается автор пьесы — он никак не может полюбить их так, как любил Турбиных. Он изображает их как чужих — и выдает каждой сценой, что взялся не за свое дело. Сталин, конечно, не этого от него ждал. Не беремся состязаться с биографами Сталина, но с удовольствием разделяем острую и точную мысль Н. Коржавина: «Булгаков изобразил его революционером, а тот хотел, чтобы он принял его в белую гвардию...»

В пьесе откликается первая часть «Капитанской дочки»: «Я не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств. <...> пьяница, шатавшийся по постоянным дворам, осаждал крепости и потрясал государством!»

\*\*\*

Пьеса обозначила отказ от письма 1930 года, от «Белой гвардии», «Дней Турбиных» и «Бега», «чертой» которых сам автор называл в

письме «упорное изображение русской интеллигенции, как лучшего слоя в нашей стране ... изображение интеллигентско-дворянской семьи ... в традициях „Войны и мира“» — и к тому же обосновывал ее: «Такое изображение вполне естественно для писателя, кривно связанного с интеллигенцией».

За этими строками, если хотите, встает уже цитированное гриневское «я природный дворянин; <...> тебе служить не могу. Коли ты в самом деле желаешь мне добра <ср. «Я обращаюсь к гуманности советской власти...»>, так отпусти меня в Оренбург» <«... и прошу меня, писателя, который не может быть полезен у себя, в отечестве, в великодушно отпустить на свободу»; неосторожное слово «свобода», говорящее о плене,— не под тем же ли влиянием подвернулось под перо?»>.

Обратим внимание и на слова «в нашей стране» — в момент описываемых в романе «Белая гвардия» и пьесе «Дни Турбиных» событий «наша страна» — это Россия досоветская, о Советском Союзе еще и речи нет зимой 1918—1919 гг., тем более в Киеве. В этих словах, таким образом, два смысла, и оба полемичны по отношению к официозу: во-первых, Россия досоветская для Булгакова — «наша страна» (тогда как «царская Россия» давно объявлена чужой и преодоленной), во-вторых, для него по меньшей мере нет границы между той Россией и этой. Это было своеобразно, но более лояльно.

К 1939 г. он оставил мысли о прежней России; ее нет в «Мастере и Маргарите» (а он ведь успел нарисовать ностальгические картины этой России и в «Белой гвардии», и в «Записках юного врача», — он встал в этом смысле в один ряд с Бунинным и с «Детством Никиты» Толстого). В «Батуме» же она ославлена — как полицейское государство. Показана и ее слабость и обреченность: не может справиться с революцией — значит, туда ей и дорога.

Не чинясь, он изображает теперь революционеров как лучший слой в той — теперь уже и не его — России. Поэтому так оглушили его (после краха — отмены постановки,— обусловившего начало его смертельной болезни) переданные ему Сахновским «сверху» слова: «... наверху посмотрели на представление этой пьесы Булгаковым как на желание перебростить мост и наладить отношение к себе»<sup>41</sup>.

Ему брошено было, таким образом, будто Гриневу от Пугачева в переписанной навыворот «Капитанской дочке», обвинение в неискренности, а, значит,— в продажности, в приспособленчестве. И возразить было не только некому, но и нечего.

\*\*\*

Напомним, что при этом он, в отличие от многих писателей — его современников — не имел, по-видимому, никакого представления о быте и

технологии революционного подполья. Но эта технология в реальном ее виде уже никого не могла интересовать — она была вытеснена из общественной памяти и неприменима в любых печатных сочинениях. Булгаков ориентировался не на быт, а на миф. Основным его источником в работе над пьесой был сборник сочинений, закамуфлированных под мемуары, — «Батумская демонстрация 1902 года», — вышедший в свет 20 марта 1937 года. Сохранился экземпляр из домашней библиотеки Булгакова с его пометами. Он, пересмотревший для пьесы о Мольере или для либретто о Петре Великом множество источников, умевший подвергнуть их профессиональной критике, обладавший тонким источниковедческим чутьем (заподозрил — кажется, самостоятельно — в мемуарах Оммер де Гельф фальсификацию и, во всяком случае, помогал П. С. Попову в определении авторства П. П. Вяземского), теперь со скрупулезностью слушателя университета марксизма-ленинизма подчеркивает строки из сочинения «Сталин в Кутаисской тюрьме» с подстрочным примечанием «Из дневника народного певца» (!) <sup>42</sup>.

«Ты мой благодетель. Доверши как начал: отпусти меня с бедной сиротою, куда нам Бог путь укажет. А мы, где бы ты ни был и что бы с тобою ни случилось, каждый день будем Бога молить о спасении грешной твоей души...»

Сталин не отпустил. Мистика их отношений, столь важная для Булгакова, разрушилась — самим способом запрещения «Батума». Мысль о Сталине, несомненно, не оставляла Булгакова до конца, но это уже была иная, чем раньше, мысль. Но вдова, пожалуй, как умела, молилась до конца дней своих о спасении души Сталина — она никогда не могла забыть, по собственным ее словам, неоднократно и прочувствованно произнесенным в наших беседах, что тот «продлил жизнь» ее мужу «на десять лет».

«Мы — современники только того, что сумели понять» (Х. Арендт).

## Примечания

За обсуждение проблемы и деталей работы автор благодарит Л. А. Астафьеву, Е. А. Тоддеса и А. П. Чудакова.

- <sup>1</sup> Как известно, «любой современник укажет вам пальцем, что такое литературный факт» (Тынянов); беру на себя смелость фиксировать в качестве современника 1989 год как обозначивший начало конца литературоцентризма (Чудакова М. Не заслоняться от реальности // ЛГ, 9 января 1990 г.), пик которого пришелся на 70-е годы XX века. Летом 1990 года в нашем выступлении на Пятых Тыняновских чтениях формулировалось: «На пятом году нового исторического процесса обозначилось, как нам представляется, одно из наиболее непереходных следствий произошедших перемен — *российское общество перестает быть литературоцентричным*. Одним из первых признаков этого совсем нового для нашей страны явления стало изменение статуса публикации литературных или околотитулярных текстов — мы все свидетели того, как они лишаются неразрывно, казалось, связанного с ними в предшествующие годы дополнительного значения *удачи, достижения* публикаторов и издателей. Они становятся, напротив того, условием успешного функционирования периодического издания или издательства» (Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 325; курсив здесь и далее — принадлежит автору цитируемого текста, разрядка — нам).
- <sup>2</sup> Arendt H. La nature du totalitarisme. Paris, 1990. P. 83.
- <sup>3</sup> Чудакова М. Соблазн классики // Atti del Convegno «Michail Bulgakov» (Gargnano del Garda, 17—22 sett. 1984). Milano, 1986. Vol. I. P. 75—104.
- <sup>4</sup> Чудакова М. Гоголь и Булгаков // Гоголь: история и современность. М., 1985. С. 360—388.
- <sup>5</sup> Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя // Записки Отдела рукописей ГБЛ. Вып. 37. М., 1976. С. 57.
- <sup>6</sup> Там же. С. 80.
- <sup>7</sup> Об этом: Чудакова М. М. Булгаков — читатель // Книга: Исследования и материалы. Сб. 40. М., 1980. С. 182—185.
- <sup>8</sup> Подробнее см.: Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. Изд. 2-е. М., 1988. С. 27—28, 405—406.
- <sup>9</sup> Ср. колебания автора в планах романа: «Ночной пожар (от людей без участия Дубровского)» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Изд. 2-е. Т. 6. М., 1957. С. 770; все цитаты из «Дубровского» — по этому изданию: для наших целей можно пренебречь тем, что Булгаков читал издания более ранние, с небольшими текстологическими разночтениями).
- <sup>10</sup> См., там же, с. 60.
- <sup>11</sup> Овчинников И. В редакции «Гудка» // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 140—141.
- <sup>12</sup> См. об этом: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 270—271.
- <sup>13</sup> Булгаков М. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 221. Далее цитаты из романа по этому изданию без указания страниц.
- <sup>14</sup> Отметим участие в финальном полете (глава 32), еще более очевидное в ранних редакциях романа, дохристианских верований славян: «Представление о неведомой стране, в

которую ведет долгий, далекий и трудный путь, — характерный мотив сюжета о загробных странствиях <...>, путях „на тот свет“ <...> Располагается он или под землей, или над небосводом, а также за горизонтом, за необъятными водными просторами <в ранних редакциях романа „последний полет“ проходит над океаном. — М. Ч. > и неприступной высоты горами. Путь туда идет сквозь воздушное пространство, непроходимый (зачарованный) лес, сквозь пещеры, пропасти, овраги, глубокие расщелины в земле, непроходимые болота, через моря, озера, реки, как бурные, быстротекущие, так и стоячие и даже огненные <...> в воззрениях на „иной мир“ существенное место занимает космическая идея <...>. Из космических мотивов наиболее отчетливо выражен мотив „звезд и месяца“» (Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978. С. 20—21).

- 15 См. также: **Čudakova M.** «Messere, Roma mi piace di più»: Puškin e Dante nell'opera di Michail Bulgakov // *Russica e Italica: Saggi sui rapporti culturali a cura di Eridano Bazzarelli*. Torino, 1994. P. 51—59.
- 16 Цитируем по письму Вересаеву (см. далее); в письме к Сталину от 30 мая 1931 г. — «ехать».
- 17 Последняя фраза восстановлена по памяти Е. С. Булгаковой в ее дневниковой записи от 4 января 1956 г. (Впервые — Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 139).
- 18 **Булгаков М.** Собр. соч. Т. 5. С. 461—462.
- 19 Цитаты из „Капитанской дочки“ здесь и далее по: **Пушкин А. С.** Капитанская дочка. Изд. 2-е, доп. Л., 1984 («Литературные памятники»), без указания страниц.
- 20 **Чудакова М. О.** Архив М. А. Булгакова. С. 90—91.
- 21 «Проклинаю я только те два припадка неожиданной, налетевшей как обморок, робости, из-за которой я совершил две ошибки из пяти» (письмо к П. С. Попову от 14 апреля 1932 г.); возможная интерпретация этих двух ошибок изложена в «Жизнеописании Михаила Булгакова» (С. 485—486).
- 22 Цитируется по нашей обширной первой публикации ряда глав из третьей (первой связанной) редакции «Мастера и Маргариты»: «Черновик романа о дьяволе...»: К истории ранних редакций романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (к 100-летию со дня рождения Михаила Булгакова) // *Русская мысль*. 14 июня 1991 г. № 3883. Специальное приложение. С. V.
- 23 **Булгаков М.** Собр. соч. Т. 4. М., 1990. С. 369. Далее цитаты по этому тому без указания страниц. Приведенный пассаж — почти перифраз из описания разрешения «Дней Турбиных» в письме Булгакова П. С. Попову 25 янв. — 24 февр. 1932 г. (Собр. соч. Т. 5. М., 1990. С. 468—470).
- 24 Незаключенный черновой набросок письма к Сталину 1931 года обрывался на обращенной к Сталину просьбе «стать моим первым читателем» (впервые об этом сообщено в 1976 г. — **Чудакова М. О.** Архив М. А. Булгакова. С. 98).
- 25 Рецензия А. Н. Тихонова впервые опубликована нами частично в «Правде» («Я не поинтик, я — литератор», 15 мая 1991 г.) и полностью в газете «Русская мысль» («... И понял окончательно, что произошло»: О жизни и посмертной судьбе Михаила Булгакова. — 17 мая 1991. № 3879; там же — частично повторенные здесь комментарии к письму).
- 26 **Ерыкалова И.** Комментарии к роману «Жизнь господина де Мольера» // **Булгаков М.** Собр. соч. Т. 4. М., 1990. С. 641.
- 27 **Curtis J. A. E.** Bulgakov's last decade: The writer as hero. Cambridge, 1988. P. 192—194. Цит. по: **Кертис Дж.** Романтическое видение // *Лит. обозрение*. 1991. № 5. С. 25—26 (в переводе Я. Астафьева).
- 28 **Ерыкалова И.** Указ. соч. С. 642.

- <sup>29</sup> Arendt Н. Указ. соч. С. 117—118. Ср.: «В коммунистическом режиме действительность еле различима, а про идеологию нам напоминают на каждом шагу» (Арон Р. Демократия и тоталитаризм. М., 1993. С. 196).
- <sup>30</sup> Чудакова М. «... И понял окончательно, что произошло». С. 13.
- <sup>31</sup> Пожалуй, можно не сомневаться, что Булгаков знал широко известные слова Александра III, сказанные им С. Ю. Витте: «— Мне про вас говорят черт знает что. Не обращайтесь на это внимания и помните одно: у вас за спиной царь!» (Шульгин В. Годы. [М.] 1979. С. 104).
- <sup>32</sup> Тем более, что летом 1934 года Сталин совершил еще один телефонный звонок — Пастернаку, и Булгаков узнал о содержании этого разговора, по нашему предположению, в ноябре 1934 г. (Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 543).
- <sup>33</sup> Булгаков М. Великий каицлер: Черновые редакции романа «Мастер и Маргарита». М., 1992. С. 317.
- <sup>34</sup> Это особенно заметно в устных рассказах о дружбе со Сталиным, которые, видимо, начиная с 1936 года, разыгрывает Булгаков в узком кругу друзей:  
«Сталин. А ты Буденный, что скажешь?»  
Буденный (поглаживая усы). Рубать их всех надо!  
Сталин. Ну что ж уж сразу рубать. Экий ты горячий!»  
(Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 583).
- Это — отношения Пугачева в «Капитанской дочке» со своими соратниками («Нечего их ни жалеть, ни жаловать! — сказал старичок в голубой ленте. — Швабрина сказывать не беда, а не худо бы и господина офицера допросить порядком...»).
- <sup>35</sup> Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 608.
- <sup>36</sup> Лотман Ю. Идеинная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 15, 19.
- <sup>37</sup> Из дневниковой записи Е. С. Булгаковой от 4 января 1956 г. (Чудакова М. Неоконченное сочинение Михаила Булгакова // Новый мир. 1987. № 8. С. 199).
- <sup>38</sup> Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1981. С. 86, 87, 89—90, 106, 95.
- <sup>39</sup> Гинзбург Л. Еще раз о старом и новом (Поколение на повороте) // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 132—135.
- <sup>40</sup> Современная драматургия. 1989. № 2.
- <sup>41</sup> Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. С. 639.
- <sup>42</sup> Об этой и других пометах см.: Чудакова М. Первая и последняя попытка (Пьеса М. Булгакова о Сталине) // Современная драматургия. 1988. № 5. С. 214—215.

## О Смердякове

(К проблеме «Булгаков и Достоевский»)

А. К. Жолковский (Лос-Анджелес)

— <Ч>тобы убедиться в том, что Достоевский — писатель <...> возьмите <...> любых пять страниц из любого его романа, и без всякого удостоверения вы убедитесь, что имеете дело с писателем <...> — Вы — не Достоевский, — сказала гражданка <...> — Ну, почему знать, почему знать <...>

*М. А. Булгаков. «Мастер и Маргарита».*

— Литературное воровство! — вскричал Иван <...> это ты украл из моей поэмы! Спасибо, однако.

*Ф. М. Достоевский. «Братья Карамазовы».*

Бунин не любил Достоевского <...> ни Толстой, ни Чехов не «мешали» Бунину. А Достоевский явно «мешал».

*Ю. М. Лотман. «Два устных рассказа Бунина».*

В уже вошедшей в пословицу фигуре Шарикова хорошо прочитываются ее социальные и литературные прототипы. Свой пророческий отклик на политическую злобу дня Булгаков облек в богатые интертекстуальные формы, скрестив в «Собачьем сердце» черты советской современности, представленные, среди прочего, целым слоем аллюзий на Маяковского (от игры со знаменитой рекламой Моссельпрома до мотива обучения азбуке с вывесок и характерного для поэта 'собачьего' комплекса), с элементами «Фауста», «Франкенштейна», евангельской легенды, а также 'топоса говорящей собаки', имеющего в литературе, как показал Т. Зюлковски, почтенную родословную (включая такие имена, как Лу-



киан, Сервантес и Э. Т. А. Гофман). Но у Шарикова есть еще один классический прототип, причем совершенно русский. Это Смердяков.

Будучи высказано, сопоставление Шарикова со Смердяковым воспринимается в каком-то общем смысле как самоочевидное; даже имена звучат похоже. В обоих персонажах типизирован и разоблачен представитель восходящего плебейства, покушающегося на основы культуры и порядка, символическим выражением чего являются мотивы незаконности происхождения, полуобразованности, конфликта с отцовской фигурой (Федора Павловича; Филиппа Филипповича) и ориентации 'низкого' героя на идейного наставника (Ивана Карамазова; Швондера), а также общая карнавалльно-шутовская, со зловещими обертонами, трактовка образа.

Дело, однако, не сводится к общетипологическому сходству, возможно, продиктованному Булгакову известной характеристикой молодого Горького как «Смердякова с гитарой» (*Мережковский 1906: 46*) и нарицательной расхожестью Смердякова как культурного типа. При внимательном рассмотрении обилие параллелей на самых разных уровнях убеждает, что Шариков в значительной степени «сделан» из Смердякова. Рассмотрим семь групп аргументов в пользу этой гипотезы.

1. **Происхождение.** Начнем с двойкой природы 'низкого' происхождения героев. В Смердякове преобладает элемент 'незаконности', в Шарикове — элемент 'животности', но в каждом представлено и то, и другое. Смердяков — незаконный сын Федора Павловича от Лизаветы Смердящей, до известной степени признанный им и поселенный им в своем доме. Аналогичным образом Шариков называет профессора «папашей»; газеты объявляют Шарикова «незаконнорожденным сыном» Преображенского (*Булгаков 1988: 581*); вокруг этого возникают проблемы с жилплощадью и т. д. Более того, мотив «незаконно высокого» происхождения проведен и в линии Шарика, т. е. до и после его человеческой аватары [«Я <...> неизвестный собачий принц-инкогнито», «возможно, что бабушка моя согрешила с водолазом» (*Булгаков 1988: 562*); «Потаскуха была моя бабушка» (*Булгаков 1988: 621—622*)]. В свою очередь, врачебная ипостась Преображенского и его медицинская забота об «отпрыске» находят себе параллель у Достоевского в том, что Федор Павлович, «узнав о болезни <Смердякова>, решительно стал о нем заботиться, пригласил доктора, стал было лечить, но оказалось, что вылечить невозможно» (*Достоевский 1976: 115*).

Все же 'незаконнорожденность' Шарик(ов)а остается в булгаковской повести своего рода тропом, а в «реальном» плане важнее его ипостась как фабульно овеществившегося «сукина сына», душителя котов, чьи «поступки чисто звериные» (*Булгаков 1988: 599*).

Поразительным образом многое из этого верно и для Смердякова. Слуга Федора Павловича, Григорий, вырастивший Смердякова как бы

вместо собственного рано умершего шестипалого младенца, которого он не хотел крестить, «потому что это... дракон... <...> Смешение природы произошло <...>»; самому Смердякову прямо говорит: «Ты разве человек <...> ты не человек, ты из банной мокроты завелся, вот ты кто...» (*Достоевский 1976: 88, 114*).

Кстати, глагол, подобный этому «завелся», употреблен и в «Собачьем сердце» — Швондером, требующим от профессора выдать справку о Шарикове, «зародивш<емся> в вашей, мол, квартире» (*Булгаков 1988: 587*), а рефлекс 'банного' элемента можно усмотреть в эксцессах Шарикова в ванной, которые в одном случае описываются именно этим прилагательным [«все зеркала покрылись баннным налетом»] (*Булгаков 1988: 594*).

Еще существеннее, что в Смердякове настойчиво подчеркивается его 'звериность'. Уже само его рождение является последствием ответа Федора Павловича на «совершенно эксцентрический вопрос <одного барчонка> на невозможную тему: „Можно ли, дескать, хотя кому бы то ни было, счесть такого зверя <т. е. Лизавету Смердящую> за женщину <...>“»; в дальнейшем Смердяков систематически характеризуется в «животных» терминах: Федором Павловичем — как «(валаамова) ослица» (на протяжении всей главы «Контроверза»), им самим — как «вол» («с одного вола двух шкур не дерут», «для чего же я <...> кожу с себя дам содрать?»), Иваном — как «передовое мясо», а Митей — как «болезненная курица», «Он родился от курицы» (*Достоевский 1976: 91, 119, 121, 122, 428*).

В свою очередь, тема 'кожи' Шарика/Шарикова возникает в самом начале в связи с ожогом, активизируется в ходе первой операции (гл. IV) и возвращается в конце в виде кожаных одежд заведующего подотделом очистки [гл. IX (*Булгаков 1988: 612*)]. Между прочим, и гонения Шарикова на котов имеют смердяковский прецедент:

«В детстве он очень любил вешать кошек и потом хоронить их с церемонией <...> Григорий поймал его однажды на этом упражнении и больно наказал розгой» (*Достоевский 1976: 114*).

**2. Культура.** В этой сфере переключки особенно многочисленны. Шариков, подобно Смердякову, пошло одевается, в частности любит «лаковые», или «лакированные», штiblеты. По словам самого Смердякова,

«тамошний <т. е., иностранец> в лакированных сапогах ходит, а наш подлец в своей нищете смердит <!>»; «Смердяков, разодетый, напомаженный и чуть не завитой, в лакированных ботинках» (*Достоевский 1976: 205, 206*).

«<...> с полу, разбрызгивая веера света, бросались в глаза лаковые штiblеты <Шарикова> с белыми гетрами»; « — Что это за сияющая чепуха? <...> Неужели доктор Борменталь такие выбрал? — Я ему велел, чтобы лаковые. Что я, хуже людей? Пойдите на Кузнецкий — все в

лаковых»; «<...> он посучил лакированными ногами по паркету» (Булгаков 1988: 582, 583, 585).

Оба персонажа по-своему — пошловато — музыкальны: Смердяков красуется с гитарой, Шариков (вослед своей пролетарской ипостаси — Чугункину) играет на балалайке, чем раздражает Преображенского, так что тот запрещает «игру на музыкальных инструментах от 5 часов дня до 7 часов утра» (Булгаков 1988: 581), но, впрочем, сам начинает невольно напевать «Светит месяц».

Как и Смердяков, Шариков не любит театра.

«Был даже раз в театре, но молча и с неудовольствием воротился» (Достоевский 1976: 116);

«— Каждый день в цирк <...> Я бы на вашем месте хоть раз в театр ходил. — В театр я не пойду, — неприязненно отозвался Шариков <...> — Почему, собственно, вам не нравится театр? <...> — Да дурака валяние.. Разговаривают, разговаривают... Контрреволюция одна» (Булгаков 1988: 597).

Кстати, о разговорах. Шариков — «говорящая собачка» (Булгаков 1988: 590), его языковому развитию уделено в повести много места, и даже в Эплоге он, по саркастическому замечанию профессора, «и сейчас еще говорит, но только все меньше и меньше, так что пользуйтесь случаем, а то он скоро совсем умолкнет» (Булгаков 1988: 621); про Смердякова же сказано, что он «все молчал. Редко, бывало, заговорит» (Достоевский 1976: 116), чем подготавливается его ампула «валаамовой ослицы».

Научившись читать и говорить, оба героя поражают своих образованных покровителей неожиданными вкусами и суждениями. Смердяков отказывается восхищаться «Вечерами на хуторе близ Диканьки», ибо там «про неправду все написано», а также прочесть «Всеобщую историю» Смараглова, где «уж все правда», по словам удивленного Федора Павловича (Достоевский 1976: 115). Шариков же читает не «Робинзона», как ожидал бы Филипп Филиппович, а «Переписку Энгельса с Каутским», причем имеет совершенно оригинальное, отличное от обоих корреспондентов мнение [«Взять все, да и поделить <...>» (Булгаков 1988: 598)].

Эта интеллектуальная дерзость Шарикова имеет соответствующий смердяковский прецедент в главе «Контроверза», где Смердяков, заговорив, шокирует Григория и развлекает Федора Павловича, Алешу и Ивана своими теологическими софизмами о совместимости отречения от веры со спасением души.

**3. Идеология.** Свои оригинальные позиции оба отстаивают принципиально, исходя из 'права, правды, справедливости'. Согласно Шарикову, «в настоящее время каждый имеет свое право...» (Булгаков 1988: 584).

В этом Шариков вторит Швондеру: «<...> гражданин Шариков совершенно прав. Это его право — участвовать в обсуждении его собственной участи <...>»; «Вот все у вас, как на параде, — заговорил он <Шариков>, — салфетку — туда, галстук — сюда, да „извините“, „пожалуйста — мерси“, а так, чтобы по-настоящему, — это нет <...>» (Булгаков 1988: 587, 596).

Что касается Смердякова, то Гоголя он, как мы помним, осуждает за «неправду»; теологическую же аргументацию свою он обосновывает следующим образом:

«<...> да и ничего там <на том свете> за это <т. е. за отречение> не будет-с, да и не должно быть такого, если по всей справедливости, — солидно заметил Смердяков. — Как так по всей справедливости, — крикнул <...> Федор Павлович <...>»; «А коли я уже разжалован <из христиана>, то каким же манером и по какой справедливости станут спрашивать с меня на том свете как с христианина <...>?» (Достоевский 1976: 118, 119).

Разумеется, эти правовые и этические претензии обоих являются блефом, в случае Шарикова полным, поскольку и он, и его пьяные дружки по-мелочам обкрадывают профессора и обитателей его квартиры, в случае Смердякова — более сложным, ибо до момента убийства и похищения трех тысяч он поражает Федора Павловича своей честностью (возвращением подобранных денег), а преступление совершает не из простой корысти, а по идейным соображениям, навеянным Иваном.

Еще одно 'идеологическое' сходство касается отношения к воинской службе. Шариков врет своей «невесте», что шрам на лбу у него от того, что он «на колчаковских фронтах ранен» (Булгаков 1988: 615), но в действительности, к неприятному удивлению Швондера, особым героизмом не отличается:

«<Швондер:> — А вдруг война с империалистическими хищниками? — Я воевать не пойду никуда! — <...> хмуро твякнул Шариков <...> — Вы, гражданин Шариков, говорите в высшей степени несознательно <...> — На учет возьмусь, а воевать — шиш с маслом <...> Я тяжко раненный при операции <...> Мне белый билет полагается <...>» (Булгаков 1988: 588).

Все это — *mutatis mutandis* — находим и в «Братьях Карамазовых».

«— Когда бы вы были военным юнкерочком али гусариком молоденьким, вы <...> саблю бы вынули и всю Россию стали бы защищать. — Я не только не желаю быть военным гусариком, Марья Кондратьевна, но желаю, напротив, уничтожения всех солдат-с. — А когда неприятель придет, кто же нас защищать будет? — Да и не надо вовсе-с. В двенадцатом году было на Россию великое ишествие императора Наполеона <...> и хорошо, кабы нас тогда покорили <...>» (Достоевский 1976: 205).

Кстати, морально-политическая размолвка Шарикова со Швондером, историческую суть которой провидит профессор Преображенский: «Он <Швондер> не понимает, что Шариков для него более грозная опасность, чем для меня <...> если кто-нибудь в свою очередь натравит Шарикова на Швондера, то от него останутся только рожки да ножки» (Булгаков 1988: 609), в целом, если не в сюжетных и текстовых деталях, возводима к отношениям между Смердяковым и Иваном вокруг убийства Федора Павловича.

Оправдание своему 'аморализму', в частности своему культурному и этическому противостоянию с «папашей»-профессором, Шариков черпает в следующем фундаментальном рассуждении:

«— Что вы мне жить не даете?! <...> Разве я просил мне операцию делать? <...> Ухватили животную, исполосовали ножиком голову, а теперь гнушаются. Я, может, своего разрешения на операцию не давал <...> Я иск, может, имею право предъявить» (Булгаков 1988: 583—584).

И в этом он вторит Смердякову:

«Григорий Васильич попрекает, что я против рожества бунтую: „Ты, дескать, ей <Лизавете Смердящей> ложесна разверза“. Оно пусть ложесна, но я бы дозволил убить себя еще во чреве с тем, чтобы лишь на свет не происходить вовсе-с» (Достоевский 1976: 204).

Смердяков же шутовски варьирует при этом знаменитые мысли Ивана о возвращении «билета» Творцу (Достоевский 1976: 223). Но мотив 'билета' дважды, хотя без явной отсылки к «Карамазовым», проходит в «Собачьем сердце». Первый раз — под знаком благодарности (в ипостаси Шарика) за 'сотворение': «Совершенно ясно: пес выгащил самый главный собачий билет. Глаза его <...> наливались благодарными слезами по адресу пречистенского мудреца» (Булгаков 1988: 562); второй раз — в контексте уклонения Шарикова от воинской службы (см. выше слова о «белом билете»).

**4. Расстаивка сил.** Во многом сходна и общая сюжетная арматура вокруг Шарикова и Смердякова. К параллелям между Федором Павловичем и Иваном, с одной стороны, и соответственно профессором Преображенским и Швондером, с другой, можно добавить соотношение Григорий — Борменталь. Как тот, так и другой играют роль помощника главной отцовской фигуры (Федора Павловича, Филиппа Филипповича), а именно роль того непосредственного восприемника, которому выпадает нянчить, воспитывать и наказывать 'незаконного сына'. Борменталь неоднократно применяет к Шарик(ов)у меры физического воздействия и призывает к обратной операции, тогда как Преображенский до последне-

го момента настаивает на аморальности и бесперспективности насилия (хотя, в сущности, встает на этот путь с первой же операции).

«Лаской-с. Единственным способом, который возможен в обращении с живым существом. Террором нельзя ничего поделать с животным, на какой бы ступени развития оно ни стояло <...> Террор совершенно парализует нервную систему»; «— Никого драть нельзя <...> На человека и на животное можно действовать только внушением» (*Булгаков 1988: 545, 563*); «<...> Борменталь сжал сильные худые руки в кулаки <...>: — Конечно. Я его убью! — Запрещаю это! — категорически ответила Филипп Филиппович»; «Борменталь повыше засучил рукава рубашки и двинулся к Шарикову. Филипп Филиппович заглянул ему в глаза и ужаснулся. — Что вы, доктор! Я запрещаю... Борменталь правой рукой взял Шарикова за шиворот и тряхнул его так, что <...> Филипп Филиппович бросился наперерез и стал выдирать щуплого Шарикова из цепких хирургических рук. — Вы не имеете права биться! — полузадушенный кричал Шариков <...>»; «Без всяких предисловий он <Борменталь> двинулся к Шарикову и легко и уверенно взял его за глотку»; «Филипп Филиппович во все время насилия над Шариковым хранил молчание»; «И если только <...> узнаю, что <вы> сократили <ее>, я вас... собственными руками здесь же пристрелю» (*Булгаков 1988: 609—610, 610—611, 613, 614, Борменталь — Шарикову — 616*).

В свернутом виде нечто подобное есть в «Братьях Карамазовых»:

«— Откуда же свет-то сиял в первый день <творения>? — Григорий остолбенел. Мальчик насмешливо глядел на учителя <...> Григорий не выдержал. — „А вот откуда!“ — крикнул он и неистово ударил ученика по щеке <...> Федор Павлович запретил наистрожайше Григорию наказывать мальчишку телесно <...>» (*Достоевский 1976: 114—115*).

В дальнейшем Смердякова бьет и Иван; вообще, будучи карнавальной фигурой, Смердяков, как и Шариков, естественно, навлекает на себя физические унижения.

Характерную общую черту составляет и элемент 'двойничества' между 'сыновней' и 'отцовской' фигурами.

Смердяков наследует от Федора Павловича его аморализм [он «рос „безо всякой благодарности“» (*Достоевский 1976: 114*)] и циничное понимание людей и мотивов их поведения. Его имя-отчество, Павел Федорович, является инверсией имени-отчества его родителя. Федор Павлович сначала называет «(валаамовой) ослицей» Смердякова, а затем уже просто «ослицей» самого себя (*Достоевский 1976: 123*) и т. д. Подобно Федору Павловичу, Смердяков ненавидит Россию. С точки зрения Алеши, «у Смердякова совсем не русская вера»; по словам Марьи Кондратьевны, он «точно иностранец, точно благородный самый иностранец»; он сам считает, что «русский народ надо пороть-с, как правильно говорил вчера Федор Павлович», — сказавший, что «Россия свинство <...> я ненавижу Россию... то есть, не Россию, а все эти пороки... а

пожалуй что и Россию. Tout cela c'est de la cochonnerie» (*Достоевский 1976: 120, 205, 122*).

В «Собачьем сердце» картина сходная, хотя и не в точности такая. Принципиальным 'западничеством' отличается только Филипп Филиппович (подобный «французскому древнему королю», известный в Европе, угрожающий прекратить работу в России, указывающий на ее отсталость «в развитии от европейцев лет на 200» и т. п.); он же признает себя «ненавистником пролетариата» (*Булгаков 1988: 560, 555*). 'Двойничество' с ним его антипода проявляется не в этом, но совершенно отчетливо — начиная с восхищенного осознания Шариком, что профессор «весь в меня. Ох, тыпнет он их сейчас <...>», включая «сжеживание» профессора по ходу «экспансии» Шарикова [Борменталю даже приходится завести «Историю болезни профессора Преображенского» (*Булгаков 1988: 553, 575*)] и кончая всем комплексом 'кровожадности', оригинальным образом роднящей 'отца' и 'сына'.

Сходным образом строится и повествовательное окружение Шарикова и Смердякова. В «Собачьем сердце» большую роль играет информация, поступающая из «газет» и «слухов», циркулирующих вокруг квартиры профессора. Из «газеты» черпает вдохновение для своей «контроверзы» и Смердяков — историю русского солдата, давшего содрать с себя кожу, но не отрекшегося от христианской веры (*Достоевский 1976: 117*). А обидчиком Лизаветы и, следовательно, отцом Смердякова провозглашает Федора Павловича «молва» (*Достоевский 1976: 92*; ср. «слухи» в «Собачьем сердце»).

Обсуждение всякого рода информации и важнейшие идеологические дискуссии в «Собачьем сердце», как в присутствии или с участием Шарик(ов)а, так и за его спиной, проходят во время еды — за супом, десертом, водкой, ликером, коньяком и т. п. — и сопровождаются поучениями профессора Преображенского о ценности пищи и правильных способах ее приема. Но то же самое, по сути дела, имеет место и в соответствующих главах романа Достоевского, одна из которых даже называется «За коньячком». При этом самая ценность «коньячка» тоже тематизирована:

«— А все-таки я бы с твоим монастырьком покоичил. Взять бы всю эту мистику да разом <...> и упразднить <...> — сказал Федор Павлович. — Да зачем упразднить? — сказал Иван. — А чтоб истина скорей воссияла, вот зачем. — Да ведь коль эта истина воссияет, так вас же первого сначала ограбят, а потом... упразднят. — Ба! А ведь, пожалуй, ты прав. Ах, я ослица, — вскинулся вдруг Федор Павлович <...> — Ну, так пусть стоит твой монастырек, Алешка, коли так. А мы, умные люди, будем в тепле сидеть да коньячком пользоваться. Знаешь ли, Иван, что это самим богом должно быть непременно нарочно так устроено?» (*Достоевский 1976: 123*).

К продолжению этой беседы между Федором Павловичем и двумя из его сыновей у нас еще будет случай вернуться.

**5. Имена.** Как было замечено выше, имя-отчество Смердякова является зеркальным обращением имени-отчества Карамазова-старшего. В «Собачем сердце» собственные имена персонажей играют чрезвычайно активную роль, как то и пристало притчеобразному тексту, главный герой которого носит программную фамилию Преображенский. Так, среди второстепенных персонажей повести есть Васнецова («невеста» Шарикова), Бунина (Зина — домработница профессора) и Вяземская [член домкома — «юноша, оказавшийся женщиной»] (Булгаков 1988: 552), а фамилию человеческого предка Шарикова Чугункин некоторые исследователи возводят к фамилии Сталин, а его имя Клим — к имени Ворошилова. В подобном ономастически насыщенной контексте интересны переключки имен внутри повести, а также между повестью и «Братьями Карамазовыми».

Прежде всего, в pendant к роману Достоевского 'сын' получает имя, в каком-то смысле подобное 'отцовскому': ср. Полиграф Полиграфович — Филипп Филиппович. «Фамилию <же он> согласен наследственную принять <...> Шариков» (Булгаков 1988: 587), — аналогично тому, как «Федор Павлович сочинил подкидышу и фамилию: назвал <...> Смердяковым, по прозвищу матери его, Лизаветы Смердящей» (Достоевский 1976: 93). Что же касается отчеств, то Клим Григорьевич Чугункин годится в сыновья воспитателю Смердякова — слуге Григорию.

Некоторые из этих соображений могут показаться натянутыми. Однако стоит указать, что первое же после имени-отчества Преображенского полное имя-отчество, появляющееся в повести, причем в несомненной связи с самим Филиппом Филипповичем, это некий Федор Павлович (Булгаков 1988: 20), как в дальнейшем выясняется, Саблин — жилец третьей квартиры, в которую в порядке уплотнения вселяются Швондер со товарищи. По ходу повести своего рода самоуплотнение производит и сам профессор, вынужденный прописать созданного им на свою голову Шарикова. Еще один солидный жилец Калабуховского дома — «сахарозаводчик Полозов» (Булгаков 1988: 559), имя которого может восходить к богачу — отцу второй жены Лопухова-Бьюмонта, одного из героев ненавидимого Достоевским романа «Что делать?».

**6. Прочие детали.** Ряд мотивов и деталей «Собачьего сердца» находит себе параллели в «Братьях Карамазовых» менее непосредственным, но вполне существенным образом.

Так, в ходе первой операции, описанной с кровавыми подробностями, Преображенский и Борменталь «тело Шарика вдвоем начали разрывать крючьями, ножницами, какими-то скобками» (Булгаков 1988: 570). Крючья, вообще говоря, странное наименование для тонкого хирургиче-



ского инструмента. Зато именно «крючья» образуют тему провокационной дискуссии, которую Федор Павлович ведет с Алешей о «том свете», заставляя его признать, что «там нет крючьев»:

«Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну, вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют?» — и т. д. (Достоевский 1976: 23).

В дальнейшем Федор Павлович говорит, что Митю он «бы, если бы захотел, скрючил <...> и мог бы за вчерашнее <нападение> сейчас засадить» (Достоевский 1976: 158).

В последний час его «собачьей» жизни — непосредственно перед операцией — Шарик у вспоминается вольная жизнь с «псами побродягами», но он осознает невозможность к ней вернуться:

«Нет, куда уж, ни на какую волю отсюда не уйдешь <...> привык. Я, барский пес <...> отведал лучшей жнзии. Да и что такое воля?» (Булгаков 1988: 567—568).

Это рассуждение представляет собой сжатое резюме одной из основных мыслей «поэмы» Ивана «Великий инквизитор» — о свободе, отдаваемой людьми за «хлеба», об их готовности быть «послушными» и «приползти к ногам» хозяев, «подчиниться», присоединиться к «стаду», управляемому Великим инквизителем и его сообщниками — новыми «помещиками» (Достоевский 1976: 229—237).

Намеком проходит в «Собачьем сердце» и лейтмотивная в «Братьях Карамазовых» библейская тема 'сторожа брату своему'.

«В домком он <Шариков> поругался с председателем Швондером до того, что тот сел писать заявление в народный суд <...> крича при этом, что он не сторож питомца профессора Преображенского <...>» (Булгаков 1988: 611).

Наконец, к Достоевскому (хотя скорее не к «Братьям Карамазовым», а, скажем, к «Сну смешного человека») может восходить и центральное — заглавное — противопоставление повести: 'мозг/сердце'.

«<...> Одним словом, гипофиз — закрытая камера, определяющая человеческое данное лицо <...> Это — в миниатюре — сам мозг <...> Да ведь гипофиз не повиснет же в воздухе <...> весь ужас в том, что у него <Шарикова> уже не собачье, а именно человеческое сердце. И самое паршивое из всех, которые существуют в природе» (Булгаков 1988: 608—609).

7. **Седьмое доказательство.** Так называется глава 3 «Мастера и Маргариты» — романа, в значительной мере развертывающего тематику

и структуру «Собачьего сердца». В ней, среди прочего, завершается диалог между профессором (!) Воландом и двумя советскими интеллектуалами, начавшийся в главе 1:

«— Простите мою навязчивость, но я так понял, что вы... не верите в бога?»; «— Имейте в виду, что Иисус существовал»; «— А дьявола тоже нет?»... — Нету никакого дьявола!... — вскричал Иван Николаевич... — <Ч>то же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!» (Булгаков 1989: 15, 21, 47).

Этот знаменитый диалог является почти калькой с дискуссии между Федором Павловичем, Иваном и Алешей:

«А все-таки говори: есть бог или нет? <...> — Нет, нету бога. — Алешка, есть бог? — Есть бог. — Иван, а бессмертия есть <...>? — Нет и бессмертия. — Никакого? — Никакого. — <...> Может быть нечто какое-нибудь есть? <...> — Совершенный нуль <...> — А черт есть? — Нет, и черта нет. — Жаль. Черт возьми, что б я <...> сделал с тем, кто первый выдумал бога! <...> — Цивилизации бы тогда совсем не было, если бы не выдумали бога. — Не было бы? Это без бога-то? — Да. И коньячку бы не было. А коньяк все-таки у вас взять придется» (Достоевский 1976: 123—124).

Тем самым, в сущности, повторяется и подытоживается приведенное несколько выше в *pendant* к «Собачьему сердцу» рассуждение (из главы «За коньячком») о связи «коньячка» с «монастырьком».

В «Мастере и Маргарите» карамазовскому «коньячку» есть почти буквальное соответствие.

«Дайте нарзану, — попросил Берлиоз. — Нарзану нету, — ответила женщина в будочке... — Пиво есть?... — Пиво привезут к вечеру. — А что есть?... — Абрикосовая, только теплая» (Булгаков 1989: 11).

Нарзан и пиво, вкупе с богом и дьяволом, и образуют то «ничего», которого «нет».

Эта демонстративная переключка между «Мастером» и «Карамазовыми» доказывает если не происхождение Шарикова от Смердякова, то во всяком случае пристальное внимание Булгакова к тем примерно пяти страницам главы «За коньячком», которые, вместе с рядом других, заняли столь ключевое место в нашей аргументации.

\* \* \*

Как же интерпретировать булгаковское «литературное воровство»? Выражаясь по-лотмановски, Достоевский Булгакову явно не «мешал», а «помогал». Смердякова Булгаков использовал естественным для себя

«контрреволюционным» образом, вполне в духе Достоевского, но, конечно, не без изменений.

Эзоповский дискурс научно-фантастической дистопии позволил Булгакову и поставить все необходимые точки над *i*, и сохранить жизнь всем без исключения участникам конфликта (ср., напротив, обильные смерти, ранения и болезни в «Карамазовых»). Но он же дал ему возможность заострить излюбленную им 'аристократическую иерархичность' Идеального Порядка, да, в сущности, и разделаться с ее карнавальным нарушителем более решительно, чем Достоевский. Если Смердяков вешается сам, то Шарикова убивают, или, если угодно, подвергают лоботомии — операции, в обычных дистопиях постигающей, наоборот, интелтуалов-диссидентов. Позднее, в «Мастере и Маргарите», карнавальное начало перейдет на службу положительным героям и одновременно примет еще более крутой, скорее дьявольский, нежели божеский характер. Истоки этого, есть, однако, уже у христоролюбивого Достоевского.

Почему Митя не убивает отца, хотя все время хочет убить его и вдруг получает прекрасную возможность с ним расправиться?

«<...> слезы ли чьи, мать ли моя умолила бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновение — не знаю, но черт был побежден»; «Но ведь не убил же его, ведь спас же меня ангел-хранитель мой <...>» (Достоевский 1976: 425—426, 428).

Смердякову, однако, Достоевский ангела-хранителя не выделяет, по-видимому, молчаливо соглашаясь с Григорием, Митей и другими, что тот «не человек» и ему ничего такого не полагается. Булгаков лишь доводит это до логического конца, когда устами Борменталья благословляет профессора на контроперацию: «Ведь в конце концов — это ваше собственное экспериментальное существо» (Булгаков 1988: 609).

### Литература

- Булгаков 1988 — Булгаков М. [А.] Собачье сердце // Булгаков М. Повести; рассказы; фельетоны. М.: Советский писатель, 1988. С. 535—624.
- Булгаков 1989 — Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. М.: Высшая школа, 1989.
- Достоевский 1976 — Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Книги I—X // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14.
- Лотман 1993 — Лотман Ю. М. Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1993. С. 172—184. [1987].
- Мережковский 1906 — Мережковский Д. С. Чехов и Горький // Мережковский Д. С. Грядущий Хам; Чехов и Горький. М.: Изд. М. В. Пирожкова, 1906. С. 41—101.

## Карамзин — Пушкин. Заметки о романе Ю. Н. Тынянова

А. С. Немзер (Москва)

Третья часть романа Тынянова «Пушкин» начинается буквально с появления Карамзина: «Когда дядька Фома сказал ему, что его ожидают господин Карамзин и прочие, сердце у него забилось, и он сорвался с лестницы так стремительно, что дядька сказал оторопев: „Господи Су-се“»<sup>1</sup>. Карамзин в этой части романа занимает исключительно большое место, что не может мотивироваться только его реальной ролью в судьбе Пушкина [ср. проходные эпизоды с участием Батюшкова и Жуковского<sup>2</sup>, лаконичные упоминания Катенина в главке о первом визите к Авдотье Голицыной (447), о чем ниже; в качестве действующего лица Катенин не появляется вовсе<sup>3</sup>]. Тыняновских Карамзина и Пушкина связывают совершенно особые отношения; поначалу старший персонаж видит в младшем свое повторение: «Он любовался Александром. Семнадцать лет! Как в эти годы все нежно и незрело — о, как в эти годы не умеют кланяться, гнуть спину! Какие сны, стихи, будущее» (384). Заметим, что Карамзин вступает в роман человеком уже все пережившим: «Ему было тридцать четыре года — возраст угасания» (12)<sup>4</sup>. Нынешнее состояние Пушкина мыслится Карамзиным как временное: «Он знал, например, что и этот молодой человек, племянник забавного Пушкина, который такими страстными взглядами следует за женщинами, пишет страстные стихи <заметим повторяющийся эпитет, уравнивающий стихи и женщин. — А. Н.>, которому не сидится на месте в его лице, — тоже скоро остепенится» (400—401). Контекст карамзинского рассуждения показывает, что речь идет о чем-то большем, чем естественная смена возрастов. Карамзин просит Пушкина прочесть стихи, и тот читает элегию «Желание» с концовкой «...Пускай умру, но пусть умру любя»<sup>5</sup>. Существенно не только варьирование этой формулы в «Дыганах» (IV; 158, 167), но и ее карамзинское происхождение. Как было отмечено В. В. Виноградовым, сходные конструкции присутствуют в стихотворении «Отставка» (1796) и повести «Сиерра-Морена» (1793)<sup>6</sup>. Таким образом в стихах, обращенных к Екатерине Андреевне<sup>7</sup>, Карамзин узнает собственные слова и прежние чувства.

Размышления о будущем юного поэта появляются у него вслед за «сильным желанием пожаловаться Пушкину» (400), а это желание связано с двусмысленным положением Карамзина, конкретно — с проблемой цензурирования «Истории государства Российского». «Он подлежит цензуре царя — и более ничьей. Этот низкий генерал <начальник военной типографии

Захаржевский. — *А. Н.* <...> кажется, заблуждается о пределах своей власти. А быть может, и не заблуждается?» (400). Упоминание проблемы царской цензуры естественно ассоциируется с аналогичной (и гораздо более известной) проблемой, вставшей перед Пушкиным во второй половине 1820-х годов. Это подчеркнутое сходжение заставляет пристальнее приглядеться к обрисовке Карамзина в третьей части романа.

Перед нами великий писатель, оставивший литературу ради исторических штудий, человек, желающий быть советником государя и постоянно ощущающий двусмысленность своего положения, тяготящийся придворным статусом и неспособный по важным причинам от него отказаться, презирающий официальные награды, предпочитающий сомнительному счастью — покой, муж молодой жены, за которой ухаживает государь. Если большая часть характеристик точно соответствует биографии Карамзина, то поданный педалированно сюжет Екатерина Андреевна — Александр I<sup>8</sup> представляется важным почти исключительно в «пушкинском плане» — в качестве предсказания легендарного романа Натальи Николаевны и Николая I. Наряду с царем за Екатериной Андреевной ухаживает и «мальчишка», тайно предпочитаемый и государю, и великому мужу. Роль Дантеса (с вполне понятными поправками) разделяют в романе Пушкин и Чаадаев. При таком сгущении легко распознаваемых мотивов поздней пушкинской биографии двуплановость обретают и мотивы менее наглядные. Так, неподписанная записка, полученная Екатериной Андреевной от Пушкина, оказывается отдаленным подобием анонимных писем. Отметим также излишние с точки зрения сюжетного развития упоминания о вражде Карамзина с князем А. Н. Голицыным (401) и намеки на гомосексуализм последнего [«Бока министра от его особых пристрастий становились все более пухлыми, улыбка все более умной, скрытной» (454)]. Голицын здесь эквивалентен С. С. Уварову — тоже министру народного просвещения, политическому противнику Пушкина и мужеложцу<sup>9</sup>.

Уподобление Карамзина Пушкину, корреспондирующее с предвидениями старшего героя, предстает то абсолютно правомерным, то опровергаемым самим тыняновским текстом. Первый случай — эпизод с анненской лентой, известный по мемуарному отрывку Пушкина. «Однажды, отправляясь в Павловск и надевая свою ленту, он посмотрел на меня наискось и не мог удержаться от смеха. Я прыснул, и мы оба расхохотались...» (VIII, 51). «Однажды они завтракали. Ее муж накануне узнал, что предстоит свидание с императором во дворце <Тынянов заменяет рядовой визит к вдовствующей императрице особо значимой для Карамзина встречей с государем. — *А. Н.*>. Теперь слуга доложил, что пришли от императора. Карамзин был уже в ленте, вдруг лента отвернулась. Он стал ее поправлять у зеркала <это не бытовая, но символическая деталь: далее юный Пушкин становится «другим зеркалом» Карамзина. — *А. Н.*>. Пушкин был тут же. И то, как взглянул ее муж искоса на школяра, поразило Катерину Андреевну. Это была знакомая ей тонкая усмешка, усмешка литератора над всеми этими лентами, анненскими кавалерами<sup>10</sup>, представлениями и прочее. Пушкин

ответил ему быстрым взглядом, и оба рассмеялись» (408). Существенны не только солидарность Пушкина и Карамзина, вызывающая радость Катерины Андреевны (эпизод увиден ее глазами), и естественная проекция этой сценки на общеизвестную неприязнь Пушкина к его камер-юнкерству, но и то, что источником для Тынянова здесь служит именно пушкинский мемуар <sup>11</sup>. Однако даже в этом эпизоде Тынянову различие важнее сходства: Карамзин умеет выдержать придворный статус, Пушкин не смиряется с ним (аналогично: Катерина Андреевна умеет поставить себя в отношениях с государем и молодыми поклонниками, Наталья Николаевна — нет и т. п.).

Если для Карамзина независимость (а также поэзия и способность к любви) — атрибуты молодости, то Пушкин сохраняет их до конца. Приведенные выше размышления Карамзина о юном Пушкине содержат значимую цитату. Ср.: «о, как в эти годы не умеют кланяться, гнуть спину!» и «Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи» <sup>12</sup> (III, 336). «Из Пиндемонти» (1836) — стихотворение не просто позднее, но закатное, итоговое и противоречащее тем правилам, что, по мысли Тынянова, соблюдались Карамзиным и нарушались (со смертельным исходом) Пушкиным. Тынянов учитывает пушкинское стремление построить свою жизнь «по Карамзину» и одновременно настаивает на несостоятельности этого стремления. Оспаривая стратегию, принятую Жуковским в дни смерти Пушкина, Тынянов словно бы адресуется к противопоставлению писателей, сформулированному Николаем I: «мы насилу довели его <Пушкина. — А. Н.> до смерти христианской, а Карамзин умирал, как ангел» <sup>13</sup>.

Тыняновский роман должен был охватить всю жизнь Пушкина. Однако по мере писания автор постоянно превращал «детские», «отроческие» и «юношеские» эпизоды в «прототексты» (термин Г. А. Левинтона) предстоящих событий и будущих сочинений <sup>14</sup>. «Карамзинский» сюжет в третьей части романа позволил писателю запечатлеть свою версию «позднего Пушкина». При этом акцентированно неполное совпадение героев позволило Тынянову сохранить Пушкина от старения и смерти. «Карамзинский» контур — лишь видимость подлинной судьбы поэта. Тынянов не только не успевает, но и не хочет писать о гибели Пушкина и предшествующих ей событиях, словно бы повторяя суждение И. И. Пущина: «Впоследствии узнал я об его женитъбе и камер-юнкерстве; и то и другое как-то худо укладывалось во мне: я не умел представить себе Пушкина семьянином и царедворцем; жена-красавица и придворная служба пугали меня за него. Все это вместе, по моим понятиям об нем, не обещало упрочить его счастье» <sup>15</sup>. Вслед за этим фрагментом Пущин сообщает о том, как к нему пришло известие о гибели Пушкина: женитъба, придворная служба и смерть выстраиваются в один ряд.

Заметив эту связь (характерную не только для Пущина, но и для национального мифа о первом поэте, сложившегося, впрочем, не без учета пущинских записок), обратимся к сюжету об «утаенной любви» в версии романа. С. М. Эйзенштейн был прав, когда писал Тынянову о пушкинском «„донжуанизме“ как поиске той, единственной» и о «Натали» как «Ersatz'e

Карамзиной»<sup>16</sup>. В романе мы встречаемся с Ersatz'ами двух видов: это названная (но различаемая, как будет показано далее) Наталья Николаевна и действующие Мария Смит, Авдотья Голицына и актриса Екатерина Семенова, по-разному замещающие Катерину Андреевну. Рассмотрев эпизоды с участием трех «заместительниц» и героини, мы можем отметить, что Тьнянов постоянно оперирует цитатами (как фразовыми, так и сюжетными) из пяти произведений Пушкина. Это «Руслан и Людмила» (поэма, рожденная непосредственно описываемыми событиями), «Цыганы», «Евгений Онегин» (преимущественно — глава VIII), «Каменный гость» и отрывок «Участь моя решена. Я женюсь...».

«Цыганы», как было указано выше, прямо связываются с Карамзиным. Отсюда же приходит слово «страсть», характеризующее то состояние Пушкина, то состояние Катерины Андреевны, то русскую историю, которую Пушкин узнает не от Карамзина, а от Карамзиной [(441), здесь же о русской речи Карамзиной; ср.: «Однако же если со старым временем знакомиться по-семейному, вся история государственного Российского была бы сплошь историей страстей и безумства» (449)]. Кроме того отголосок «Цыган» возникает в 30 главе (петербургский визит к Голицыной): «Явился к Авдотье сам старый муж!» [(448); ср. песню Земфиры (IV, 158); дело происходит ночью и заканчивается словами Авдотьи: «Потушите свечу»]. Авдотья, которой Катерина Андреевна дважды собирается «не отдавать Пушкина» (425, 432), воплощает «русскую» ипостась пушкинской возлюбленной: известно ее скептическое отношение к карамзинской истории, в сцене свидания «Авдотья была в своем обычном платье: в сарафане». Разговор идет о недостатках «новизны», богатырях, Катенине и мотивирует завтрашний визит к противнику Карамзина. Авдотья решает на то, что недоступно Катерине Андреевне: измену старому мужу, которая подается в подчеркнуто «архаической», «древнерусской» оркестровке. Старый князь Голицын оказывается аналогом Карамзина. Ср.: «В молодости она была влюблена без памяти; ее выдали за старика Голицына» (446) и: «Ей <Карамзиной. — А. Н.> было двадцать два года, когда она полюбила бедного армейского поручика <...> Но она его так полюбила, что ее скоро выдали замуж <...> Выдали ее замуж хорошо, за человека умного, тонкого и известного, друга ее отца» (406—407)<sup>17</sup>. Продолжение этой линии в эпизоде с Екатериной Семеновой, в которой так же подчеркнута русская статья. Если Карамзина — «натуральная дочь» [«Ее фамилия была не Вяземская, а Колыванова, и она не была княжна» (406), при том, что «Она была по отцу Вяземская, княжна, с головы до ног княжна» (441), «Бой шел все за нее, за Людмилу, за красу» (450, ср. так же 463), «княжна» — постоянное наименование героини поэмы, а Карамзина говорит Пушкину, что тот «думает о Людмиле как о живой и что он, кажется, в нее, в Людмилу влюблен», (464)], то Семенова «родилась крепостной, а царица играла как царица» (451)<sup>18</sup>. Здесь же снова возникает слово «страсть»: сперва с эпитетом «певучая» (452), прежде характеризующим простонародную речь Карамзиной [«<...> а говорила певуче: детенки мои. Ведь так, почти так,



только Арина говорить умела» (441)]<sup>19</sup>, затем дважды как прямая отсылка к эпилогу «Дыган» [«Всюду были страсти»; «Везде были страсти», (453; ср.: IV, 169)], наконец — с конкретизацией: «Семенова была подлинной страстью, но не любовной, а гражданской» (454). «Дыганы» и «Руслан и Людмила» вновь сцеплены, этим, однако, значение эпизода Семеновой не исчерпывается.

«Порою казалось, что она играет в чарах какого-то сна <...> Голос Семеновой вязал и чаровал» (453). Семенова, к ногам которой однажды падает Пушкин (ср. с падением к ногам Карамзиной, о котором ниже), воплощенная русская трагедия, околдована и околдовывает. Она играет по указаниям влюбленного в нее Гнедича, который разом оказывается двойником и Пушкина, и Карамзина. Подобно Пушкину он поэт, влюбленный на всю жизнь<sup>20</sup>. В связи с Гнедичем цитируется пушкинский прозаический отрывок [«Когда одноглазый орел увидел Семенову, участь его была решена» (453)], прежде использованный в рассказе о начале пушкинской страсти (397). Ни Пушкина, ни Гнедича, разумеется, не касается следующая фраза пушкинского отрывка [«Я женюсь...» (VI, 388)], важная Тынянову для отождествления Натальи Николаевны с Катериной Андреевны. Более того, муж Семеновой князь Гагарин должен таить страсть к своей незаконной жене так же, как любящий ее платонически Гнедич (так же, как Пушкин — страсть к Карамзиной). Двое сторожащих Семенову равно скрывают страсть и имеют колдовскую власть над актрисой, что и роднит их с Карамзиным. «Что за черное волшебство! Он видел рядом эти две головы — лукавую голову старого сказочника и эту прекрасную, вечно молодую» (442). Наименование Карамзина «сказочником» отсылает к первой из пушкинских эпиграмм [«Послушайте: я сказку вам начну...» (I, 209; ср. 429)], а выражение «черное волшебство» одновременно готовит уподобление Карамзина Черномору и цитирует «Загородную поездку» младоархаиста Грибоедова<sup>21</sup> [ср. упоминание Катенина в сцене у Голицыной и возмущение Карамзина «истинно разбойничьим» добродушием эпиграммы (429); там же эпиграммы названы «каторжными, злодейскими»]<sup>22</sup>.

Уподобление Карамзина Черномору введено аккуратно и опирается на систему рассматриваемых нами мотивов: «И в первой поэме — о древних богатырях, о враге всего русского <таков Карамзин с точки зрения младоархаистов, что никак не соотносится не только с реальной позицией историографа, но и с «революционными» претензиями, предъявляемыми ему в романе. — А. Н.> — Черноморе — он думал о войне другого времени — войне за русскую славу и прелесть — Людмилу, древней войне, которая вдруг кажется войной будущего, — Черномор, тщедушный и малый, летал и так похитил Людмилу» (463). Кроме плавающих ассоциаций с эпохой завершения романа, следует обратить внимание на два обстоятельства. Во-первых, вневременной, уравнивающий прошлое с будущим, характер конфликта актуализует подтекст из словесности XX века: колдун, пленивший Россию (лирика и поэма «Возмездие» Блока, «Серебряный голубь» и статьи Андрея Белого). Во-вторых же, Карамзин как колдун,

старик, урод и чужестранец (т. е. мифологический антагонист, покойник) парадоксальным образом оказывается предвестием аналогичной роли Пушкина. Ср. «негритянскую» тему в стихотворении «Как жениться задумал царский арап...» и романе «Арап Петра Великого»: «Что выбрал арап себе сударушку // Черный ворон белую лебедушку» (II, 205) и в особенности: «Арап во время твоей болезни всех успел заворожить» (VI, 38). Пушкин как бы накликал этими текстами будущие грязные толки о своей семейной жизни. (В этой связи представляется важным интерес Пушкина к «Отелло».) Напомним, что в одной из первых сцен романа (на приеме по случаю рождения Пушкина) Карамзин сталкивается с Петром Абрамовичем Ганнибалом («злодеем», как и его отец — герой пушкинских произведений со значительными элементами «родового автобиографизма»): неприятные друг другу персонажи в равной степени (хотя и по-разному) «предсказывают» судьбу Пушкина.

И здесь мы должны обратиться к другой группе подтекстов: сочинениям, написанным болдинской осенью 1830 года, в канун пушкинской женитьбы. Отношения Пушкина с «молодой вдовой» Марией Смит (напомним, что она первая из «заместительниц» Катерины Андреевны) описываются как прототекст «Каменного гостя». «Тень ревнивца мужа, которая являлась из холодной закоцитной стороны, чтоб отомстить любовникам, мерещилась ему во время этих свиданий. Впрочем, не только покойный муж мерещился ему, но и другая тень: директор, который обладал верным чутьем, погуливал теперь по царскосельским садам, подстерегая любовников» (398). А. А. Ахматова отметила связь «Каменного гостя» с лицейским посланием «К молодой вдове»<sup>23</sup>; между тем в послании, включенном, как представляется, в традицию Жуковского и Батюшкова<sup>24</sup>, поэт вовсе не боится явления тени ревнивца и успокаивает испуганную возлюбленную: «Тихой ночью гром не грянет, // И завистливая тень // Близ любовников не станет, // Вызывая спящий день» (I, 215). Если Мария Смит замечает Катерину Андреевну, то Энгельгардт заступает место не только покойного мужа, но и Карамзина<sup>25</sup>, тем самым Карамзину отводится роль Командора (мертвеца) из «Каменного гостя». Ср. «И, возвращаясь ночью, он хотел увидеть узкий след на земле, чтоб его поцеловать, след той, которую отныне всю жизнь он должен будет называть N. N.» (418). «Узкий след» отсылает к «Каменному гостю»: «Под этим вдовьим черным покрывалом; // Чуть узенькую пятку я заметил» (V, 322), хотя непосредственные отношения Пушкина с Катериной Андреевной описываются преимущественно цитатами из восьмой главы «Евгения Онегина».

Связь «маленькой трагедии» и VIII главы (тождественность финалов и их автобиографизм) детально рассмотрены в работе А. А. Ахматовой «„Каменный гость“ Пушкина» и в дополнениях к ней 1958—1959 гг. Не умаляя заслуг поэта и отдавая себе отчет в том, что ахматовское прочтение «Каменного гостя» опосредовано ее восприятием «Шагов командора» и блоковской темы «возмездия» в целом (ср. отражение этих мотивов в «Поэме без героя» и сопутствующей ей прозе), рискнем предположить, что

ахматовская концепция была опытом рационализации некоторых суггестивных ходов Тынянова, как известно, указывавшего на автобиографизм «Каменного гостя» еще в студенческом реферате, сближенным (без учета романа «Пушкин») со статьей Ахматовой<sup>26</sup>. Если сближение VIII главы романа в стихах, «Каменного гостя» и отрывка «Участь моя решена. Я женюсь...» (о котором речь шла выше) и можно рассматривать как закономерное схождение двух внимательных исследователей, то упоминание Ахматовой послания «К молодой вдове» явно ориентировано на роман Тынянова<sup>27</sup>.

Цитаты «Евгения Онегина» в третьей части романа особо значимы. Катерина Андреевна, жена стареющего важного человека, соединившаяся с ним против своей воли и после роковой страсти (см. выше), идеально вошедшая в роль светской дамы, прямо списана с Татьяны, ставшей княгиней. Если суждение Чаадаева о карамзинском доме [«Это удивительный тон, самый воздух этого дома. Красота хозяйки удивительна. Разговор ее удивляет ровностью, знаниями, уверенностью в истине» (443); ср. также отмеченные выше характеристики речи Екатерины Андреевны] находит объяснение и вне концепции «безыменной любви» [неоднократно отмечалось, что, рисуя прием в доме князя N, Пушкин — особенно в строфах белой рукописи, следующих за строфой XXIII и выпущенных при издании, — имел в виду карамзинский салон; ср.: «В гостиной истинно дворянской // Чуждались щегольства речей...» и далее (V, 462—463)], то разработка психологии героини [благородно спокойной на людях, нервной, кусающей платочек, почти отчаявшейся в одиночестве (407 и вся глава 14)]<sup>28</sup> неотделима от концепции Тынянова. Разобранный выше мотив зачарованности Карамзиной тоже находит себе подтекст, хотя и не резко выраженный, в «Евгении Онегине» [«У! Как теперь окружена // Крещенским холодом она» (V, 156) с последующим весенним оттаиванием]. Пушкин (и Чаадаев) являются Карамзиной как напоминание о ее былой страсти — поручике Струкове. Для нее они тоже «заместители», как сама она будет замещаться другими женщинами для Пушкина и замещает Карамзину его покойную первую жену.

Другие онегинские цитаты прикреплены к герою. «Теперь каждое утро Пушкин просыпался с этой новою целью: он должен был быть уверен, что вечером будет сидеть за круглым столом, видеть ее, слышать ее нескороую французскую речь» (399) отсылает к «Письму Онегина к Татьяне»: «Я знаю: век уж мой измерен; // Но чтоб продлилась жизнь моя, // Я утром должен быть уверен, // Что с вами днем увижусь я» (V, 156). Падение к ногам Карамзиной близ монумента Румянцеву-Задунайскому (косвенная отсылка к свиданию в «Каменном госте» и еще одно отождествление Карамзиной с русской историей) не только ориентировано на последние падения «Евгения Онегина» и того же «Каменного гостя», но и сопровождается важной цитатой, переходящей из авторской речи во внутренние монологи сперва Пушкина, а потом и Карамзиной: «А возвращаясь от Кагульского чугуна, вдруг засмеялся. Он не умер, не сошел с ума. Он просто

засмеялся какому-то неожиданному счастью. И, пришед домой, он всю ночь писал быстро <...> А давеча как упал к ее ногам. Точно раненный насмерть! Все же он не умер. И она засмеялась, как давно уже не смеялась, покраснев, полуткрыв в смехе губы.

Как он пал к ее ногам. Точно раненный насмерть. Все же не умер, жив и стихи его живы. Так живы, что, когда давеча читали, она потупилась, точно прочли чье-то письмо, к ней написанное. Не умер, живехонек!

Она покраснела от радости» (433). Смех Карамзиной, вторящий смеху Пушкина (ср. улыбку, тонкую усмешку — лейтмотив Карамзина), приветствует рождение поэта. Гибель (буквальная — Дон Гуана, метафорическая — Онегина) не состоялась. Цитата из VIII главы содержит важную лакуну: «И он не сделался поэтом, // Не умер, не сошел с ума» (V, 159). Пушкин (в отличие от Онегина) поэтом сделался, что сказано после первого цитирования автором («всю ночь писал быстро»), а после второго цитирования осознается Карамзиной.

Здесь мы должны вернуться к названному выше мифологическому комплексу, объединяющему женитьбу, придворность и смерть Пушкина<sup>29</sup>. Как было показано Ахматовой (и контурно прочерчено Тыняновым), Пушкин накануне женитьбы испытывает страх, сказавшийся в «Каменном госте» и финале романа в стихах: это страх Дон Гуана и Онегина, полюбивших впервые, и одновременно предчувствие измены после близкой смерти — страх Командора (бытовым вариантом Командора становится живой, уважаемый, но не любимый молодой женой князь N)<sup>30</sup>. Для Тынянова это означало отождествление Пушкина с Карамзиным, обреченность поэта на следование по карамзинскому пути и возмездие за прежнее посягновение на карамзинский очаг. Однако сцена у кагульского обелиска отменяет логически неопровержимую схему. Тынянов пишет не о смерти поэта, но о его бессмертии. Поэт, чья жизнь сливается со стихами («точная речь», невероятная правда), не может умереть. Утверждая победу (бессмертие) Пушкина, Тынянов превращает его (в соответствии с давно сложившейся и неотменяемой традицией) в Поэта вообще и потому обращается к современной поэзии<sup>31</sup>.

Цитаты из Маяковского (одновременно отсылающие к Пушкину) вводятся в повествование, по крайней мере, трижды в весьма ответственных местах. В первый раз это уже отмеченное четверостишие из «Письма Онегина к Татьяне», перефразированное в «Юбилейном» и особенно любимое Маяковским<sup>32</sup>. Во второй — при описании поэзии как войны (следом за ним идет уже приводившийся фрагмент о «войне за Людмилу»): «Нет, он был воином, хотя и был только поэтом. Он был полководцем. Пехота ямбов, кавалерия хореев, казачьи пикеты эпиграмм, меткости смертельной, без промаха» (463). Здесь «Во весь голос» («Парадом развернув моих страниц войска...» и далее<sup>33</sup>) приходит на память раньше, чем послужившие им прообразом строфы «Домика в Коломне» (IV, 234—235; 391). Эти цитаты (в первом случае речь идет о великой любви, во втором цитируется предсмертная поэма) готовят третью, обретаемую в заключительной главе романа. Пушкин плывет из Феодосии в Юрзуф и сочиняет

элегию «Погасло дневное светило» «так, как будто она была последними его стихами». «Темнота и теплота здесь были весомы и зримы <...> Ночь здесь падала весомо и зримо <...> Теперь, ночью под звездами, крупными и осязаемыми, не в силах унять это видение, на которое он был обречен навсегда, он здесь пал на колени перед нею» (469). Тынянов контаминирует строку первого вступления к поэме «Во весь голос» («Мой стих трудом громаду лет прорвет // и явится весомо, грубо, зримо» — тема поэтического бессмертия) и строки из «Неоконченного»: «Ты посмотри какая в мире тишь, // Ночь обложила небо звездной данью // В такие вот часы встаешь и говоришь // векам истории и мирозданью» (<IV>) <sup>34</sup>. В таком контексте «любовная лодка» Маяковского оказывается сопряженной с кораблем пушкинской элегии <sup>35</sup>. Пушкин как бы продолжается в Маяковском. И не только в нем. Слова о «точности полицейского протокола» (463) вступают в переключку с пушкинскими стихами Мандельштама («На полицейской бумаге верже», «Дикая кошка — армянская речь» <sup>36</sup>), в свою очередь, вероятно, связанными с финалом «Смерти Вазир-Мухтара». Стихи — одни из первых после длительного молчания поэта, прорыв которого пришелся на осень 1930 года (через несколько месяцев после смерти Маяковского). Наконец, но не в последнюю очередь, «не верили» (о предельно искренних «документальных» стихах Пушкина) отсылает не только к общему потрясению от смерти Маяковского и его предсмертных стихов, но и прямо к «Смерти поэта» Пастернака: «Не верили, — считали, — бредни, // Но узнавали: от двоих, // Трех, от всех» <sup>37</sup>, что подразумевает диалог Тынянова с пастернаковской идеей «смерти — второго рождения», последовательно проведенной в третьей части «Охранной грамоты» и обстоятельно изученной новейшими исследователями <sup>38</sup>.

Таким образом Тынянов отменяет тождество Пушкина и не-поэта Карамзина, а смерть заменяет бессмертием. Его роман оказывается оконченным, несмотря на болезнь и предчувствие собственной смерти. Финал важнее внутритекстовых несогласованностей и обманутых читательских ожиданий <sup>39</sup>.

## Примечания

- 1 **Тынянов Ю.** Пушкин. Л., 1976. С. 377. Далее роман цитируется по этому изданию, страницы указываются в скобках.
- 2 Об этом см.: **Немзер А. С.** В. А. Жуковский в интерпретациях Тынянова // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 41—45.
- 3 Ср. «предсказывающую» цитату из баллады Катенина «Убийца», в первой части романа: «В окно смотрел московский месяц, плешивый, как дядюшка Сонцев» (106). Ср. обращение убийцы к месяцу: «Да полно, что! гляди, плешивый! // Не побоюсь тебя» (**Катенин П. А.** Избр. произв. М.; Л., 1965. С. 666). Любопытно, что награжденный скандальным катенинским эпитетом месяц похож на «дядюшку Сонцева». Здесь возникает «родственная» ассоциация с другим дядюшкой — ярлым ненавистником Катенина В. Л. Пушкиным. Ср. обыгрывание простонародного эпитета в его поздней полупародийной поэме «Капитан Храбров», где о мужике-разбойнике говорится: «Старик с плешивой головою» (**Пушкин В.** Стихи. Проза. Письма. М., 1989. С. 162).
- 4 Далее цитируются стихи («Время нравится прошло...») из письма Карамзина И. И. Дмитриеву от 3 декабря 1800 года. См.: Письма Н. М. Карамзина И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 120. Ср.: **Вацуро В. Э.** Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 26.
- 5 **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. I. С. 191. Отточие Тынянова. Далее сочинения Пушкина цитируются по этому изданию, в скобках номер тома указывается римской цифрой, страницы — арабской.
- 6 **Виноградов В. В.** Стиль Пушкина. М., 1941. С. 393. В данном случае не существенно, что формула употребилась не одним Карамзиным.
- 7 Речь идет исключительно об отношениях романых персонажей. В столетней полемике об утасненной любви Пушкина наиболее убедительной представляется версия, предложенная в статье Ю. М. Лотмана «Посвящение „Полтавы“ (адресат, текст, функция)». См.: **Лотман Ю. М.** Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. II. Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. С. 369—380.
- 8 «Впрочем, царь полюбил теперь гулять мимо его домика и однажды поднес жене его букет цветов, им самим нарванных <...> Он побледнел, увидев выражение на обольстительном белом лице царя, когда он подносил цветы его жене. Его жена была прекрасна. Но нужно было издать „Историю государства Российского“, и мудро, как он все делал в своей жизни, он решил покориться и ждать» (396). «Цветов было много, слишком много — их посылали каждый день из дворца. Она прекрасно знала, почему пришло долгожданное разрешение печатать „Историю“ ее мужа. Он, кажется, это не вполне понял. Что ж, придется с тем умением, которое она знала у себя, знала в своей походке, глазах, голосе, быть — в который раз! — неприкосновенной» (406) и др. Заметим появление рокового для Пушкина белого цвета при упоминании царя.
- 9 См. также замечания в рецензии на книгу С. Л. Абрамович: **Лотман Ю. М.** О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок». Исследование, а не расследование // Таллинн. 1985. № 3. С. 90—99.
- 10 Называние ордена (опущенное у Пушкина) важно опять-таки не в качестве «конкретной детали». Орден св. Анны был важным компонентом карамзинского мифа николаевской эпохи. Ср. в некрологе Н. И. Греча :«<...> по поднесении им государю императору Александру Павловичу первых восьми томов „Истории государства Российского“, награжден чином статского советника и орденом св. Анны 1-го класса <...> он один в России имел орден св. Анны 1-го класса в чине статского советника и получил оный вместе с сим чином» (Северная пчела. 1826. 29 мая. № 64). Цит. по: **Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.** Сквозь «умственные плотины». Из истории книги и прессы пушкинской

поры. М., 1972. С. 83, 84. Там же о недовольстве некрологом в пушкинском кругу, в частности цитата из письма А. И. Тургенева Н. И. Тургеневу от 29 января 1828: «<...> и беспрестанно твердят о 3-м Влад<имире> и о том, что один он имел в чине ст<атского> сов<етника> анненскую ленту» (С. 87). Заметим, кстати, что Греч счел необходимым повторить формулировки некролога в своем романе «Черная женщина» (1834), напомнив одновременно о неудовольствиях, которые вызвало в 1816 году награждение Карамзина: «<...> господ писателей балуют непомерно. Не знаю, известно ли вам, князь, что одного из них недавно, вопреки указу 6-го августа 1809 года, произвели без экзамена в статские советники и дали ему анненскую ленту. Ленту — новопроизведенному статскому советнику, к которому еще накануне того дня надписывали: его высокоблагородию!» (Цит. по: Три старинных романа. В 2 книгах. М., 1990. Кн. 2. С. 178).

- <sup>11</sup> Значимость этого эпизода для Тьнянова подтверждается его трансформированным использованием в «Смерти Вазир-Мухтара» (Глава вторая, 34, обед у Булгарина): «Он посмотрел на Грибоедова и вдруг улынулся, как заговорщик.

— Анна? — Он увидел следок от ордена на грибоедовском сюртуке. И потом уже другим тоном: — Все говорят, вы пишете южную трагедию?

— Анна. А вы заняты военной поэмой?» (Тьянянов Ю. Кюхля. Смерть Вазир-Мухтара. М., 1981. С. 282. Цитата отмечена: Левинтон Г. А. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Тьяняновский сборник. Третьи Тьяняновские чтения. Рига, 1988. С. 9).

- <sup>12</sup> Конкретно-политическое содержание пушкинской строки подтверждается ее зависимостью от строки из редактировавшегося Пушкиным стихотворения П. А. Вяземского «Казалось мне: теперь служить могу...»: «Не гнуть спины, ни совести в дугу». Впервые: Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 511—512. Тема стихотворения — невозможность службы и отращивание от двора — была внятна и при неясном комментарии первоиздателя Т. Г. Зенгер. Ср. новейший комментарий К. А. Кумпан, датирующей текст концом апреля 1828 года и связывающий его с отказом Вяземскому и Пушкину в месте при Главной квартире русских войск: Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 492—493.

О связи с «Из Пиндемонтия»: Тоддес Е. А. К вопросу о каменноостровском цикле // Проблемы пушкиноведения. Сб. научных трудов. Рига, 1983. С. 39; примеч. 28.

- <sup>13</sup> Цит. по: Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. Исследование и материалы. М., 1987. С. 147. Кроме процитированных строк из письма А. И. Тургенева А. И. Нефедьевой от 1 февраля 1837, там же другие пересказы слов Николая I.

- <sup>14</sup> Ср.: «<...> в романе „воссоздается“ гипотетический (или чисто вымышленный) подтекст, биографический или словесный, того произведения героя романа, которое в действительности и цитируется здесь. Ситуация, описанная в романе, или включенные в него слова объявляются реальным (для той фиктивной реальности, которая описывается фабулой романа) поводом или источником подлинного текста, существующего уже в безусловной действительности — в культурной памяти читателей романа». — Левинтон Г. А. Грибоедовские подтексты в романе «Смерть Вазир-Мухтара» // Тьяняновский сборник. Четвертые Тьяняновские чтения. Рига, 1990. С. 23—24. Несколько иначе (но сходно) обстоит дело с биографическими фактами; ср. выше. Подход этот может быть лишь отчасти объяснен болезнью Тьянянова и его уверенностью в скорой смерти, т. к. наметился он уже в пору работы над романом о Грибоедове и вполне проявился в первой части «Пушкина». Несомненно, работая над третьей частью, Тьянянов усилил эту тенденцию. С этой точки зрения ее название оказывается цитатным — отсылающим к «Юности» Л. Н. Толстого, то есть завершающей части сочинения, предполагавшего продолжение, но обернувшегося трилогией. Установка Тьянянова может быть интерпретирована во фрейдистском ключе, подобно тому, как интерпретируются синхронные искания С. М. Эйзенштейна и М. М. Зощенко. См. (в связи с письмом Эйзенштейна Тьянянову и его замыслом фильма о Пушкине на основе тьяняновской гипотезы о Карамзиной — «утаенной любви»): Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 101 и сл. Ср. замечание

- А. П. Чудакова в ответах на анкету к 100-летию со дня рождения Тьнянова: «Этот труднейший и важнейший вопрос — как вещная среда детства строит мировосприятие и мировидение будущего поэта — Тьнянов пытался решить в „Пушкине“» (Седьмые Тьняновские чтения. Материалы для обсуждения. М., 1994. С. 23).
- 15 **Пушкин И. И.** Записки о Пушкине // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 112. Заметим, что в романе Пушкин перестает узнавать Пушкина в пору его постоянных посещений Карамзиных (408—409).
- 16 **Эйзенштейн С.** Непосланное письмо Тьнянову // Воспоминания о Ю. Тьнянове. Портреты и встречи. М., 1983. С. 274—275. Оставляя в стороне недоумения Эйзенштейна и его предложение статьи роману Любопытнo, что, сравнивая Пушкина с Чаплиным, Эйзенштейн, скорее всего бессознательно, цитирует VIII главу «Евгения Онегина», то есть текст, активно использованный Тьняновым при обрисовке Карамзиной: «Это любовь все к одной и той же Мэрион Давис <...>, которая „другому отдана“ <...>». Точно так же он не заметил в романе подтекстов «Каменного гостя» и сообщил Тьнянову: «<...> (не „зря“ у Пушкина и „Дон Жуан“»).
- 17 В статье «Безыменная любовь» Тьнянов обратил внимание на скептический отзыв Карамзина о «Цыганах» в письме П. А. Вяземскому от 2 декабря 1824 года (Тьнянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 213—214. Ср. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. 1799—1826. Сост. М. А. Цявловский. Л., 1991. Изд. 2, испр. и доп. С. 480). Вероятно, отзыв этот (скорее — сдержанный) учитывался Тьняновым при развитии «цыганского» мотива в романе. Ср. также специальное упоминание Вяземского при осознании Пушкиным рокового характера его страсти к Катерине Андреевне: «Это было преступление против Карамзина <...>, против Вяземского, ее единокровного брата — Пети <...> Жизнь была решена сразу» (441). В восторженной (и, без сомнения, прекрасно известной Тьнянову) рецензии Вяземского на «Цыган» (Московский телеграф. 1827. Ч. XV, № 10. С. 111—122) наряду с осуждением стиха «...Умру любя», значение которого в романе уже оговорено, находим недовольство «слишком греческим», словно взятым «из какого-нибудь хора древней трагедии», стихом «И от судеб защиты нет» (Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 78). Вяземский не может воспринять стихи Пушкина всерьез, он, как и все остальные, «не верит» [«Чем точнее был стих, чем вернее и правдивее было то, о чем он рассказывал, он знал: не будет верить» (469)], хотя его этот сюжет касается «домашним образом».
- 18 Ср. поддерживающее этот мотивы упоминание «Анютки Шереметевой» и ее песни в разговоре с Авдотьей Голицыной (447).
- 19 К вопросу о «фрейдистских» мотивах: «— Прощай, мать, — сказал он ей. И Арина диву далась <...>  
— Что вы, Александр Сергеевич, — сказала она, оторопев, — есть у вас мать.  
— Есть, — сказал он серьезно. — Ты и есть мать» (464).
- 20 В связи с Гнедичем, чья работа над русской «Илиадой» ассоциируется с пушкинским писанием «богатырской» поэмы [Гнедич стал издателем «Руслана и Людмилы», что представлено в романе так: «Смотрел Семенову, увидел Гнедича и сказал ему: печатается поэма, он уезжает, должен ехать. И Гнедич, который в него и его судьбу верил и, встречая в театре, ценил его как зрителя, — склонил худую шею: поможет выйти в свет поэме, которая выходит в свет сиротою» (461)], вводится тема поэтической точности: «Точность была его религией» (453); позднее о Пушкине: «Он был выслан на точную речь» (468). Следующее предложение («Точен, как математика, был стих») напоминает об интересах Авдотьи Голицыной и вновь закрепляет связь: Карамзина — Голицына — Семенова.
- 21 Ср.: «Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими» (Грибоедов А. С. Соч. М., 1988. С. 383). Это восклицание мотивируется впечатлением от русской народной песни (ср. мотив песни в эпизоде с Авдотьей и замечания об эпитете «певучий»). Дублиальный характер очерка в данном случае не имеет значения. Тьнянов, использовавший «Загородную посадку» в качестве подтекста 40 главы второй главы



- «Смерти Вазир-Мухтара» (об этом см.: Левинтон Г. А. Грибоедовские подтексты в романе «Смерть Вазир-Мухтара». С. 26—29; романский эпизод посвящен мечте о русской песне, т. е. предсказывает рассматриваемый нами мотивный комплекс в «Пушкине»), явно рассматривал очерк в качестве грибоедовского текста (или полагал нужным убедить в этом читателя). Между прочим «Загородная поездка» никак не может быть сочтенной антикарамзинским выступлением. В очерке видны параллели с «Запиской о древней и новой России», неизвестной его автору, но зато хорошо известной Тьняинову. При этом фрагмент карамзинского текста, порицающий возведение Петербурга и противопоставляющий ему потенциальную столицу «среди мест плодоноснейших», использован в романе [речь Карамзина к Чаадаеву и Пушкину (420); ср.: Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях. М., 1991. С. 37]. «Про-петровскую» линию в романе проводит Чаадаев, в речи которого появляется прототекст вступления к «Медному всаднику»: «Он <Карамзин. — А. Н.> мало обратил внимания на Петра <...> Ведь все флаги вдруг посетили Россию при нем. Начались обущения» (443; ср. IV, 274).
- <sup>22</sup> Так прорисовывается связь архаистических (простонародных) тенденций с поэмой «Братья разбойники». Ср. антикарамзинистский (отрицающий установку на дамское чтение) выпад в письме Пушкина А. А. Бестужеву от 13 июня 1823, где речь идет о возможной публикации поэмы: «<...> если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают нежных ушей читательниц „Полярной звезды“ <...>» (X, 51). Генезис поэмы описан Тьняиновым в романе (466) в соответствии с пушкинским письмом П. А. Вяземскому от 11 ноября 1823 (X, 58).
- <sup>23</sup> Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки. Изд. 3, испр. и доп. М., 1989. С. 107.
- <sup>24</sup> Возможным источником можно считать «Привидение. Из Парни» К. Н. Батюшкова (1810) с темой загробной ревности, у Пушкина передоверенной антагонисту. Кроме метрического сходства, обратим внимание на финал «Привидения»: «Но ах! // Мертвые не воскресают» (Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 176—177). Реминисценция из «Людмила» В. А. Жуковского («В час полуночных видений») отсылает не столько к конкретной балладе, сколько к поэтическим исканиям Жуковского в целом. Ср. в новейшем исследовании наблюдения над ориентацией этого текста на Жуковского: Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 106; там же отмечена реминисценция из послания «К Б<лудов>у». Любопытно, что в тексте Тьняинова тоже появляется реминисценция (возможно, неосознанная) из Жуковского, причем из поздней (1831) баллады «Жалобы Цереры». «...любовь не умирает // И в отшедших за Коцит». Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. С. 152.
- <sup>25</sup> Ср. отчетливую мотивную переключку: «директор Энгельгардт, действительный genius loci, настиг Пушкина с молодой вдовой» (436) и «Гений этих мест, бог Китайской Деревни, был ее мудрец» (441). Порицание затеи Сперанского, Лицея как «немецкой свободы Петра, где начинается русское распуство» (428) роднит Карамзина с Энгельгардтом, мечтающим о сближении с историографом. Этим дело не исчерпывается: Карамзин и Энгельгардт, одинаково ищущие встречи с императором во время прогулок по царскосельским садам [ср. «Genio loci он воздигн в честь императора» (436)], претендуют на роль Отца, что опять-таки роднит их с императором. Ср. в разговоре Энгельгардта с Аракчеевым: «директор должен быть в заведении как отец семейства и подобно ему управлять» (392). Карамзин в гневе постоянно называет Пушкина «мальчишкой», рассерженный на Пушкина и Чаадаева, он читает им выписку из поучения Мономаха: «И не уставай, бя младенца...» (422—423, повторено — 429), его сокрушениям о «новой России» предшествует формулировка «Мальчишка, Сергей Львовича сынок» [(427); выше: «хорошо же его воспитал Сергей Львович!» и «Удивительна была своенравность Пушкина — точный Сергей Львович» (402)]. В этом плане не случайно появление Карамзина у колыбели Пушкина и ироническое отождествление Карамзина, готовящего «Записку о древней и новой России», с Сергеем Львовичем, собравшимся писать к государю (113—116; разговор о просвещении и реформах Сперанского). Визиту Сергея Львовича предшествуют его рассуждения о дворянстве, при всем коизме оказывающиеся прототекстом политических

- воззрений зрелого Пушкина. Ср. в особенности: «Порою он ворчал перед камином, совсем как матушка Ольга Васильевна. Однажды он даже дословно ее повторил: фыркая, сказал, что все несчастья начались с Орловых, — полезли в знать, и началась неразбериха» (113) и в «Моей родословной»: «Попали в честь тогда Орловы, // А дед мой в крепости, в карантин. // И присмирел наш род суровый, // И я родился меццанин» (III, 198), а также последовательно негативную оценку переворота 1762 года у позднего Пушкина. В результате комический, но «свой» отец оказывается победителем в заочном споре с другими Отцами (здесь Карамзин уравнивается не только с Энгельгардтом, но и с Аракчеевым, Александром и, в конечном итоге, со сложившимся государством).
- 26 **Тынянов Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 513 (примечания М. О. Чудаковой, Е. А. Тоддеса и А. П. Чудакова к статье «Литературный факт»).
- 27 В этой связи позволим себе некоторые соображения о сне Ахматовой, который известен нам по записи Э. Г. Герштейн. 5 июня 1954 года перенесшая инфаркт Ахматова рассказывала в больнице: «— А мне здесь представление показывали <...> „Каменного гостя“ <...> Она указала рукой на окно; за которым ветви деревьев почти касались стекла». Для нас существенны замечания о месте действия: «И это вовсе не кладбище, а огромный купальный участок, никаких могил и гробниц здесь нет <...> Это большой сад». И далее: «он <Дон Гуан. — А. Н.> гуляет по этому роскошному зловещему саду и нарочно говорит так, как будто здесь уютно и ничего особенного» (**Ахматова А.** Указ. соч. С. 355, 356). Как представляется, неподвижный (для лежащей Ахматовой) вид из окна совместился с впечатлениями от тыняновского романа, где прототекст «Каменного гостя» разыгрывается, действительно, в саду, причем прекрасно знакомом Ахматовой и мифологизированном ее творчеством — Царскоевском. Умолчание об имени сада могло быть и сознательным.
- 28 Отметим цитату из «Письма Татьяны к Онегину»: «Она вдруг успокоилась, стала верно женою знаменитого мужа, добродетельной матерью его детей, доброю мачехою его дочери» (407); ср. «Была бы верная супруга // И добродетельная мать» (V, 61), если бы не встретила Онегина, как если бы Катерина Андреевна не встретила поручика Струкова. Признание Татьяны в письме предсказывает ее незримое несчастье в правильном замужестве.
- 29 Царскоевский локус в данном случае имеет амбивалентный характер: это и место пушкинской молодости, и начало его «страдного» пути. Царскоевское лето 1831 года (время обработки заключительной главы «Евгения Онегина») — первое семейное лето, первый опыт карамзинского жизнестроительства.
- 30 Подобная двуплановость равно характерна для поэтического мышления Тынянова и Ахматовой. Ср. тыняновский комплимент после доклада Ахматовой по работе «Последняя сказка Пушкина» 15 февраля 1933 года: «Я восхищен двуплановостью вашей работы — сатира на Николая и Александра одновременно». Цит. по: Герштейн Э. Ахматова-пушкинистка // **Ахматова А.** Указ. соч. С. 319.
- 31 Аналогично обстоит дело в «Смерти Вазир-Мухтара», где финальная победа Пушкина над Грибоедовым, превращение окончившей жизни Грибоедова в бессмертную поэзию, неотделима от победы Маяковского над Хлебниковым, превращения творчества Хлебникова в его продолжающейся поэзии. Подробнее см.: **Немзер А.** Литература против истории. Заметки о «Смерти Вазир-Мухтара» // Дружба народов. 1991. № 6. С. 253—264.
- 32 **Маяковский В.** Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 265 (Выступление на диспуте о задачах литературы и драматургии 26 мая 1924 года). См. также: **Брик Л.** Маяковский и чужие стихи // Знамя. 1940. № 3. С. 165.
- 33 **Маяковский В.** Указ. соч. Т. 10. С. 282.
- 34 **Там же.** С. 281, 287.
- 35 Цитатный характер этого образа точно почувствовала Цветаева: «Лодка-то твоя, товарищ, // Из какого словаря?» и далее о «дворянско-российском жесте» (**Цветаева М.** Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 406—407). Вероятным подтекстом Маяковского

представляется лермонтовский «Парус». Ср. цитирование «Паруса» при ответах на вопросы на вечере, посвященном двадцатилетию деятельности (25 марта 1930): **Маяковский В.** Указ. соч. Т. 12. С. 433.

<sup>36</sup> **Мандельштам О.** Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 167.

<sup>37</sup> **Пастернак Б.** Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 390. Ср. также в письме В. Б. Шкловского Тынянову от 15—16 апреля 1930: «...он писал о том, что умрет. Слова были рифмованы, рифмам не верят» (цит. по: Литературное обозрение. 1993. № 6. С. 55).

<sup>38</sup> Указав, вероятно, последнюю на сегодняшний день работу: **Поливанов К. В.** Маяковский в «Охранной грамоте» и «Людях и положениях» // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 227—230, позволим себе два замечания. Во-первых, легко предположить, что именно концепция «второго рождения» Пастернака могла послужить Тынянову подспорьем для мысли о «втором рождении» Мандельштама (о чем говорилось выше). Во вторых — и это относится уже собственно к Пастернаку — кажется необходимым отметить, что размышление о «гении и красавице» в 15 главе 3 части «Охранной грамоты» (**Пастернак Б.** Указ. соч. Т. 4. С. 234), справедливо соотношенное К. М. Поливановым с письмом Пастернака к Э. Н. Пастернак от 26 июня 1931 года («...все, что я писал о Маяковском, я писал обо мне и о тебе». Цит. по: Письма Б. Л. Пастернака к жене Э. Н. Нейгауз-Пастернак. М., 1993. С. 68), не только описывает Маяковского и Веронику Половскую (Пастернака и Зинаиду Николаевну), но и отсылает к пушкинской теме. Ср. в очерке Цветаевой «Наталья Гончарова» (впервые: Воля России. 1929. №№ 5—6, 7, 8—9): «Было в ней одно: красавица. Только — красавица, просто — красавица, без корректива ума, души, сердца, дара. Голая красота, разящая, как меч. И — сразила.

Просто — красавица. Просто — гений» (**Цветаева М.** Избранная проза. В 2 т. New York, 1979. Т. 1. С. 300). В случае, если Тынянов был знаком с очерком Цветаевой, чрезвычайно любопытными (и значимыми для тыняновской концепции) представляются ее соображения о Гончаровой как «том пустом месте, к которому стягиваются, вокруг которого сталкиваются все силы и страсти» (там же. С. 301). Тыняновская Карамзина предстает сразу всем: Людмилой, Татьяной, русской историей, русской речью, Россией, свободой (ср. в последней главе: «писать о том и о той», корреспондирующее с посланием В. Л. Давыдову: «И на здоровье тех и той // До дна, до капли выпивали!.. // Но те в Неаполе шалят, А та едва ли там воскреснет», II, 40, где та — свобода). «Заместить» ее может только абсолютное ничто, «просто красавица». (Ср., впрочем, невидимость Катерины Андреевны, кстати, вполне в духе цветаевской поэзии: «Она не имеет портретов», 469). Знакомство Тынянова с очерком Цветаевой прояснило бы поразительное совпадение ее черновой записи 1931 года с романной концепцией: «Не хотела быть ни Керн, ни Ризнич, ни даже Марией Раевской. Карамзиной. А еще лучше — няней». (**Цветаева М.** Указ. соч. Т. 2. С. 356).

<sup>39</sup> В этом плане «Пушкин» сопоставим с такими одновременно завершенными и незавершенными произведениями, как «Кому на Руси жить хорошо» и «Мастер и Маргарита».

## Ремизовский подтекст в «Четвертой прозе»

Г. А. Левинтон (Санкт-Петербург)

Биографическим «подтекстом» «Четвертой прозы»<sup>1</sup> было, как известно, обвинение Мандельштама в «плагиате», присвоении перевода А. Г. Горнфельда. Однако сам этот биографический эпизод также имел некоторый «подтекст» или «прецедент» в событии, произошедшем ровно двадцатью годами ранее, а именно в обвинении в плагиате А. М. Ремизова в 1909 г. Абсурдность обвинения в «плагиате из фольклора» ничуть не отменяет серьезности этой ситуации для Ремизова, о чем свидетельствуют его мемуарные упоминания об этой истории (частично приводимые ниже).

Подобные «рифмы ситуаций», вообще говоря, встречаются в писательских биографиях, нам приходилось уже упомянуть мимоходом<sup>2</sup> поразительное сходство визитов Мандельштама и Гумилева к Э. Гиппиус<sup>3</sup>. Возможно, но все же сомнительно, что такие факты биографически значимы и «диагностичны» и указывают на общность характера и судьбы (если речь не идет о сознательном биографическом подражании, что в наших случаях, несомненно, исключено), хотя, конечно, роль «изгоя» была поневоле свойственна и Ремизову, и позднему Мандельштаму. Однако сходство биографических ситуаций оказывается очень важным, если оно известно участникам (или одному из них) и осознается во время или после соответствующих событий<sup>4</sup> (чего, видимо, не было в случае с Мандельштамом и Гумилевым и несомненно было, как мы надеемся показать, в случае с Мандельштамом и Ремизовым) — тогда оно становится предметом осмысления, автобиографической рефлексии, о чем и свидетельствует текст «Четвертой прозы».

Саму аналогию между двумя обвинениями уже отметила Ольга Раевская-Хьюз в послесловии к «Иверню»<sup>5</sup>: «Ремизов любил повторять, что он никогда не был признан современным писательским миром как равный. Подчеркивая и усугубляя идеи непризнанности, он парадоксально называл себя „ненастоящим“ в отличие от признанных „великих“, „настоящих“ <...>. Здесь поразительная переключка с Мандельштамом, в „Четвертой прозе“ объявившим свое творчество „незаконным“: „Мой труд, в чем бы он не выражался, воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность <...>“ (II, 191)<sup>6</sup>. Утверждение „беззаконности“ своего творчества в обоих случаях связывается с обвинением в плагиате, то есть является ответом на нападки, идущие из профессио-

нального писательского мира. В случае Ремизова обвинение в плагиате было связано с пересказом народных сказок<sup>7</sup>, в случае с Мандельштамом — с его переводческой работой<sup>8</sup>.

Это наблюдение, несомненно, верно и весьма проницательно, однако, опираясь на поздние тексты Ремизова, О. Раевская-Хьюз, видимо, полагает, что речь идет о чисто типологическом совпадении, обусловленном сходством литературных позиций<sup>8</sup>. Между тем Мандельштам не только должен был помнить саму историю из газет и разговоров 1909 г.<sup>9</sup>, но и, с большой вероятностью, мог знать более ранний текст Ремизова, в котором этот сюжет излагался — а именно, книгу «Кукха. Розановы письма»<sup>10</sup>. Разумеется, когда речь идет о книгах, вышедших в эмиграции, гарантировать их доступность для писателей Москвы и Петрограда невозможно<sup>11</sup>. Однако для этого времени, когда (незадолго) и книга самого Мандельштама вышла в Берлине, и обмен между метрополией и эмиграцией был еще очень интенсивен, знакомство с «Кукхой» (тем более при интересе Мандельштама к Розанову — ср. ниже) кажется очень вероятным. С другой стороны, в период работы над «Четвертой прозой» тема Ремизова как писателя-эмигранта могла приобрести особую остроту.

Цитируемые ниже соответствия интересны не только по этой причине, но и потому, что Ремизов, кажется, никогда у Мандельштама не упоминался. Более того, насколько нам удалось проследить, он практически никогда не упоминается и в работах о Мандельштаме (во всяком случае, в доступных автору настоящей заметки); его имени нет и в именных указателях (например, в книгах К. Ф. Тарановского, С. Бройда, О. Ронена, Кларенса Брауна, а также Н. Я. Мандельштам), а если оно и встречается, то вне связи с самим Мандельштамом<sup>12</sup>.

В «Кукхе» история обвинения в плагиате рассказывается следующим образом:

«Наступил 1909 г. и все кувырнулось <...> написал повесть „Неуемный бубен“<sup>13</sup>, прочитал в „Аполлоне“, — не принял. Трудно мне было выбиваться в „писатели“ <...> И как на грех А. А. Измайлов из побуждений самых высоких, оберегая литературную честь, написал про меня в вечерней Биржовке <...> Да в житейском-то деле оказалось не до шуток: в одну туркнулся редакцию <...> дело верное, а отказали, в другую пошел <...> говорят, впредь до выяснения невозможно. Пришвин <...> пошел по редакциям с разъяснениями <...> И потянулись дни, недели, месяцы, год.

Книгу бы издать, чтобы как-нибудь, — ведь со спиртовым компрессом дни и ночи <...> написал я во все издательства, какие только знал в Москве и в Петербурге. И до чего все-таки благородно — ответили: от Мусажета (через Андрея Белого) до Сытина (через Руманова) и от Сытина до Вольфа: все отказали.

Помню, Р. В. Иванов-Разумник 3 рубля дал — зелененькую, никогда не забуду. <...>

Писали в московских газетах, не помню, не то в „Русском листке“, не то в „Раннем утре“, чтобы „вычеркнуть меня из писателей“ — *чудаки!* да у меня тогда и претензии этой ну нисколько не было — *какой я там писатель!*»<sup>14</sup>

Рассматривая на этом фоне дело о плагиате, описанное в «Четвертой прозе», нетрудно убедиться, что Мандельштам специально подчеркивает моменты, сходные с ремизовской историей, такие, как совпадение дат, и то обстоятельство, что с разоблачением в обоих случаях выступила по существу одна и та же газета: «Дяденька Горнфельд, зачем ты пошел жаловаться в *Биржевку*, то есть в *вечернюю Красную газету* в двадцать девятом советском году» (II, 185)<sup>15</sup>. И ранее: «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. *Какой я к черту писатель!* Пошли вон, дураки!» (II, 182). Последние слова прямо цитируют (с метатезой) заключительную формулировку Ремизова<sup>16</sup>, но она, разумеется, отразилась не только здесь, но и во всей «писательской» (антиписательской) теме, пронизывающей «Четвертую прозу», включая и пример, приведенный О. Раевской-Хьюз. Едва ли есть необходимость приводить другие примеры. Сама эта антилитературная позиция, как бы мы ни решали вопрос о влиянии Ремизова на Мандельштама, у обоих писателей может восходить к некоторым высказываниям Розанова, ср.: «СОЧИНЕНИЯ В. РОЗАНОВА меня не манят. Даже смешно. СТИХОТВОРЕНИЯ В. РОЗАНОВА совершенно нельзя вообразить. Кто же будет читать такие книги? — Ты что делаешь, Розанов? — Я пишу стихи. — Дурак. Ты бы лучше пек булки»<sup>17</sup>.

Если это сопоставление верно, а его подкрепляют и некоторые другие контекстуальные аргументы, приводимые далее, то сама фигура адресата книги Ремизова (и автора публикуемых в ней писем)<sup>18</sup> В. В. Розанова оказывается одним из важных мотивирующих элементов «Четвертой прозы» с ее напряженным вниманием к еврейской теме и одновременно демонстративно амбивалентной ее трактовкой. «Основная, четко вычленяемая „национальная тема“ в „Четвертой прозе“ — еврейская, т. е. русско-еврейская <...> С одной стороны, характерное для ассимилированного русской культурой еврея-интеллигента комическое и/или ироническое острашение *еврейского*, которое, в случае пейоративного контекста (такова направленная против А. Г. Горнфельда 9-я глава и пассаж о „литературном обрезании“ в 12-й), может выступать как некий парадоксальный „еврейский антисемитизм“ <...> С другой стороны, еврейское в „Четвертой прозе“ трактуется как „почетное звание иудея <...> Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья“»<sup>19</sup>.

Оба эти полюса (и само наличие этих полюсов) в принципе соотносимы с позицией Розанова, в частности, формулировка «позитивного полюса»: «*моя кровь*, отягченная наследством овцеводов, *патриархов и царей*», выделяет как раз то, что Розанов считал в еврействе позитивным и

и то же время через тему *крови*<sup>20</sup>, парадоксально (как и у самого Розанова) смыкается с темой «безобразного и гнусного ритуала» — мотив, соотносимый как с «литературным обрезанием», так и — в более отдаленной перспективе — с «кровавым наветом». В то же время в указанной 9-й главе негативная еврейская топка образует кольцо: «Этот паралитический Дантес, этот дядя Мона с Бассейной» (второе предложение главы) и финал (после приведенных слов о «Биржевке»): «Ты бы лучше поплакался господину Попперу в чистый еврейский литературный жилет. Ты бы лучше поведал свое горе банкиру с ишиасом, кугелем и талесом...» (II, 185).

Национальная тема в «Четвертой прозе» продолжается и в сторону «китайщины» и «зауми» — причем, «китайская заумь» оказывается воплощением того же противопоставления себя писателям и литературе («я один в России <...>») <sup>21</sup> — ср. рефрен 7-й главы: «Я китаец, никто меня не понимает. Халды-балды! Поедем в Азербайджан!» и т. д. (II, 183). Любопытную (хотя и неясную по статусу), параллель к этому представляет название ранней книги Ремизова (уничтоженной в 1904 г.) «Шурум-Бурум», оно известно из позднего источника, уже упоминавшейся книги «Иверень» <sup>22</sup>: «Материал для моей первой книги „Шурум-Бурум“. Такой книги в печати никогда не появится. Это было мое трудное начало на свой страх», — и ниже: «Брюсов, возвращая мне рукописи, весь мой „шурум-бурум“ <...>» <sup>23</sup>. В предисловии к «Встречам» Ремизов комментирует: «Слово „Шурум-бурум“ ничего не означает, это татарская выкличка. Когда-то на Москве „князь“-татарин, скупщик старья, идет по улице, выбормачивая „шурум-бурум“. „Шурум-бурум“ звалось все, что заведется в хозяйстве „на выброс“, всякая заваль, ветошь, лом» <sup>24</sup>. Здесь ситуация не вполне ясная: может быть, это случайное совпадение, но вовсе не исключено, что Мандельштам мог откуда-то знать о таком ремизовском замысле (в частности, упоминание могло проскользнуть в какой-то из более ранних опубликованных вещей — что при невероятном обилии ремизовских автобиографических вариаций вполне возможно), так, в «Египетской марке» (II, 35) *шурум-бурум* выступает в качестве книги или типа книг: «Кому — Бурже, кому — Жорж Онэ, кому еще что-нибудь из библиотечного шурум-бурума». При таком допущении мы были бы вправе видеть здесь значимую отсылку к Ремизову, вполне согласующуюся с приведенным выше контекстом.

У Мандельштама обнаруживаются и другие переключки с Ремизовым и прежде всего с «Кукхой». Так, уже отмеченным Флейшманом (и цитированным выше) словам о *вечности* («который теперь час у вас там в вечности?» <sup>25</sup>), предшествует другое ее определение: «А что если вообще ничего больше? Темная точка *беспамятства* — и это есть вечность» <sup>26</sup>, — эти слова, несомненно ориентированные на знаменитое место у Достоевского, не только сопоставимы с мандельштамовским стихом «Может быть это *точка безумия*», но позволяют предположить и в стихе

из того же стихотворения «Добросовестный луч-паучок» реминисценцию (полемическую?) той же темы вечности как «бани с пауками» (другое отражение этой темы — в «Египетской марке»: «театр мне страшен, как курная изба, как деревенская банька, где совершилось зверское убийство ради полушубка и валяных сапог» — II, 25)<sup>27</sup>. Ср., между прочим, и эпистолярное обращение Розанова к Ремизову: «Ну, прощай волк и паук»<sup>28</sup> (о мотиве волка см. ниже).

Со всеми уместными в подобных случаях оговорками и извинениями, рискнем все-таки допустить, что дважды встречающееся у Мандельштама слово «семивершковый» (в «Стансах» и в эпиграмме на Выгодских) в качестве отдаленного фона учитывает и то специфическое (фаллическое) значение, в котором его употребляют в «Кукхе» Розанов и сам Ремизов (в главе о создании Обезьяньей палаты и о приезде в Петербург Зонова): «Хочется мне все таки взглянуть на 7-вершкового»<sup>29</sup>. Как ни трудно принять такую гипотезу, она находит некоторое подтверждение в контексте. В эпиграмме прилагательное относится к малому росту братьев Выгодских, «карлов» (карлик — фигура фаллическая не только в фольклоре, но и, например, у Блока, Ходасевича)<sup>30</sup>: «На Моховой семейка из Полесья / Семивершковый празднует шабаш <...> Семи вершков, невзрачен, бородаст, / Давид Выгодский ходит в Госиздат<sup>31</sup> / Как закорючка азбуки еврейской, / Где противу площадки брадобрейской / Такой же как и он небритый карл, / Ждет младший брат <...>»<sup>32</sup>.

«Стансы» — текст ни в коей мере не комический и не предрасполагающий к обценным трактовкам, но здесь *семивершковый* определяет ту самую «точку безумия», о которой уже говорилось, т. е. момент клинического помрачения рассудка, и может относиться к галлюцинациям, подобным Босху или Брейгелю (ср. эту тему в воронежском стихотворении «На доске малиновой, червонной»), при этом и фонетическое (анафора *жарчи да жарк*) и лексическое окружение не противоречат гипотезе, здесь нагнетаются названия животных и птиц, причем, в основном тех, которые, как правило, выступают как фаллические символы: «Подумаешь как в Чердыни-голубе <...> В семивершковой я метался кутерьме — / Клевещущих козлов<sup>33</sup> не досмотрел я драки — / Как петушок в прозрачной летней тьме — / Жарчи да харк, да что-нибудь, да враки — / Стук дятла сбросил с плеч <...>».

Напомним, что, если верить «Кукхе», то козлом в елецкой гимназии называли самого Розанова («мы познакомились с Пришвиным: оказывается, ваш ученик, он рассказывал, что в гимназии вас козлом называли» и т. д.<sup>34</sup>).

При этом слово *вершок* появляется у Мандельштама (кроме композиции *семивершковый*) только единожды: «На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко», а игольное ушко в функции меры — разумеется, с евангельскими ассоциациями — появляется в «Кукхе» в дневниковой записи от 21 октября <1905 г.>: «Видение: огромная иглолка,



ушки — от земли до месяца, и надо в эти ушки канат вдеть»<sup>35</sup>. Другая русская мера появляется чаще (всего три раза) всегда в контексте более или менее этнически окрашенном: в «Армении» — «на Севане снег в три аршина», подчеркнуто русской (московской) «картинке» — «Спина извозчика и снег на пол-аршина» и — главное, в стихах на смерть Андрея Белого: «Молчит, как устрица, на полтора аршина / К нему не подойти...». Здесь национальная тематика мотивирована подтекстом: эта последняя цифра появляется у Розанова в таком контексте, который значим сразу во многих отношениях: «Нужно знать „оттенки“ миквы: она не глубока, аршина 1 1/2 <...> равнины посмотрели, измеряли; и если не глубже 1 1/2 аршина — сказали: „кошер“, „хорошо“ <...> Для этого — не глубже 1 1/2 аршина»<sup>36</sup>.

Это — часть рассуждения о «микве» (еврейском женском ритуале, связанном с *гениталиями*) — известного филосемитского пассажа из «Уединенного» — одного из наиболее характерных текстов Розанова. Мандельштам, во-первых, осознавал жанровое своеобразие таких книг, как «Уединенное» и «Опавшие листья» в самых ОПОЯЗовских терминах<sup>37</sup>, во-вторых, неоднократно обращался к амбивалентности еврейской топки у Розанова<sup>38</sup>. Характерно, что в «Кукле» на следующей странице после цитированного выше *игольного ушка* идет запись («записка») от 31 октября: «Проще всего привести к Розанову еврея. Спросишь по телефону, назовешь — никогда не откажет: какое-то особенное пристрастие и любопытство к евреям.

И весь вечер проговорит. И уж, конечно, ни с кем не спутает»<sup>39</sup>.

Если эта связь реальна, то нельзя не заметить, что мотив, совмещающий две едва ли не основных розановских темы: пол и еврейство — перенесен из одной ритуальной сферы (женской, сексуальной — у Розанова — темы, соотносящейся с рассматриваемым значением слова *семи-вершковый*) в другую, столь же ритуальную — погребальную (в стихах на смерть Андрея Белого), причем на розановском фоне важно, что это похороны русского писателя<sup>40</sup>, в некоторые моменты не чуждого антисемитизму (и, в частности, обсуждавшего в мемуарах тему своего семейного московского антисемитизма и реакции на него семьи Соловьевых). Тема погребения метонимически присутствует в розановской книге — через несколько страниц после цитированного места идут записи о похоронах Толстого, возвращающие к той антилитературной теме, которая сближает Розанова, Ремизова и прозу Мандельштама («Четвертую прозу» и «Египетскую марку»): «Поразительно, что к гробу Толстого сбежались все Добчинские со всей России, и кроме Добчинских никого там и не было, они теснотою толпы туда никого и не пропустили<sup>41</sup> <ср.: „на полтора аршина / К нему не подойти — почетный караул!“> <...> Никогда не было такого позора, никогда литература не была так жалка»<sup>42</sup>. Именно такую реакцию Мандельштама на похороны Андрея Белого, если она и неочевидна в стихах, засвидетельствовали письма С. Рудакова.

При этом *устрица* в «погребальных» стихах здесь не случайна — она появляется потом в «Стихах о неизвестном солдате», в контексте, также отдаленно проецируемом на Толстого (в той мере, в какой толстовские ассоциации автоматически вовлекаются в тему наполеоновских войн с Россией): «В глушине черномраморной устрицы / *Аустерлиц* погас огонек»<sup>43</sup>. Если *черномраморная устрица* — это, действительно, как уже предполагалось, могила Наполеона, то оба эти контекста бросают новый свет на строчку «*Устриц* боялся и на *гвардейцев* смотрел исподлобья»<sup>44</sup>.

Параллели к Мандельштаму встречаются не только в «Кукхе». Так, строка «На свадьбу всех передушили кур» («На каменных отрогах Пизэрии») находит, как кажется, неожиданный источник в рассказе «Жертва»<sup>45</sup>: «Все ждали с нетерпением этой свадьбы. Рассказывали, что пир выйдет на славу и что Петр Николаевич *перерезал чуть ли не всех кур*»<sup>46</sup>. К словам из «Египетской марки»: «Юдифь Джорджоне улизнула от евнухов Эрмитажа» ср. в книге, вышедшей у Гржебина, на год раньше «Кукхи»: «Я кафтан Петра Великого, сбжавший за ненужностью от Троицкого из Эрмитажа» («Ахру») <sup>47</sup>.

Книги «Ахру» и «Кукха» вообще тесно связаны, они соседствуют хронологически, обе обращены к недавно умершим писателям и названы словами обезьяньего языка. Для нашего сопоставления «Ахру» особенно интересна, во-первых, тем, что в ней упоминается Горнфельд, косвенно соотнесенный с восточной темой: «А я — в чалме и не потому, что б поступил в турецкую веру, а от болей смертельных, с температурой ниже даже Горнфельда (Аркадий Георгиевич жив! — на Бассейной в трудах и терпении), обескровленный, вдруг заквакал по-лягушачьи»<sup>48</sup>. Во-вторых, в ней встречается очень интересный пассаж, посвященный Гумилеву<sup>49</sup>. Когда автор этих строк в докладе на Лондонской конференции к столетию Мандельштама рассматривал мотив *мертвых соловьев* у Гумилева<sup>50</sup>, то двое собеседников (А. Г. Мец и И. А. Бродский) независимо друг от друга напомнили слова Гумилева о Блоке, пересказанные Ахматовой: «Неужели и его пошлют на фронт? Ведь это то же самое, что жарить соловьев»<sup>51</sup>. Именно на этом фоне особенно интересно было обнаружить следующее место у Ремизова, в общем по тону совсем не характерное для современных оценок Гумилева. Вторая глава книги, «Крюк», посвящена суммарной картине литературной жизни Петербурга после революции, и вся она построена на метафорике певчих птиц и гнезд (в числе последних — Дом Искусств и Дом Литераторов): «В ту весну и мертвый воскрес бы! Сколько стихов: хор поэтов И. Садофьева и хор Гумилева и сам Гумилев — „искусственный бродит журавь“ — не пощадили — а ведь это ж что певчую птицу! — расстреляли: „нам звуков не надо!“ — у! несчастное!»<sup>52</sup> Далее для описания роли Гумилева Ремизов вводит мифологическую фигуру «Скриплика», который учит «петь» птиц, зверей и насекомых<sup>53</sup>. «В большом гнезде на Москве ходил со скрипочкой

Скрипчик — Андрей Белый, учил поэтов стиху, в Петербурге Серапионовы братья по азам замятиным долбили — Замятин учил их рассказам и сказам, а стиху учил Гумилев — не пощадили, а ведь это ж что скрипочку у Скрипчика исковеркать, Скрипчика, человечка лесного! — расстреляли: „нам звуков не надо!“ — у! несчастная!»<sup>54</sup>. Возникает даже подозрение, что Ремизов откуда-то знал про Гумилева о Блоке, хотя, конечно, в это трудно поверить. Но Мандельштам его знает мог и мог ассоциировать с ним ремизовский текст. Во всяком случае этот комплекс мотивов, по всей видимости, отразился в таком важном метатексте, как «Листки из дневника» Ахматовой. Едва ли не главным эпизодом для московского периода жизни Мандельштама становятся в пересказе Ахматовой слова «Я к смерти готов»<sup>55</sup>. Как известно<sup>56</sup>, это цитата из «Гондлы» Гумилева: «Я вином благодати / Опьянился и к смерти готов, / Я монета, которой создатель / Покупает спасенье волков». Независимо от того, действительно ли Мандельштам произнес эти слова, или Ахматова приписала их ему в качестве автокомментария к «Поэме без героя», но в «Листках из дневника» (в которых ранее цитировалось и упоминавшееся выше письмо Мандельштама о «беседе» с Гумилевым) они включаются, через опознание подтекста, в весь обширный контекст «волчьей» темы, как у самого Мандельштама, так и в его поэтическом диалоге с Гумилевым. В этой связи нужно напомнить, у Ремизова, обращение «волк и паук» и в «Ахру»: «Андрей Белый, волхв, волк рождественский — волки со звездой путешествуют». Что же касается основного анализируемого здесь текста, «Четвертой прозы», то в ней волчья тема появляется в той же самой 6-й главе, что и прямая цитата из «Кукхи»: «Пластиночка бритвы жиллет — изделие мертвого треста, куда входят пайщиками стаи американских и шведских волков» (II, 183). На этом фоне особое значение приобретает другая московская сцена в «Листках из дневника», точно повторяющая уже цитированный выше эпизод в отношениях Ремизова и Иванова-Разумника: «Помню, Р. В. Иванов-Разумник 3 рубля дал — зелененькую, никогда не забуду» (82). «Сельвинский, когда Мандельштам попросил у него, встретившись на бульваре, денег, дал три рубля»<sup>57</sup>.

Наконец, уже на правах отдаленного фона можно предположить ремизовские ассоциации в следующем пассаже в «Путешествии в Армению»: «Линней раскрасил своих обезьян в самые нежные колониальные краски <...> Восхитительна колумбова яркость линнеева обезьянника. Это Адам раздает похвальные грамоты млекопитающим <...>» («Путешествие в Армению», II, 166—167, ср. ремизовские грамоты Обезьянней палаты). Последние слова, отразившиеся и в следующей главке («Адам и Ева совещаются одетые по самой последней райской моде») отсылают к теме *адамизма*, и даже, может быть, к программному стихотворению Городецкого («Адаму он поручен, / Изобретателю имен») и, соответственно, к стихам об Адаме Гумилева, и самого Мандельштама

(«Notre Dame»). Открыто «литературная» гематика этого места подтверждается и тем, что сразу за «Адамом, раздающим похвальные грамоты», после отбивки, следующая главка (в которой, как уже сказано, снова появится Адам) начинается: «Персидская миниатюра косит испуганным грациозным миндалевидным оком. Безгрешная и чувственная, она лучше всего убеждает в том, что жизнь — драгоценный неотъемлемый дар. Люблю мусульманские эмали и камеи». Упоминание «эмалей и камей» не оставляет сомнения в гумилевском подтексте этого описания, ср. темы смерти, любви («острой и упорной»), чистоты и т. п. в «Персидской миниатюре» Гумилева (и, разумеется, «принц, поднявший еле-еле / Миндалевидные глаза / На взлет девических качелей» — ср. отголоски этих строк в «Импрессионизме», прямо связанном с тематикой предыдущей главы «Путешествия в Армению») <sup>58</sup>. В этом контексте ремизовские ассоциации обезьянника вполне вероятны.

## Примечания

- 1 Тексты Мандельштама цитируются с указанием номера тома и страницы по изданию: **Мандельштам О.** Собрание сочинений. New York; Paris, 1967—1983. Т. I—IV. В оговоренных случаях по: **Мандельштам О.** Сочинения. М., 1990. Т. I—II.
- 2 **Левинтон Г. А.** Мандельштам и Гумилев: Предварительные заметки // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. (London, 1991). Изд. Эрмитаж, Tefafy, 1994. P. 31.
- 3 Описанных соответственно у Н. Я. Мандельштам (Вторая книга. Париж, 1978. С. 34) и в письме Гумилева к Брюсову 8 января 1907 г. (**Гумилев Н. С.** Неизданные стихи и письма. Париж, 1980. С. 7—8, ср. свидетельства других участников встречи в комментари. С. 155—160.) Ср. также: **Степанов Е. Е.** Николай Гумилев. Хроника // Гумилев Н. Сочинения. М., 1991. Т. III. С. 352; **Тименчик Р. Д.** Комментарии // Там же. С. 274—275.
- 4 Это вполне очевидно в случае аналогий исторических — по существу, эти аналогии тоже биографические, но хронологически более отдаленные. Ср. мандельштамовские аналогии с Овидием (через Пушкина), Данте, Вийоном, вплоть до: «Зачем я тебя сослал к морю, как Овидия какого-нибудь» (II, 242, письмо к Н. Я. Мандельштам, осень 1926 г.), «теперь нужно вилолонить» (см.: **Григорьев А., Петрова В.** На пороге тридцатых годов // Russian Literature. 1977. Vol. V. № 2. P. 188) и др. В более общем аспекте: «Один из основных примеров исторической „эстетики“ — это, согласнo Мандельштаму, — повтор, когда сходно построенные конструкции возникают в разных точках пространственно-временного континуума истории» (**Сегал Д.** История и поэтика у Мандельштама: А. Становление поэтического мира // Cahiers du Monde russe et sovietique. 1992. Vol. XXXIII. № 4. P. 449).
- 5 **Ремизов А.** Иверень. Загогулины моей памяти. Ред., послесл. и комм. О. Раевской-Хьюз. Berkeley, 1986. С. 286, 291. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 7). К сожалению, этот комментарий стал нам известен уже после того, как первый вариант настоящей заметки был прочитан в качестве (части) доклада на Вторых Мандельштамовских чтениях в 1991 году.
- 6 Ср., может быть: «И мгновенный ритм — только случай, / Неожиданный Аквилон» (I, 25).
- 7 См.: **Ремизов А. М.** Встречи. Петербургский буерак. Париж, 1981; главы «Разоблачение» и «Плагатор» в части «На большую дорогу» (примечание О. Раевской-Хьюз).
- 8 «Иверень» вообще обнаруживает такого рода совпадения с Мандельштамом (может быть, наоборот, сознательные со стороны Ремизова), таков пассаж про Озерова («С С. С. Рассадовым мы мечтаем поставить <...> сцены из „Эдипа в Афинах“ Озерова. С какой яростью, слезами и зловещим шепотом читал он нашего первого трагического писателя, а по звучности стиха единственного» — С. 143—144; ср.: «И для меня явление Озерова / Последний луч трагической зари») и появление «черного солнца» в переводе «Тоски» Пшибышевского, сделанном Каляевым (в действительности, Каляевым и самим Ремизовым — см. коммент. С. 347): «Вокруг твоей головы венки из увядших цветов — корона из черных солнц <...>» (С. 200).
- 9 Помимо всего прочего, она дала обильную пищу юмористам, ср. хотя бы два примера из пародий только одного автора — Евг. Венского, «Из записной книжки»: «Мих. Мирво думал, думал, да как начнет в „Биржевиках“ [опечатка вм. „Биржевки“?] мой

плагиаты перечислять, ну тут я согласился в католичество перейти» («А. Ремизов. Сны»), а также: «И напрасно строчат обвинения в „Речи“. / Предо мною другие поэты предтечи. / Я не первый списал... Плагиаторов масса. / И напрасно закрыта литературоведская касса. / Там и Ремизов есть, есть Вольнский, Пиленко <...>» («К. Бальмонт „Корней Чуковский! О критик „Венский“»). Цит. по: Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология. М., 1993. С. 199, 152.

- <sup>10</sup> Ремизов А. Кукха. Розановы письма. Берлин, 1923, цит. по репринту (Нью Йорк, 1978). Наиболее интересная из работ, посвященных «Кукхе»: Флейшман Л. Из комментариев к «Кукхе». Конкретор Обезвелоупала // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. I. P. 185—193. Здесь, между прочим, указана и параллель с Мандельштамом — сближение последнего вопроса в «Кукхе» («который теперь час у вас там в вечности») со словами Батюшкова, отраженными в стихах Мандельштама («Нет, не луна...»). К генезису этого мотива отметим наблюдение О. А. Лекманова, указавшего не на биографию Батюшкова, а на пересказ этого анекдота в романе Мережковского «Александр I» (Лекманов О. А. Еще раз о трех «героях» стихотворения Мандельштама «Уснула чернь, зияет площадь аркой» — в печати). Ср. еще пример (возможно, ориентированный на слова Батюшкова): «Сколько столовых часов под свинцовыми печатями стоят в лавке; на вопрос: долго ли им стоять? отвечают они: вечность!» (Очерк жизни Дениса Васильевича Давыдова // Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С. 129, публиковалось многократно, в частности, цитируется в очерке Садовского «Д. В. Давыдов» — Садовской Б. Русская камена. Статьи. М., 1910. С. 42). К самой теме комментария Л. Флейшмана любопытно отметить, что «очитка» Ремизова («конкретор» вместо «конкретор») находит соответствие в довольно известном справочном издании: Всенаучный (энциклопедический) словарь, составленный под редакцию В. Клюшников. СПб., 1878. Ч. 1. С. 954; ст. «Конкреторъ» (положение в алфавите, после «Конрад», показывает, что это опечатка), нельзя исключить той возможности, что Ремизов знал этот словарь и заметил опечатку.
- <sup>11</sup> В принципе, нужно еще учесть издательскую историю «Кукхи», публикацию (неполного текста) в журнале «Окно» (с которым, как нам указал Р. Д. Тименчик, возможно, была в 20-е гг. знакома Ахматова).
- <sup>12</sup> Например, в «Камне» (I, 246, 258, перечисление книг в дневнике Каблукова), или в комментариях Джейн Харрис в кн.: Mandel'stam O. Complete Critical Prose and Letters. Ann Arbor, 1979. P. 630 (в комментарии к имени Б. Пильняка).
- <sup>13</sup> Отметим фаллическую тематику этой повести [подробнее см.: Данилевский А. А. Mutato nomine de te fabula narratur // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1986. Вып. 735 (=Блоковский сборник. VII). С. 137—149], перекликающуюся с некоторыми другими темами «Кукхи» — см. ниже. Ср., в частности, в «Кукхе» именно такую интерпретацию другого текста Ремизова: «Варвара Дмитриевна Розанова <...> пять раз прочитала „Пруд“: — Ничего не понимаю. Чуть не со слезами говорила она, желая мне добра и только добра. — Там, Варечка, такое написано, ничего не разберешь: там про хоботы больше! — В. В. подмигивал, толкая под столом меня ногою. — Про какие про хоботы?» (Ремизов А. Кукха. С. 46). Хоботы во всей книге выступают как эвфемизм, ср. главку «Х. (Хобот)» (С. 89—90) и следующую главку «Извините, с лицами» (С. 91—92).
- <sup>14</sup> Ремизов А. Кукха. С. 82—83; цитирую без соблюдения абзацев оригинала, курсив наш.
- <sup>15</sup> В II томе Сочинений (С. 94) слова «то есть в вечернюю Красную газету» опущены.
- <sup>16</sup> Соединив ее, разумеется, с возгласом Агафьи Тихоновны — прием, характерный для мандельштамовского цитирования Гоголя, ср. в «Египетской марке»: «Концертный морозец пробежал по его сухой коже и — матушка пожалей своего сына — забирался под воротник» (II, 13), что отзывался потом во фразе: «Петербург, ты отвечаешь за бедного своего сына» (II, 30). Вопрос о том, значимо ли совмещение подтекстов из

- Ремизова и Гоголя, мы не рассматриваем (Ремизов о Гоголе — см., например: Ремизов А. Огонь Вещей. Сны и предсенье. Париж, 1954; 2-е изд., 1977).
- 17 **Розанов В. В.** Уединенное. М., 1990. Т. 2. С. 210. (Приложение к журналу «Вопросы философии»). Ср. хлебную символику в христианских стихах Мандельштама и особенно в «Армении» (это важно для сопоставления с Розановым, т. к. Армения — «младшая сестра земли Иудейской»).
- 18 Адресатом этих писем является, естественно, Ремизов — автор «метатекста», «Кукхи», обращенной к Розанову на правах некоего посмертного письма (книга в значительной мере написана во втором лице, как и предыдущая книга Ремизова «Ахру», первая часть которой обращена к Блоку, также посмертно) — таким образом возникает нетривиальная диалогическая структура: реплики диалога разделены временем («реплики» Розанова имеют временную протяженность, а «ответ» Ремизова как бы лишен ее, одномоментен) и смертью. Напомним слова Мандельштама о диалоге с Гумилевым: «Беседа с Колей не прерывалась и никогда не прервется» (III, 256). Особый вопрос — соотношение «Кукхи» и «Ахру» с другими «некрологами-письмами» во втором лице, какова, например, «Твоя смерть» Цветаевой, обращенная к Рильке.
- 19 **Тоддес Е. А.** Антисталинское стихотворение Мандельштама (к 60-летию текста) // Тыняновский сборник: Пятые Тыняновские чтения. Рига, 1994. С. 211; ср. там же: «Четверт<ая> проз<а>» с ее поэтикой „скандала“ (вплоть до демонстративного использования подлинных имен частных лиц) — обе эти черты (и «скандал», и «использование подлинных имен») в высшей степени характерны для Ремизова.
- 20 С еврейством связан и мотив «шелеста крови» — см.: Левинтон Г. А., Тименчик Р. Д. Книга К. Ф. Тарановского о поэзии О. Э. Мандельштама // Russian Literature. 1978. Vol. VI. № 2. P. 206.
- 21 Ср.: Тоддес Е. А. Указ. соч. С. 211; специально о «халды-балды» — С. 208.
- 22 Воспользуемся случаем отметить в «Иверне» очень любопытную и нетривиальную (хотя и не связанную с Мандельштамом) игру, кажется, еще не замеченную комментаторами. «В номерах ходить туда-сюда, а в стойле стоять последнее дело. В сказках о оборотнях немало случаев превращений занимательных и чудесных, но по себе скажу, живому человеку в живой жизни очутиться превращенным, хотя бы в лошадь или чучелу, чувство не веселое <лошадь, чучелу, чувство — фонетическая тема «луч»>. Баршев польстился на дешевку и сунул меня в это преисподнее под зеленый глаз Лукреции. Она питалась зеленым луком <...> она ела лук, как лущат подсолнухи <...> и от лукового пера можно было отличить ее только по голосу. Этот голос, без всякого намека на луковую слезу, звучал как осиновый лист <ср. „как осиновый лист дрожит“> <...> не по верхам гудя, а по низу. И узнать ее было из всех <...> по ее луковому перу — изжелта-зеленые губы и желтое в зелень от висков к носу <...> по Лукреции можно было изучать костяк без выварки, наглядно <...> появлялся в коридоре этот луковый скелет, разнося по стойлам чай и лук. И до глубокого вечера, жутью проникая в стойла, гудело металлически: укор и выговор <...> Узкий, в четыре ноги никак <...> не протиснуться, облезлый коридор <...> я различаю дымчатые чучела <...> девять стойл, десятая кухня <...> лошади стоять тесно, но другому домашнему животному, копытному без рогов, поджав хвост — под стать <...> Лукреция во сне разговаривала сама с собой — да сама ли только с собой. По наивности я все это приписывал действию лука <...> я ни разу не слышал, чтобы кто-нибудь подал хоть раз этот жуткий нечеловеческий разноладный голос, а ведь лук — основа нашего корма. Лукреция так и осталась для меня загадкой <...> несет она в сердце едкую горечь — эта луковая горечь ею и водит в тайный час ночи» (Ремизов А. Иверень. С. 83—84). Нагнетение определенных лексических и даже фонетических черт явно имплицитно миф о ведьме («тайный час ночи»), кормицей постояльцев колдовской едой (мотивация фонетическая, что обычно для народной магии и медицины), превращая их в животных («сказки про оборотней»), причем, по всей

- видимости — в *ослов* («другое домашнее животное») — на этом фоне трудно сомневаться, что имя хозяйки и наигетание слов *лук*, *луковый* и их фонетических соответствий содержат анаграмму имени героя первого романа о превращении человека в осла — *Лукий* и его автора — *Лукиан*.
- 23 **Ремизов А.** Иверень. С. 151, 236.
- 24 **Ремизов А. М.** Встречи. С. 9; см. также: **Ремизов А.** Иверень. С. 332.
- 25 **Ремизов А.** Кукха. С. 125.
- 26 Там же.
- 27 «Достоевская топика», возможно, контаминируется здесь с отдаленной реминисценцией толстовской тематики («Власть тьмы») и другими бытописательными мотивами.
- 28 **Ремизов А.** Кукха. С. 60.
- 29 **Ремизов А.** Кукха. С. 41; письмо датировано 1906 г., весь эпизод — С. 40—43. Отметим фразу: «В. В. *раскладывал* и *прикидывал* на столе всякие *меры*» (С. 42) — слова *раскинул мерку* появляются в «Заветных сказках» Ремизова — в сказке про царевну с огромными гениталиями. Отметим слово *восьмивершковый* в поэме о Луке. Среди прочих фаллических пассажей в «Кукхе» ср. особенно — С. 73.
- 30 Ср.: **Левинтон Г. А.** Карлики // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. С. 623—624.
- 31 Если продолжать эту линию рассуждения, то тут нужно усмотреть (подсознательную?) анаграмму.
- 32 **Мандельштам О.** Сочинения Т. 1. С. 352.
- 33 Глагол *клеветать*, кроме этого случая, встречается либо в соседстве с *козлами* (*козлятами*): «На боках твоих пляшут козлята <...> Флейты свищут, *клевещут* и злятся» (I, 262) — либо с птицами: «Когда *щегол* в воэдущной слобе <...> *Клевещат* жердочка и планка / *Клевещет* клетка сотней спиц» (I, 226 — гумилевский подтекст этого стихотворения рассматривается в другой работе).
- 34 **Ремизов А.** Кукха. С. 62.
- 35 **Ремизов А.** Кукха. С. 28.
- 36 **Розанов В. В.** Указ. соч. С. 220. Рядом упоминаются ступени в 3/4 аршина (в Германии), заставляющие «разевать широко ноги».
- 37 В «Шубе», перечисляя жильцов Дома Искусств, Мандельштам говорит о Шкловском: «разбросает <...> листочки с *записками* из Розанова и начнет клеить свою удивительную теорию о том, что Розанов писал роман и основал новую литературную форму» (IV, 95; об этом пассаже и роли Розанова и, с другой стороны, Шкловского в филологических идеях Мандельштама см.: **Тоддес Е. А.** Мандельштам и опоязовская филология // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 82—83). Рядом с рассказом о Шкловском, через абзац (посвященный М. Шагинян — ср. армянскую тему, проскользнувшую в парадигме контекстов слова *аршин*) идет известный абзац о Ходасевиче (в сущности, совершенно не прочитанный: особенно загадочно в нем чисто «пастернаковское» *доканье словоя*). Если бы не хронология, трудно было бы поверить, что все это не цитата из «Промежутка» Тынянова (написанного двумя годами позднее): «кесть у Ходасевича стихи, к которым он сам, видимо, не прислушивается <...> это стихотворная *записка*: «Перецагни, перескочи...» — почти *розановская записка*, с бормочущими домашними рифмами» (**Тынянов Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 173). Мог ли, в свою очередь, Тынянов знать очерк, напечатанный в ростовской газете? Или же источники сходства следует искать у Шкловского?
- 38 Эта тема будет подробно рассмотрена в специальной работе о еврейской тематике у Мандельштама.



39 Ремизов А. Кукха. С. 29.

40 Ср. в той же части «Уединенного» пример амбивалентности русской темы: «Сам я постоянно ругаю русских. Даже вот почти только и делаю, что ругаю их <...> Но почему я ненавижу всякого, кто их ругает? <...> Между тем я бесспорно и презираю русских, до отвращения. Аномалия» (Розанов В. В. Указ. соч. С. 230).

41 В качестве очень отдаленной параллели к некоторым мандельштамовским мотивам («Нет, никогда ничей я не был соимениик», «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него») упомянем фразу из той же записи: «но вы запомните, что я — именно Добчинский, и не смешайте мою фамилию с чьей-нибудь другой» (Розанов В. В. Указ. соч. С. 224).

42 Розанов В. В. Указ. соч. С. 224. «Антилитературными» пассажами изобилуют и «Уединенное» и «Опавшие листья», ср. например, рядом: «Литература есть самый отвратительный вид торга» (С. 234).

43 Черномраморной как-то имплицитно черноморскую тему (и тему Черномора: «Он Черномора пригубил питье» в соседстве с армянским циклом — ср. «Соломинку»), а устрицы воплощают тенденцию (эксплицированную в «Ламарке») воплощать тему смерти в низших организмах, в спуске по эволюционной лестнице («Хотя бы честь млекопитающих / Хотя бы совесть ластоногих»), ср. тему насекомых, в частности, бабочек: «ожизнялочка и умиранка» (тема бабочки-души есть и у Розанова, но здесь это уже невозможно рассматривать) и «Не мучнистой бабочкою белой», также относящееся к погребальной тематике (ср. не только контраст белой/черномраморной, но и омонимию с адресатом предыдущих по времени погребальных стихов — Андреем Белым). Со стихами на смерть Белого эти стихи объединяют также темы «страны» и *rigor mortis*: «Я хочу, чтоб мыслящее тело / Превратилось в улицу, в страну — / Позвоночное обугленное тело, / Осознавшее свою длину» и «Меж тобой и страной ледяная рождается связь — / Так лежи, молодец, и лежи, бесконечно прямись».

44 Детская боязнь устриц может восходить к сюжету известного рассказа Леонида Андреева.

45 Что вполне согласуется с темой бескровной vs. кровавой жертвы в этом стихотворении, рассмотренной нами в другой работе («На каменных отрогах Пиэри» Мандельштама: материалы к анализу // Russian Literature. 1977. Vol. V. № 2—3). К кровавой теме «Жертвы» ср. упоминание «флейты» в одном из предыдущих контекстов (ср.: Левинтон Г. А. Маргиналии к Мандельштаму // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология. М., 1991. С. 37—38).

46 Ремизов А. М. Сочинения. СПб., [1910]. Т. I. Рассказы. С. 176.

47 Ремизов А. Ахру. Повесть петербургская. Берлин; Пг.; М., 1922. С. 48.

48 Ремизов А. Ахру. С. 41.

49 Мимходом Гумилев упоминался и в «Кукхе» (С. 57).

50 Левинтон Г. А. Мандельштам и Гумилев. С. 34.

51 Цит. по: Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 168.

52 Ремизов А. Ахру. С. 39—40; непосредственно перед этим идет абзац о Ключеве, где он назван «кошсем»: «И там в олонцких лесах <...> в образном скиту кощей Ключев очерился» (39). Только что цитированные слова о Гумилеве («у! несчастное!») и — на той же странице — об Ахматовой: «А. А. Ахматова — вербная ветка» (40), в соседстве с описанием кощей Ключева, может быть, позволяя поставить вопрос о влиянии этого текста Ремизова на стихи «Хулителям искусства».

53 Ремизов А. Ахру. С. 41—43.

54 Ремизов А. Ахру. С. 43.

- <sup>55</sup> Цит. по: **Ахматова А.** Requiem. Сост. и прим. Р. Д. Тименчика. М., 1989. С. 136. Отметим, что вскоре после этого (начала рассказа об аресте) упоминается Ремизов (обезьяний знак, проданный Ахматовой), а перед этим — «Хулителям искусства» Клюева.
- <sup>56</sup> См. **Ronen O.** Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 303.
- <sup>57</sup> **Ахматова А.** Requiem. С. 144. Этот пример, как и предыдущий, заставляет видеть в «Листках из дневника» не столько мемуарный текст (для которого важно соотношение с реальностью), сколько акмеистическую прозу, метатекст, соотносенный прежде всего с другими текстами ахматовского (и шире — акмеистического) корпуса, т. е. описывающий не биографические, а семантические отношения. Именно на этом основании мы предпочитаем относиться к словам «Я к смерти готов» с некоторой осторожностью и выбирать такой метод анализа, который существенно не завнес бы от их биографической достоверности. Кроме ремизовского подтекста, здесь вероятно и собственно мандельштамовский: «Только мне бумажек не давайте / Трехрублевок я не выношу».
- <sup>58</sup> Об этом подробнее см. в другой работе. Что же касается «косит испуганным конским глазом», эта тема продолжается в четвертом абзаце: «горячее конское око красавицы косо и милостиво нисходит к читателю». Эти слова не только перефразируют движение принца («поднявший еле-еле...»), но и, несомненно, восходят к той строке Пастернака (напомним разговор о Пастернаке в связи с *кошениль*ю при знакомстве Мандельштама и Кузина в Армении), которая позже отразилась в обращении Ахматовой («Он, сам себя сравнивший с конским глазом»): «Как конский глаз, с подушек, жаркий, искося / Гляжу, страшась бессонницы огромной» («Болезнь» б. — **Пастернак Б.** Избранное. М., 1985. Т. 1. С. 132). Позволим себе высказать предположение, что тема болезни у Пастернака всегда связывается с ее «прецедентом» — ногой, сломанной 6 августа 1903 г. (ср. здесь тему коня, и в первом стихотворении того же цикла: «Больной следит. Шесть дней подряд / Смерчи беснуются без устали»). Об этом эпизоде см.: **Флейшман Л.** Автобиографическое и «Август» Пастернака // *Slavica Hierosolymitana*. 1977. Vol. I; **его же.** Б. Пастернак и двадцатые годы. München, 1981. Во всяком случае соответствующая часть «Охранной грамоты» находит явное отражение в «Путешествии в Армению». Так у Пастернака рядом с музыкой, Скрябиным и упоминанием о сломанной ноге (**Пастернак Б.** Избранное. Т. 2. С. 138) появляется «солнце Ван Гога» (С. 140) ср. *солнце* Синьяка («придумал кукурузное солнце») наряду с Ван Гогом в «Путешествии в Армению». Ср. здесь же в «Охранной грамоте», в эпизоде прощания со Скрябиным, фразу, которая если и не была «генетически» цитатой из Мандельштама («1 января 1924 г.»), то могла им быть воспринята именно таким образом: «Тут все опять повторяется с <...> крючком воротника, долго не попадающим в туто ушитую петлю» (С. 139). К другим темам «Путешествия в Армению» ср. ранее, непосредственно перед летом 1903 г.: «Как в ощущении, напоминавшем „шестое чувство“ Гумилева, десятилетку открылась природа. Как первой его страстью в ответ на пятнадцатую пристальность растения явилась ботаника. Как имена <...> приносили успокоенье душистым зрачкам, <...> рвавшимся к Линнею <...>» (С. 137—138) — ср. ботаническую тему и «анализа» цветка настурции у Мандельштама [а также — «лепесток» в «Кукле», в главе «X. (Хоботы)» — С. 89]. «Шестое чувство», конечно, имеет в виду не просто «чувство прекрасного» (Там же. С. 492), но, вероятно, и конкретно строки: «Как мальчик, игры позабыв свои, / Следит порой за девичьим купаньем / И, ничего не зная о любви, / Все ж мучится неведомым желаньем» (ср. непосредственно за Линнеем пассаж о «дагомейских амазонках» — С. 138), о полемическом характере этой ссылки см.: **Флейшман Л.** Б. Пастернак в двадцатые годы. С. 181—182.

## О метапоэтическом в «Поэме без героя»

Т. В. Цивьян (Москва)

Ахматова говорит о Поэме = Поэма говорит о себе самой = Ахматова говорит о себе самой — такова идея-формула этой заметки<sup>1</sup>. Еще одно обращение к хорошо известному метапоэтическому слою ахматовской Поэмы стимулируется возросшим в последнее время интересом к новаторству поэтической техники Ахматовой, к ее «авангардистским» (в широком смысле слова) экспериментам. Если раньше преимущественное внимание уделялось «центонности» Поэмы и дешифровке на этом основании ее реалий, в том числе (или главным образом) литературных, то теперь пришло время сосредоточиться на иной стороне ее структуры. Ср. об этом в издании, вышедшем в ахматовском юбилейном году: «Безостановочное самодвижение и саморазвитие замысла 1940 года связано с особой природой этого художественного текста. Ибо это „поэма в поэме“ и „поэма о поэме“, произведение, рассказывающее о своем собственном происхождении. Можно даже сказать, что сюжетом его является история художественной неудачи, история о том, как не удалось написать или дописать „Поэму без героя“ <...> „Поэма“, изучая затруднения, встающие перед нею самой, познает самое себя <...>»<sup>2</sup>.

Метапоэтическая тема Поэмы представлена прежде всего второй ее частью, значимо названной «Решка», оборотная сторона монеты: она посвящена технике написания-создания Поэмы (*зеркальное письмо*). К автометаописанию относятся и примечания Автора, письма (к N, «Второе»<sup>3</sup>), стихотворения, обращенные к Поэме, стихотворения о Поэме и, конечно, тот существующий в отрывках текст, который должен войти в композицию, составляющую *Прозу Поэмы*. Хотя в принципе авторское самоописание или анализ собственного произведения не есть нечто уникальное, случай Поэмы заслуживает особого рассмотрения.

В автометаописании Поэма предстает по крайней мере в двух ипостасях, противопоставленных, едва ли не противоречащих друг другу и в то же время не только сосуществующих в пространстве текста, но и образующих своего рода «объединяющую оппозицию», оппозицию *спонтанность/умышленность*. Первый член соответствует вдохновению, второй — интенциональности и «планированию». Актуализация этой оппозиции

предполагает, что Поэма создавалась и по вдохновению, по наитию, и в соответствии с определенным планом; оба эти пути отражены в тексте, т. е. не только осознаны, но и эксплицированы Автором. Собственно говоря, этому посвящен и цикл «Тайны ремесла», название которого находится как бы в противоречии с его же содержанием. *Ремесло* предполагает знание и применение отработанных технических приемов; *тайна* же состоит в том, что стихи я в л я ю т с я по вдохновению, материализуются из *звука* и *цвета*, а само оформление их в слова («вербализация») происходит под диктовку (дантовской Музы):

И просто продиктованные строчки  
 Ложатся в белоснежную тетрадь.  
 «Творчество»  
 ...среди белого дня  
 Как будто почти что не видя меня,  
 Струятся по белой бумаге,  
 Как чистый источник в овраге.  
 «Последнее стихотворение»

Ср. о Поэме (писавшейся под подсказку Боря): «И мне приходит в голову, что мне ее действительно кто-то продиктовал <...> Особенно меня убеждает в этом та демонская легкость, с которой я писала Поэму...».

Возникновение поэмы в результате диктовки заставляет предполагать, что она существовала и м м а н е н т н о до того, как *прийти* к Автору. Именно так описывает Ахматова явление Поэмы: «Первый раз она пришла ко мне в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 года <...> Ее появлению предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями» (1943); «<...> эта поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь наступала на меня <...>» (1955); «<...> Я сразу услышала и увидела ее всю <...> Работа над ней <...> напоминала проявление пластинки. Там уже все было <...>» (1959); «Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет <...>» (1961). Ахматова подчеркивает, что Поэма явилась к ней с р а з у в с я ц е л и к о м. Это не находится в противоречии с открытостью Поэмы и ее принципиальной «некончаемостью» — сравнение с проявлением пластинки соответствует выведению наружу того, что уже было, того, что *существует* и является *существом* Поэмы.

Признание самостоятельного и не зависящего от Автора существования Поэмы приводит к ее персонификации. Значительную часть в Прозе Поэмы занимает описание ее поведения, чрезвычайно активного: *она пришла; дважды уходила от меня в балет; она категорически отказалась; вновь и вновь наступала на меня; она стучится в мою дверь и*

клянется, что это в последний раз; в Ташкенте у нее появилась еще одна попутчица; она действительно вела себя очень дурно и т. д. и наконец «Но что мне делать с старой шаманкой, которая защищается „заключениями“ и „Посвящениями“ из музыки и огня <...> Просто люди с улицы приходят и жалуются, что их измучила Поэма».

Персонифицированная Поэма становится персонажем себя самой, и это зеркально отражается в смешении Автора и Героини (героев) Поэмы — *И кто автор, и кто герой*. Отсюда возникает и идея двойничества или мультипликации героев, отсюда и двойное, тройное дно шкатулки-поэмы, получающее то зрительное (отражение), то звуковое (эхо) воплощение.

Следующий шаг — отождествление Автора с Поэмой, своего рода мистическое двойничество:

Но где голос мой и где эхо,  
В чем спасенье и в чем помеха,  
Где сама я и где только тень ...

В определенном смысле такая слиянность имела и психотерапевтическую функцию: постоянное «общение» Ахматовой с ее же собственной Поэмой (но существующей как бы сама по себе) оказывалось необходимым условием для существования их обеих, для выживания в трагической жизни:

Спаси ж меня, как я тебя спасала,  
И не пускай в клокочущую тьму.

Примечательной характеристикой персонифицированной ипостаси Поэмы является ее стремление оставить свою словесную оболочку, уйти от вербального (языкового) кода. Это проявляется прежде всего в попытках «ухода» Поэмы в музыку, балетное либретто, сценарий и т. п., которые, конечно, нельзя считать ни иллюстрациями, ни экспликациями Поэмы. Перед нами самостоятельные воплощения Поэмы, выраженные в разных семиотических кодах. Ранее было предложено считать многочисленные версии Поэмы ее самостоятельными воплощениями, введя, по аналогии с языком, оппозицию *competence/performance* (Хомский). Первый член соответствует некоей имманентной ипостаси Поэмы, второй — ее реализациям в виде конкретных текстов-версий. \*ПОЭМА существует в виде поэм, колеблющихся, меняющих очертания, разных и в то же время соответствующих неуловимой и единственной \*ПОЭМЕ<sup>4</sup>. Бесконечные воплощения (*performances*) \*ПОЭМЫ свидетельствуют о ее самодостаточности и жизненной силе, стимулирующей ее собственную (и/или принадлежащую Автору) творческую активность. Здесь снова осуществ-

вляется слияние Автора и его Создания: Поэма делает все, что хочет, ведет себя совершенно независимо, если не своевольно, но реализует, воплощает ее волю Автор. И когда Ахматова с определенным удовлетворением приводит слова одного из читателей/слушателей Поэмы: «Ну, вы пропали, она вас никогда не отпустит», — это вновь возвращает к идее двойничества. Поэма «не отпускала» Ахматову в той же степени в какой Ахматова «не отпускала» Поэму: они объединены «вечным возвращением» одна к другой. Многочисленность версий и выражает особое «сотрудничество» между Автором и его произведением, когда Автор повинуетя (или делает вид, что повинуется) чьему-то (Музы? Поэмы? Читателя?) диктату и диктовке.

Возвращаясь к стремлению Поэмы уйти от языкового кода, следует подчеркнуть, что эта «продиктованная» Поэма уходит и от слова как такового, погружаясь в мир первичных, неартикулированных звуков (гул, шум и т. д.) глубже, чем зовет эпитафия из Мандельштама *И слово в музыку вернись*. Ср. некоторые примеры: *Ты растешь, ты цветешь, ты в звуке*; *Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно*; *И уже, заглушая друг друга, / Два оркестра из тайного круга / Звуки шлют в лебединую сень; оставшийся от этого звук продолжал вибрировать долгие годы; Все время звучит второй шаг*. В своем последнем письме к Ахматовой Пунин говорит о «пророческом бормотанье и вместе с тем гуле» Поэмы. *Бормотанье и гул* — ключевые слова Поэмы, ср. в значимом контексте:

И всегда в духоте морозной,  
Предвоенной, блудной и грозной  
Непонятный таился гул...

Заложенные в поэме творческие импульсы дают Автору возможность преобразовать «звуковой пейзаж» в некие высшие смыслы, преодолевая границы слова, «возможность звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают слова». В определенном смысле то же самое говорит Ахматова о поэтах (запись из дневника Пунина от 27 февраля 1946 года): <Поэты> «<...> что-то вроде аппарата, вроде несостоявшегося аппарата; сидят и ловят; может быть, раз в столетие что-то поймают. Ловят, в сущности, только интонацию, все остальное есть здесь».

Предложенная в начале оппозиция спонтанность/умышленность на уровне кода может быть представлена как оппозиция неартикулированный звук/артикулированный звук — слово. Без этой оппозиции нельзя обойтись, поскольку концепт слова введен в Поэму с первых строк: *И вот чужое слово проступает*. Более того, именно слово

лежит в основе криптографии, шифра, создающего сложность и изощренность Поэмы (вызвавшую недовольство редактора — *Дочитав последнюю фразу, / Не поймешь <...>*), ср. *Разве ты мне не скажешь снова / Победившее смерть слово / И разгадку жизни моей?*; *Выпадало за словом слово ( и тут же Музыкальный ящик гремел ); А веселое слово — дома — / Никому теперь незнакомо.* См. также специально о тайнописи: *Но сознаюсь, что применила / Симпатические чернила, / Что зеркальным письмом пишу; Это тайнопись, криптограмма, / Запрещенный это прием; Был уже заполнен листок, / Криптограммой не зашифрован, / Но на нем бесстрастно основан / Небытия незримый поток.*

Ориентация на слово как таковое и — специально — на чужое слово (использование техники центонной поэзии — цитаты, реминисценции, аллюзии и т. п. — для кодирования ключевых смыслов задач) формирует едва ли не самый сложный слой Поэмы; особое исследовательское направление возникло «на базе чужого слова в Поэме»: дешифровка, идентификация персонажей, событий, мест и вообще «петербургских обстоятельств» опирается на ключевые слова, отсылающие к текстам (в конце концов к \*тексту 10-х годов и далее); эти тексты увеличивают пространственное и временное измерение Поэмы, в свою очередь растягивая ее в бесконечность. К предложенному выше понятию \*ПОЭМА присоединяется понятие \*ТЕКСТ, или \*ЧУЖОЙ ТЕКСТ, внешний по отношению к ней, но глубинно с ней связанный, вытянутый Автором из небытия (*беспмятства дней*) и «уловленный» Читателем. Читатель-исследователь, «обученный» Автором<sup>5</sup> дешифровке, в определенном смысле и сам выступает как «аппарат»: «сидит и ловит». И так же, как и для поэта, его успех зависит от того, удастся ли ему поймать одну из сотых интонаций<sup>6</sup>. Если говорить о конкретных результатах такого подхода, то они представляются весьма существенными. Не одна только история юного поэта была извлечена из забвения с помощью цитированных в Поэме его стихов: весь период русской истории начала века вплоть до ее трагического обрыва был реконструирован на той же «текстовой базе». Центонная структура, по определению, не может возникнуть случайно и спонтанно: она «планируется», и план этот, во всяком случае в отношении Поэмы, весьма сложен. Конечно, по слову Шилейко, область совпадений шире области заимствований, но в центонном контексте или при установке на центонность даже совпадения — признает ли их автор (как это было с Комаровским), или не признает — могут быть индуцированы этой самой установкой, возникая на подсознательном уровне.

Итак рядом со звуком (гулом, шумом, бормотаньем, наконец, музыкой, голосом), представляющим семантическую субстанцию Поэмы, идет слово, шифрующее подтекст и конечно в этом своем качестве не спонтанное, а умышленное (*Стихи эти были с подтекстом*). Рядом с нею идет другая — и каким образом примирить эти столь тесно связанные между собой оппозиции: звук, от гула до музыки, и продуманное, единственное (по крайней мере в рамках каждого конкретного воплощения \*ПОЭМЫ) слово...

Область умышленного слова открывает совершенно другую сторону (иное дно) Поэмы. Автор, как опытный шахматист, ведет игру, план которой он видит с начала и до конца (*До поворота мне видна / Моя Поэма*). Фигуры заняли свои места, повинувшись воле Автора (*Все уже по местам, кто надо; Ужас в том, что на этом маскараде были «все». Отказа никто не прислал*). Далее Автор начинает шифровать информацию, выбирая для этого словесный код, чужое слово. Слово становится индексом персонажа (*черная роза* — Блок), некоего общества (*Бродячая собака*) или, наконец, эпохи (*Достоевский город*). Так возникает особый «центонный подтекст», на основании которого реконструируется сюжет, персонажи и, в широком смысле, весь пейзаж Поэмы.

Возникновение столь сложного центонного подтекста не может быть случайным. Более того, не одна только память помогает восстановить забытый «текст», но и обращение к источнику — вполне в духе научного исследования. Образ Поэта, обложившегося книгами в поисках нужной цитаты, вызывает естественное сопротивление. Однако в случае Ахматовой это подтверждается и мемуарными свидетельствами и ее собственными признаниями, стихотворными и прозаическими. Они слишком хорошо известны, чтобы еще раз повторять их здесь. Разумеется, это лишь одна из граней работы Ахматовой над Поэмой, и странно было бы ее абсолютизировать. В создание Поэмы был вложен и литературоведческий опыт Ахматовой; помимо обращения к текстам, он проявился и в той задаче, которую она себе поставила: взломать жанровые рамки русской поэмы, идущие от «Евгения Онегина» — прежде всего (следует учитывать и более близкую ей по времени литературную полемику, например, с символистами; с Цветаевой, — современность Поэмы, а не мирискусническая стилизация, и т. п.).

«Планирование» не противоречит «божественному вдохновению»: очевидно, одна из «тайн ремесла» и состоит в том, что поэт (или, как говорила Ахматова, «живописцы, актеры, певцы — это все профессионалы, поэты») одновременно и знает, что он делает, и не знает



этого. Можно предположить, что этим стимулируется столь частое стремление к автометаописанию. Но и в этом общепозэтическом контексте случай Ахматовой — особый. Мало того, что божественный (неартикулированный) звук сочетается с четким планом. Мало того, что она это осознает и описывает. Ахматова превращает двойственность/двойничество в структурную основу Поэмы. При этом слияние двух противоположных «технических приемов» не маскируется, не скрывается в глубине, подобно каркасу, несущему конструкцию, оставаясь в н у т р и нее. Здесь перед нами противоположный случай: каркас не просто выведен н а р у ж у, но и подчеркнут. Если позволено продолжить ахматовское сравнение Поэмы с домом (*...в ней прохладно, как в доме...*), то это — фахверковый дом, где проступающий наружу каркас выполняет самостоятельную эстетическую функцию <sup>7</sup>.

Слова Ахматовой о Поэме — «Я сразу услышала и увидела ее всю» допустимо считать ключом к указанной оппозиции (*спонтанность/умышленность*). Она могла у в и д е т ь Поэму двояко (снова двойничество): 1) Поэма явилась как Афина из головы Зевса, полностью законченная и независимая от Автора-ловца, «регистратора»; 2) она о б н а р у ж и л а свою структуру, ту, которая была задумана Ахматовой. Не только Поэма — шкатулка с двойным или тройным дном или с третьими, седьмыми, двадцать девятью смыслами: эта же метафора описывает и Автора. «Жизнь в зеркалах», голос, отраженный эхом и смешиваемый с ним, предполагает не пассивное отражение, но активное преобразование, превращение. И среди этих превращений Ахматова оставалась сама собой, а ее *очень зорко видящий глаз* прекрасно различал разные воплощения, ее собственную в них роль, творческую необходимость многослойности, многозначности и технику введения этого в Поэму.

## Примечания

- <sup>1</sup> Мое первое сообщение по «Поэме без героя» было на Летней школе в Клярику в 1966 году, первая статья вышла в тартуской «Семиотике» в 1971. Возвращаясь к Поэме, я решаюсь посвятить эту заметку памяти Юрия Михайловича, в те баснословные года поддержавшего ахматовскую тему моих занятий.
- <sup>2</sup> Тименчик Р. Д. Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А. Поэма без героя. М., 1989. С. 3—4.
- <sup>3</sup> «Почему второе — мне больше нравятся нечетные цифры <...>» — из эпитафия, предпосланного Второму письму. Может быть, второе имеет здесь и смысл другое, т. е. полемическое по отношению к Первому письму (к N).
- <sup>4</sup> Цивьян Т. В. «Поэма без героя»: еще раз о многовариантности // Ахматовский сборник. 1. Сост. С. Дедюлин, Г. Суперфин. Париж, 1989. С. 127.
- <sup>5</sup> Цивьян Т. В. «Поэма без героя» Анны Ахматовой: некоторые итоги изучения в связи с проблемой «текст — читатель» // Anna Akhmatova 1889—1989. Papers from the Akhmatova Centennial Conference. Bellagio Study and Conference Center. June 1989. Ed. Sonia I. Ketchian. Oakland, California, 1993.
- <sup>6</sup> Первый опыт представления \*ПОЭМЫ в окружении (реконструированного) \*ТЕКСТА — уже упомянутое здесь издание: Ахматова А. Поэма без героя. Вступ. ст. Р. Д. Тименчика. Сост. и примеч. Р. Д. Тименчика при участии В. Я. Мордерер. М., 1989.
- <sup>7</sup> См.: Tsiv'ian T. V. Double Bottom of the casket or two hypostases of the «Poem without a Hero» // The Speech of Unknown Eyes. Akhmatova's Readers on her Poetry. I. Ed. by W. Rosslyn. Nottingham, 1990.

# Число и количество в поэтическом языке и поэтическом мире М. Цветаевой<sup>1</sup>

О. Г. Ревзина (Москва)

## 1. Выразительные возможности счетных слов

«Все, что мыслится как действительное, понимается как определенное или по крайней мере как определимое количественно, если даже это количество и нельзя проверить», — писал Ш. Балли<sup>2</sup>. В языковой системе главным средством выражения количественной определенности являются счетные слова, т. е. количественные и собирательные числительные, счетно-порядковые прилагательные, существительные с количественным значением, наречия. Счетные слова могут выступать средством идентификации и предикации, служить количественными и обстоятельными распространителями. Языковые особенности счетных слов таковы:

а) семантика счетных слов бедна и устойчива во времени: они обозначают число и количество, имеют также значение цифры, отметки. Исключение составляет счетно-местоименное слово *один*, у которого есть такие имеющие дополнительную сему значения, как «единственный», «один и тот же», «одинаковый». Слова со значением большого количества переводят свою мерную точность в гиперболическое значение «очень много, неисчислимое множество»:

«Ах, горят парижские бульвары!  
(Понимаешь — миллионы глаз!)  
«Але». 1917;

И мы шарахаемся и глухое: ох! —  
Стотысячное — тебе присягает...  
«Ахматовой», 1916;

Три миллиарда индийских крыс  
Велико-оке-анских...  
«Крысолов», 1925.

б) счетные слова не приобретают переносных значений, не вступают в отношения синонимии и антонимии. Если они входят в состав метафорической номинации, то обязательно на фоне имевшей место прямой номинации, данной в предыдущем или в последующем контакте или импли-

цитно подразумеваемой: «Две гордости земного шара: Дитя и лев», ср. также:

Два зарева! — нет, зеркала!  
 Нет, два недуга!  
 Два серафических жерла,  
 Два черных круга  
 Обугленных...  
 Две черных ямы...  
 Две черных славы...

и в последней строфе:

Встают два солища, два жерла —  
 Нет, два алмаза! —  
 Подземной бездны зеркала:  
 Два смертных глаза.  
 «Два зарева! — нет, зеркала!», 1921.

Количественная характеристика может входить в состав метонимического обозначения, когда лицо или ситуация обозначается по предмету:

В небе-то — ясно.  
 Темно — на дне.  
 Красный один  
 Башмачок на корме.  
 «А за Волкой — ночь...», 1917;

Ты зачем меня оставил  
 Об одном башмачке?  
 Кто красавицу захочет  
 В башмачке одном?  
 Я приду к тебе, дружок,  
 За другим башмачком!  
 «Сон Равина», 1917.

Ср. также:

И как рыбак на дальнем взморьи  
 Нашел двух тупелек следы...  
 Вот вам старинная история,  
 А мне за песню — две слезы.  
 «Стихи к Сонечке», 1919;

в) счетные слова имеют четкую дистрибуцию, отступления от которой в языке допускаются весьма ограниченно. Например, от отвлеченных имен с легкостью образуются формы множественного числа, например: *решения, страдания, переживания*, но точная количественная характеристика отвлеченных имен требует дополнительных усилий. Одно из них — употребление счетного слова в составе метафорической номинации, ср.:

Ветлами — вслед — поднимаются руки,  
 Две достоверности верной разлуки...  
 «Верстами — врозь — разлетаются брови», 1922.

Естественнее перевести отвлеченное понятие в вещный или личностный код и затем уже дать ему количественную характеристику, ср. еще:

Два на миру у меня врага,  
 Два близнеца, неразрывно-слитых:  
 Голод голодных — и сытость сытых!  
 «Если душа родилась крылатой...», 1918.

Движение в обратную сторону, т. е. раскрытие отвлеченного понятия как членящегося на составные части (которые могут быть представлены и предметно), вызывают ощущение шероховатости:

Есть на свете три неволи:  
 Голод, страсть и старость...  
 <...>  
 Есть на свете три свободы:  
 Песня — хлеб — и море...  
 Песенки из пьесы «Ученик». 3.  
 «Я пришел к тебе за хлебом...», 1920:

г) счетные слова имеют слабую стилистическую дифференциацию, ср. такие формы, как «третей» («Молодец», 1922), «Гусли, гусли — вся забота Осьмнадцатой весны!» («Царь-Девуца»). Стилистически окрашенные количественные обозначения можно включить в число природных выразительных знаков, понимая под выразительностью двуплановость семантики языкового знака, т. е. наличие информации о нарекающем субъекте, и имея в виду, что в стилистически окрашенных языковых знаках представлена информация о некоторых чертах коллективного нарекающего субъекта (в приведенных примерах — просторечно окрашенных). Таким образом, языковые особенности счетных слов таковы, что им предоставлены языковой системой ограниченные возможности для превращения в выразительные поэтические знаки<sup>3</sup>.

Состав счетных слов дополняется в языковой системе широкой идиоматикой, которая относится к природным выразительным языковым знакам, ср. устойчивые выражения со счетно-порядковым прилагательным «первый»: *первое слово, первой руки, в первую очередь, по первому взгляду, в первую голову, первый встречный, из первых рук, из первых уст* и др., ср. также такие устойчивые сочетания, отражающие характерные жизненные коллизии, как *первый бал, первый поцелуй, первая любовь, первый снег, первый луч*, ср. идиоматику вокруг числительного «семь»: *за семью замками, за семью печатями, семи пядей во лбу, семь потов, семь пятниц, седьмое небо, до седьмого пота* и т. д. Выразительностью обладают также окказиональные номинации, включающие количественную морфему: «первобылинный», «одноколыбельники», «единодержец».

Между языковыми значениями счетных слов и мифопоэтическими значениями чисел, во-первых, нет противоречия и, во-вторых, есть в некоторых случаях частичное совпадение не только на поверхностном, но и на более глубинном уровне. Так, одно из значений счетно-местоименного слова «один» — «целостный», «неделимый». Соответственно, и для объяснения многих контекстов нет нужды обращаться к иным значениям счетных слов помимо языковых. Ср. значения «сведение частей в целое» и «неделимое» в таких контекстах, как: «Все каторжные страсти Свились в одну!» («Безумье и благоразумье...», 1915); «Сласть-то одна. Мук-то — двенадцать» («Переулочки», 1922), ср.:

Не отстать тебе. Я — острожник,  
Ты — коивойный. Судьба одна.  
«Стихи к Ахматовой», 6, 1916,

или в стихотворении «Гению» (1918 г.):

Крестили нас — в одном чану,  
Венчали нас — одним венцом,  
Томили нас — в одном плену,  
Клеймили нас — одним клеймом.

Поставят нам — единый дом  
Прикроют нас — одним холмом.

Несколько иначе обстоит дело со счетной идиоматикой, поскольку она сама является отражением ранее активно живущих, а ныне осколками продолжающих жить представлений о числовой координате в модели мира. Но внутренняя форма большинства идиоматических выражений затемнена, поэтому для того, чтобы в них актуализировалось сигнификативное мифопоэтическое значение, также нужны дополнительные условия. Важнейшим из таких условий является тематическая и жанровая обусловленность, опора на реальный, единственный или существующий во многих вариантах «первотекст», в котором соответствующие числовые значения имели когда-то, пользуясь выражением М. М. Бахтина, «прямую и непосредственную осмысленность», выражали «последнюю смысловую инстанцию»<sup>4</sup>.

Счетные слова могут приобретать выразительность в составе самого поэтического текста под воздействием текстовых операторов. Таковыми являются повторы тождественных или нетождественных счетных слов в пределах высказывания, стихотворной строки, строфы или — дистанцированно — на протяжении целого текста, например:

Три ражих девки над заказом  
Три ночи не смыкали глаз.  
«Приключение», 1918—1919;

Семь холмов — как семь колоколов,  
 На семи колоколах — колокольни  
 Всех счетом: сорок сороков —  
 Колокольное семихолмие!

*«Стихи к Москве», 1916.*

Здесь возможны как отношения семантического согласия и усиления, так и семантического контраста: «Три сотни побеждало — трое!» («Генералам 12 года», 1913), «Двадцать солдат, Один — офицер» («Стихи к Чехии. 4. Один офицер», 1938—39). Количественная определенность в подобного рода примерах может иметь как реальную основу (так в примере из «Стихов к Чехии» — стихотворению соответствует цитата из газетной хроники), так и для представления ситуации в типичных контрастирующих мыслительных стереотипах. Типовое «количественное» мышление может быть положено в основу введения последовательности лиц и объектов, а также последовательности ситуаций, ср.:

Я сказала, а другой услышал  
 И шепнул другому, третий — понял,  
 А четвертый, взяв дубовый посох,  
 В ночь ушел — на подвиг...  
*«Я сказала, а другой услышал...», 1918;*

Три царя,  
 Три ларя  
 С ценными дарами.

Первый ларь —  
 Вся земля  
 С синими морями!

Ларь второй:  
 Весь в нем Ной,  
 Весь, с ковчегом - с - тварью.  
 Ну, а в том?  
 Что в третём?  
 Что в третём-то, Царь мой?  
*«Вифлсем», 2; 1921;*

Спущен ли пес? Впущен ли кот?  
 Предупрежденье первое.  
 <...>  
 Вложен ли ключ?  
 Вдет ли засов?  
 Предупрежденье третье.  
*«Крысолов», 1925.*

Следует отметить, что подобное использование стандартных числовых констант, доказывая их актуальность для языкового и собственно поэтического мышления, к значению самих счётных слов ничего не прибавляет. Это вообще особенность языковых единиц данного типа в целом: никаких «колеблющихся» признаков, никаких добавочных значений. То и другое

безусловно связывается с функциональной предназначенностью счетных слов в языковой системе.

## II. Счетные слова в составе поэтического языка

### М. Цветаевой

Количественная определенность неязыковой действительности далеко не всегда получает вербализованное выражение. Количественные параметры привлекаются только в случае специальной установки говорящего, направленной на выяснение количества: сколько? какого размера? сколько раз? в какое точно время? и т. п. Слова со значением неопределенного количества, а также грамматическая категория числа позволяют переводить ситуацию, количественно определенную очень точно, в ситуацию, характеризующуюся приблизительной количественной определенностью. Отсюда следует, что поэтический мир может строиться как с включением количественной определенности, так и без нее. Сам факт включения количественного параметра значим. Значима область предметов и явлений, подвергающихся количественной характеристике, и точка зрения на количественную определенность.

В распоряжении поэта, вводящего количественную характеристику в качестве существенного параметра поэтического мира, имеются следующие возможности: а) обратиться к лексическому фонду счетных слов, использовать его выборочно или глобально, актуализируя мифологические значения или отказываясь от них; б) использовать количественные характеристики локально, например, так:

Сегодня, часу в восьмом,  
Стремглав по Большой Лубянке,  
Как пуля, как снежный ком,  
Куда-то промчались санки.  
*«Подруга», 5. 1914.*

или, обращаясь к текстовым операторам, добиваться текстовой выразительности счетных слов; в) кроме того, поэт, пользуясь количественными номинациями, может развивать индивидуально-авторские значения. Правда, эти значения являются не собственно языковыми, а понятийными, т. е. дают определенную интерпретацию или предлагают определенное понимание того объекта, субстантивированным обозначением которого они выступают.

В поэтическом языке М. Цветаевой счетные слова представлены в значительном объеме. В пределах первой десятки выделяются числа «один» («раз»), «два», «три», «семь», которые сами имеют высокую частотность и формируют вокруг себя числовое поле из разнообразных лексем, включающих морфемы со значением количества. Специально следует выделить счетно-местоименное слово «один», потому что оно само имеет в языке целый ряд значений, не сводящихся к обозначению числа (*один и тот*



же, один без других), и потому что на базе этого счетно-местоименного слова строятся системно заданные номинации типа *ни один* [«Сдайся! — Еще ни один не спасся От наступающего без рук...» («Не чернокнижница! В белой книге...», 1923)], *один из, не один*. Периферийные элементы названных числовых полей имеют небольшую частотность, многие употребляются по одному разу, либо несколько употреблений приходится на одно и то же стихотворение (например, окказиональное «одноколыбельники» — так называет М. Цветаева себя и Сергея Эфрона в одном из обращенных к нему стихотворений). Числовые поля остальных количественных числительных первой десятки повторяют структуру центральной группы, не обладая ее богатством. Числительные других десятков и сотен употребляются исключительно для обозначения возраста и времени. Некоторые обозначения здесь также совершенно конкретны и возникают как отражение вполне определенной реалии, например: «Нам ровно тридцать лет обем: Его лета» (в поэме «Чародей» об Асе, Марине и Эллисе). Употребление слов со значением большого количества типа «миллион», «миллиард», «сотня», «тысяча», «тыща» согласуется с их гиперболическим употреблением в естественном языке. Можно отметить «открытые» структуры типа: «То зов твой — тысяча которых — К единственному одному», ср. также:

Гамлетом — перетянутым — натуго,  
 В нимбе разуверенья и знания,  
 Бледный, — до последнего атома...  
*Год тысяча которых — издания?*  
*«Офелия — Гамлету», 1923:*

На собственную руку  
 Как глядел? (на след, на ней, чернильный)  
 Со своей сто́лько-то (сколько?) мильной  
 Бесконечной ибо безначальной  
 Высоты <...>  
*«Новогоднес», 1927.*

В поэтических текстах М. Цветаевой систематическим является употребление счетных слов в скоплениях, т. е. в контексте текстовых операторов, придающих выразительность этим языковым единицам.

### III. Поэтический мир и его денотативное пространство

Поэтический мир М. Цветаевой динамичен. Его миропорождающий субъект различен в 10, 20, 30-е годы. Меняются пространственно-временные координаты этого мира, состав составляющих и характер их отношений. Меняется сам принцип художественного моделирования, механизмы поэтического языка и в его составе — характер употребления счетных слов, значимость количественной параметризации.

При анализе поэтического мира существенно очертить тот или те типы денотативных пространств, с которыми он соотносится. Выделяется актуальное, узуальное и виртуальное денотативное пространство. Параметры актуального пространства — соотнесенность с конкретной ситуацией, актуальное настоящее, прошедшее или будущее, т. е. «время восприятия»<sup>5</sup>, «отражение мышлением непосредственного восприятия действительности». Параметры узуального пространства — соотнесенность с массовыми, повторяющимися ситуациями, узуальное время, ступень мышления — «знание о действительности». Параметры виртуального пространства — представление ситуаций вне соотнесенности с временной осью, опора на глобальные признаки, обобщенно-постоянное время, ступень мышления — «познание действительности». Типичным для поэтического текста является попеременное обращение к разным видам пространств, что поддерживает баланс между конкретностью и всеобщностью. Однако в творчестве одного поэта либо в отдельные периоды его творчества имеет место тяготение к одному типу пространства либо к одному типу совмещений денотативного пространства. В этом случае можно говорить о специфической поэтике и индивидуально-авторском видении мира, вызываемом преимущественной связью с одним типом или одним совмещением типов денотативного пространства. Соединяясь между собой, денотативные пространства разных поэтических текстов формируют поэтический мир, подверженный, в случае изменения позиции миропорождающего субъекта, динамическому изменению, т. е. представленный в нескольких состояниях.

Миропорождающий субъект поэтического мира, построенного на актуальном денотативном пространстве, характеризуется тем, что ощущает свою привязанность к конкретному времени и четко очерченному пространству и отдельность, единственность самого себя. Актуальное денотативное пространство замкнуто, все внутренние связи в нем проработаны, и сам субъект не выходит за его границы. Миропорождающий субъект поэтического мира, построенного на узуальном пространстве, ощущает свою привязанность к конкретному историческому времени как часть всего множества людей и событий, в которые они вовлекаются. Миропорождающий субъект виртуального пространства — человек вселенной. Временные и пространственные границы для него сняты, равно как и различие между действительной и воображаемой жизнью. Категории его мышления — это категории мышления о мире в целом, о разных культурах и разных временах, о начале и конце мира.

Узуальное пространство, занимая срединное положение между актуальным и виртуальным, характеризуется и меньшей специфичностью и легко подключается к каждому из них. Виртуальное и актуальное пространства, будучи в наибольшей степени противопоставлены друг другу, смыкаясь, переводят координаты «здесь» и «сейчас» в координаты «везде» и «всегда» или «вечно».

#### IV. Параметры числа и количества в поэтическом мире М. Цветаевой 10-х годов

Поэтический мир М. Цветаевой 10-х годов — мир, построенный на актуальном денотативном пространстве. Точка зрения миропорождающего субъекта — это не «выход из зримости», а напротив, вхождение в нее и ее принятие. И в числе, в числовой, количественной характеристике мира не усматривается какой-либо случайности или рокового несовпадения — напротив, количественная определенность людей, ситуаций, предметов, их свойств выступает одним из средств, долженствующих представить наглядно реальность и уникальность этой реальности. Большинство стихотворений «Вечернего альбома» и «Волшебного фонаря» строится на конкретных ситуациях, четко локализованных во времени и пространстве. Стихи имеют названия, а в названиях даются локализаторы: «В зале», «В Люксембургском саду», «На скалах», «Мама в саду», «Мама на лугу», «Мама на даче», «Молитва в столовой». К стихам даются эпиграфы, посвящения, обрывки разговоров. В них фигурируют собственные имена: Эллис, Марина, Асенька, Муся, Володя, Марилэ, Карл. Личные местоимения, количественные номинации «одна», «один», «двое», «две», «вдвоем», «втроем» имеют одних и тех же конкретных референтов. Если «одна» — значит «лирическая героиня», автор, если «две», «обе» — то сестры, которые «к его задумчивым губам... прильнули обе» (к губам Нилендера), если «втроем», то — «Как никогда не выйдем замуж, — Так и останемся втроем!» Очень четко обозначается возраст:

Я большая, — мне семь лет,  
Я упряма, — это лучше.  
«За книгами»;

— Мне десять лет было, ей восемь,  
Одиннадцать ровно ему.  
«На скалах»;

Наименьшему из них тринадцать,  
Наистаршему под двадцать лет  
«На вокзале». 1911;

Звенят-поют, забвению мешая,  
В моей душе слова: «пятнадцать лет»!  
«В пятнадцать лет»;

О, как вас перескажешь ныне —  
Четырнадцать — шестнадцать лет!  
«Чародей». поэма. 1914;

Ты дал мне детство — лучше сказки  
И дай мне смерть — в семнадцать лет!  
*«Молитва», 1909:*

Можно тени любить, но живут ли тенями  
Восемнадцати лет на земле...  
*«Еще молитва», 1910:*

За то, что мне так часто — слишком грустно  
И только двадцать лет.  
*«Уж сколько их упало в эту бездну...», 1913.*

«Номенклатура возрастов» кончается в 22 года: «Мой двадцатидвух-летний опыт — Сплошная грусть». Так же часто фиксируется и время:

— Я бесконечно грущу  
От четырех до семи.  
Столовая, четыре раза в день...  
— «Хотела в семь она придти с катка?»  
— «Нет, к девяти», — ответит экономка.  
*«Столовая».*

Запоминающиеся события, предметные компоненты ситуаций обозначаются привычной идиоматикой, включающей числовые параметры: «первый бал», «первая роза», «первый поцелуй», «первое горе» (в контексте: «Ах, единица, Большая потеря! Первое горе!»), «первые игры и басенки», «пять минут до третьего звонка», «повеяло первым весенним теплом», «исчез последний снег зимы, но вот настал последний миг разлуки», «Словно просьбы застенчивой ради Повторился последний аккорд; Последний ли... Погибло все! Нет, больше жить не надо». «Первый» и «последний» в таких контекстах теряют свою общность: уникальное и неповторимое подавляет всеобщее и вытесняет его.

В свое время М. Волошин, В. Брюсов, Л. Гумилев, приветствуя появление первых Цветаевских сборников, подчеркивали их «документальную важность». В создании «документальной важности» счетные слова играют большую роль. Тот тип выразительности, которую имеют счетные числа в поэтических текстах, построенных на актуальном денотативном пространстве, можно назвать денотативно-ориентированной выразительностью: денотативное (конкретно-референтное) значение подавляет сигнификативное. Данная характеристика употребления счетных слов соотносится с другими характеристиками поэтического языка М. Цветаевой 10-х годов: установка на правильный литературный язык, отсутствие стилистической дифференциации, использование прямых, а не смещенных (метафорических) номинаций.

Как, в свете сказанного, следует отнестись к тому, что героиня грустит именно от «четырех до семи», а не, скажем, от восьми до девяти утра? И почему временной промежуток отсутствия Аси меряется именно сакральными числами «семь» и «девять», а не какими-то другими? Можно

ли связывать такие употребления с каким-либо осознанным значимым выбором? Как очевидно из сказанного, осознанного выбора здесь нет, так как миропорождающий субъект стремится как можно точнее следовать формам существования неязыкового мира. Но неосознанно из различных реализаций конкретных ситуаций в неязыковом мире выбираются именно те, которые показывают в уникальном и неповторимом проявлении структурирующих числовых констант.

## V. Количественная параметризация в поэтическом мире

### М. Цветаевой 20-х годов

Поэтический мир М. Цветаевой 20-х годов — это мир, во многом противоположный миру 10-х. Восприятие миропорождающего субъекта связывается в первую очередь с виртуальным пространством, а в конкретной ситуации видится проявление «глубинных закономерностей». Зримость, реальный мир — это своего рода поверхностная структура, за которой надо видеть и искать глубинную. Число, количественная координата относятся к этой поверхностной структуре. Число — «сбивчиво»:

Здесь — пути,  
Здесь — числа...

Ср. также: «гадательные дробь Недель», «дата Лжет календарная». Число, возможно, противопоставлено смыслу:

В час, когда готический  
Храм нагонит шпиль  
Собственный — и вычислив  
Всё — когорты числ! —  
В час, когда готический  
Шпиль нагонит смысл  
Собственный...  
*«Поэма Воздуха», 1927.*

Числа, как таковые, вообще не нужны, а если нужны — то те «тайные числа», которые относятся к глубинной структуре мира:

Семь в основе лиры,  
Семь в основе мира.  
Раз основа мира —  
Семь, основа мира —  
Лирика.  
*«Поэма Воздуха», 1927.*

Данная позиция миропорождающего субъекта рождает ряд следствий, важнейшие из которых следующие:

1) пространственно-временная координация. Поверхностная, случайная прикреплённость людей, вещей, событий к конкретным историческим эпо-

хам отвергается начисто. Координаты времени — «из днесь в навек», рождение — «падение в дни, в час», рождение — «в вес и в счет», в то время как смерть — «восстане в день». Мир природы тем и хорош, что «это — заговор против века: Веса, счета, времени, дроби»; «в ветхозаветных тьмах», «в прабогатырских тьмах». Время и пространство можно сжимать или растягивать, отвергая поверхностные числовые реализации:

Нас десять лет, нас сто тысячелетий  
Разделяют.  
«Я — есмь. Ты — будешь...», 1918:

К тебе, имеющему быть рожденным  
Столетие спустя...  
«Тебе — через сто лет», 1919:

Такая власть над сбивчивым  
Числом у лиры любящей,  
Что на тебя, небывший мой,  
Оглядываюсь — в будущее!  
«Брожу — не дом же плотничать...», 1923.

Существуют иные координаты, вообще не связанные с количественным параметром — «Час души»:

Час обнажающихся верховий...  
(Слуховых верховий)  
Час: когда в уши нам мир — как в очи!)  
<...>  
Зримости сдернутая завеса!  
Времени явственное затишье!  
«Ночь», 1923.

2) номинация объектов, характер ситуации. Людям и предметам должны быть приданы такие названия, которые вскрывают их глубинную структуру. Правильный литературный язык и обыденное языковое мышление «нехороши» тем, что они настроены на воспроизведение поверхностной, «зримой» структуры мира. Поэтому этот язык надо взломать и найти в нем формы выражения, соответствующие глубинной структуре. Глобальное лингвистическое экспериментирование М. Цветаевой приходится на 20-е годы. Вместо чисел появляются формы множественного числа и в огромной степени они охватывают отвлеченные, собирательные имена: «в щербетах», «в счетах», «с моими дикостями», «тихостями», «час безземельных братств», «час мировых сиротств». Если дана конкретная ситуация, — ей надо придать значение всеобщности, вневременности. Как это сделать? Очень просто. Надо убрать индивидуальные, смыкающиеся только с актуальным денотативным пространством признаки, и оставить такие, которые будут существенны и в виртуальном:

Ночные шепота: шелка  
 Разбрасывающая рука.  
 Ночные шепота: шелка  
 Разглаживающие уста.  
 <...>  
 И лист  
 В стекло  
 И первой птицы свист  
 <...>  
 И в эту суету сует  
 Сей меч: рассвет  
 «Ночные шепота...», 1922.

«Первая птица» — это и первая, реальная птица, просвистевшая для двух конкретных влюбленных, и первая птица, которую слышат в подобной ситуации самые различные влюбленные, и первая птица, рождающаяся в мире, ср. в «Поэме лестницы» (1926):

— Утро  
 Слутало перья.  
 Птичьё? мое? не вемо.  
 Первое утро — первую дверью  
 Хлопает...  
 Спит поэма.

Данный способ, конечно, не единственен. Того же соотношения можно добиться, «повысив в ранге» деталь описываемой ситуации, соединив одно и то же обозначение с различными денотатами — в актуальном либо узуальном — и виртуальном пространствах:

К отчаянью трубы заводской  
 Прислушайтесь — ибо зовет  
 Завод. И никакой посредник  
 Уж не поможет вам тогда,  
 Когда над городом последним  
 Взревет последняя труба.  
 «Заводские», 1. 1922.

Возможен и такой вариант, когда конкретная ситуация — фрагментами либо целиком — переводится в иной ранг с помощью конструкций подобия, вводящихся соединительным наречием «так»:

С такою силой в подбородок руку  
 Вцепив, что судорогою вьется рот,  
 С такою силою поняв разлуку,  
 Что, кажется, и смерть не разведет,—  
 Так знаменосец покидает знамя,  
 Так на помосте матерям: Пора!  
 Так в ночь глядит — последними глазами —  
 Наложница последнего царя.  
 «С такою силой в подбородок руку...», 1921.

Ср. также в «Деревьях» (1923):

Осенняя седость.  
Ты, Гётевский апофеоз!  
Здесь многое спелось,  
А больше еще — распелось.

Так светят седины:  
Так древние главы семьи —  
Последнего сына,  
Последнейшего из семи —

В последние двери —  
Простертым свечением рук...  
*«Деревья». б. 1922.*

Ситуация может и с самого начала даваться как не конкретная, а типичная, массовая, повторяющаяся. В сборнике «После России» мы постоянно встречаемся с различными способами передачи значений всеобщности, либо широкого распространения: не количественная определенность, а количественная открытость, предполагающая возможность расширения и дополнения обозначаемого ряда. Здесь-то компенсаторным механизмом по отношению к счетным словам выступает множественное число:

Крик станций: останься!  
Вокзалов: о жалость!  
И крик полустанков:  
Не Дантов ли  
Возглас:  
«Надежду оставь!»  
И крик паровозов.  
*«Крик станций», 1923.*

Существенно вновь подчеркнуть связь разных черт описываемой поэтики; в данном случае отталкивание метафорической номинации — и количественной определенной. Невозможно — или возможно только шутивно — сказать: «Крик трех станций: останься! И четырех вокзалов: о жалость!» Поэтика виртуального пространства оперирует с количественными характеристиками типа *не, ни один из, не одна из, первый, последний* и не предполагает показателей конкретной количественной определенности.

3) В данной системе естественно обращение к таким понятиям и к таким категориям, которые являются координатами виртуального пространства в прямом смысле слова, как, например, начало и конец мира. Здесь опять-таки актуализируются счетно-порядковые прилагательные «первый» и «последний»:



О первое солнце над первым лбом!  
 И эти — на солнце прямо —  
 Дымящие — черным двойным жерлом —  
 Большие глаза Адама!  
 «О первое солнце над первым лбом!», 1924;

Мы, с ремеслами, мы с заводами,  
 Что мы сделали с раем, отданным  
 Нам? Нож первый и первый лом,  
 Чтó мы сделали с первым днем?  
 «Поэма лестницы», 1926.

Ср. также «обратное» сотворение мира в «Крысолове».

4) Стратегия отказа от поверхностных числовых координат и количественных характеристик неязыкового мира предоставляет два выбора: суть одного из них, как было показано, состоит в том, чтобы представить конкретную ситуацию с точки зрения своего глубинного смысла и глубинной структуры и таким образом найти ей место и значимость в виртуальном пространстве. Вторая стратегия состоит в том, чтобы выдвинуть собственные временные и пространственные координаты и дать индивидуально-авторское толкование некоторых понятий, освобожденных от завершенности и замкнутости конкретных воплощений, одновременно учитывая конституирующие черты разных реализаций. Вторая стратегия также использована М. Цветаевой как в построении не связанных с временной осью собственных пространственно-временных координат, так и в индивидуально-авторском толковании понятий «один», «двое» («пара»), «вечный третий». «Один» — Господь, Дух, состояние «быть одному» — это есть состояние Человека как принадлежащего классу «Человек»:

Ты, Господи, Один,  
 Один, никто из вас,  
 Как с пуховых горбин  
 В синь горною рвалась.  
 «Когда же, Господин...», 1922;

Но тесна вдвоем  
 Даже радость утр.  
 <...>  
 (Ибо странник — Дух,  
 И идет один),  
 <...>  
 Никаких земель  
 Не открыть вдвоем.  
 «Но тесна вдвоем...», 1922.

В цикле «Двое» (1924) формируется особое понятие: двух людей — мужчины и женщины, связанных одновременно отношениями предназначенности, равенства — и разминовения. Существование этих двоих — доказательство того, что в структуру рождавшегося мира была заложена идея гармонии («на согласьях строен»):

Есть рифмы — в мире том  
 Подобранные. Рухнет  
 Сей — разведешь.

В третьем стихотворении цикла «Двое» данное толкование раскрывается применительно к одной «конкретной» паре, как ее мыслила М. Цветаева («я» — «ты», если обращаться к реальным людям: Цветаева — Пастернак):

В мире, где всяк  
 Сгорблен и взмылен.  
 Знаю — один  
 Мне равносилен.

В мире, где столь  
 Многого хотим,  
 Знаю — один  
 Мне равномогущ.

В мире, где всё  
 Плесень и плюц,  
 Знаю: один  
 Ты — равносущ  
 Мне.

Понятие «вечного третьего», которое раскрывается в стихотворении «Наяда», является гораздо более широким и всеобъемлющим, т. е. связывается не только с человеком и отношениями между людьми («вечный третий» — из *третьего лишнего*).

5) Как уже было сказано, поэтика, построенная на виртуальном пространстве, не нуждается в количественных характеристиках, относящихся к поверхностной реализации структуры мира. Использует ли она вообще количественные параметры и каким образом? Да, использует, и это, в основном, «глубинные» сакральные числа <sup>6</sup>. Они включаются в построение метафорических номинаций и кроме того выступают как средство предикативной характеристики. Здесь представлен также тот способ «повышения» конкретной ситуации, вплоть до сознательного выбора, о котором говорилось в связи с переводом актуального денотативного пространства в виртуальное.

Первые типы употреблений опираются на идиоматику, включающую счетные слова. Примеры подобного типа употреблений из более ранних стихотворений: «Благословляю вас на все Четыре стороны»; «ночь... в чьей длани узда четырех ветров»; «Положите меня промеж Четырех дорог». Цикл «Магдалина» (первое стихотворение) начинается словами: «Меж нами: десять заповедей, Жар десяти костров». Интересно сравнить это употребление с тем, которое находим в одном из стихотворений 1916 года:

Но между нами — океан,  
И весь твой лондонский туман...  
И пятой заповеди гнев, —  
И эта ветреная лира.

Один и тот же способ обозначения расстояния между людьми с помощью упоминания «заповедей» приобретает разную окраску, потому что в данном случае упоминание о заповеди сочетается с конкретной реальностью — «океан», а во втором случае сами заповеди получают метафорическое осмысление: «жар десяти костров» (ср. еще «гору заповеди седьмой» в «Поэме Конца»). В создании высказываний, построенных на идиоматике с включением счетных слов, играют большую роль упоминания о парных частях тела, о парных предметах. Логически это понятно, поскольку парные части тела и парные предметы сами по себе представляют инвариант не индивидуализирующий, а обобщающий и к тому же связывающий понятия микрокосма и макрокосма, ср.:

Из лепрозария лжи и зла  
Я тебя вызвала и взяла  
В зори! Из мертвого сна надгробий —  
В руки, вот в эти ладони, в обе,

Раковинные...  
«Раковина», 1923.

Высказывание строится таким образом, что одна его часть представляет не прямое, метафорическое обозначение ситуации (взяла откуда? — «Из лепрозария лжи и зла»), а вторая строится на прямом обозначении физического действия, — «взяла в руки», «вот в эти ладони», «в обе», причем прямой смысл тут же вновь вышибается определением «раковинные». Счетный параметр при названиях парных предметов излишен, поэтому данного рода семантический плеоназм уже сам по себе выступает как выразительный прием, ср. еще:

В две руки беру — за обе:  
Ну — не оторвуся.  
В две реки из ям-колдобин —  
Дорогие бусы.

«Суробы», 8, 1922.

Систематически вводятся «два глаза» и «два крыла» в самых разнообразных вариациях («На одно крыло — серебряная, На другое — золотая». «А меня положат — голую: Два крыла прикрываем»; ср. в «обратную сторону»: «Молодость моя! Моя чужая Молодость! Мой сапожок непарный!»). Как нетрудно заметить, в таких примерах количественный параметр связывается с определенными объектами и в этом виде становится основой построения образной комбинации. Сюда же можно отнести и такие количественные понятия более нового времени, как «метр» и «мера»:

«Метр и меру?» Но чет-вертое  
Измерение мстит!  
«Провода». 4, 1923:

Как живется вам с земною  
Женщиною, без шестых  
Чувств?..  
«Попытка ревности», 1924.

Стихотворение может целиком строиться на образе, который в мифопоэтической традиции связывается с определенными количественными характеристиками, ср.:

Семеро, семеро  
Славлю дней!  
Семь твоих шкур твоих  
Славлю, Змей!  
<...>  
Снашивай, сбрасывай  
Старый день!  
В ризнице нашей —  
Семижды семь!  
«Семеро, семеро...», 1921.

Ср. ряд других примеров, построенных на использовании того же образа:

Я сегодня в новой шкуре:  
Вызолоченной, седьмой!  
«Здравствуй! Не стрела, не камень...», 1922:

Как змей на старую взирает кожу —  
Я молодость свою переросла.  
«Хвала Афродите», I, 1921.

Ср. еще пример предикативного употребления в семантически конденсированном «непрямом» высказывании в стихотворении «Ариадна» (1923):

Оставленной быть — это явленной быть  
Семи океанам... Не валом ли быть  
Девятым, что с палубы сносит?

Второй тип использования числовых параметров отчетливо представлен в поэмах. Начало действия «Поэмы Конца» определяется следующим образом:

— Без четверти. Исправен?..  
<...>  
— Без четверти. Точен?  
<...>  
Ждал на обычном месте.  
Время: шесть.  
<...>  
— Час? Седьмой.

В этой же поэме мы встречаемся с проходящим через всю поэтику виртуального пространства употреблением порядкового прилагательного «последний». Каждый этап пути героев обозначается как последний в актуальном денотативном пространстве героини («И — набережная. Последняя... Последний мост (Руки не отдам, не выну!) Последний мост, Последняя мостовина. <...> В последний раз!») и вместе с тем в координатах жизни — смерти. В «Попытке комнаты» — исходная ситуация:

Стены косности сочтены  
До меня. Но — заскок? случайность? —  
Я запомнила три стены.  
За четвертую не ручаюсь.

Поэма «С моря» (1926) пронизана количественной параметризацией, связанной с числом три:

Сон три минуты  
Длится. Спешу,  
<...>  
Из своего сна  
Прыгнула в твой...  
Сон, это меньше  
Десяти грамм.  
Каждому по три —  
Шесть (сон взаимный).

Ср. в стихотворении «Письмо»: «И в грудь — свинца Три дольки. <...> И это — всё».

Игра в камушки — «в ракушки», становящаяся центром послания, также имеет в основе число *три*:

Давай играть!  
В ракушки. Темп un petit navir'a.  
Эта вот — сердцем, а эта — лирой,  
Эта, обзор трех куч,  
Детства скрипичный ключ...  
Не узнаешь ли нот,  
Нам остающихся по две, по три...

«Семь воздушных» в «Поэме воздуха» явлены как семь ступеней вознесения<sup>7</sup>. Наиболее отчетливый случай использования сигнификативного значения числа представлен в поэме «Автобус», в «отступлении о счастье», где многократный повтор числительного «четыре» и слов, входящих в его словообразовательное гнездо, долженствует принести в текст «значение завершенности и устойчивости», связываемое с числом «четыре» в мифопоэтической традиции. Без привлечения этого значения толкование и понимание «счастья» невозможно<sup>8</sup>.

Итак, поэтика М. Цветаевой 20-х годов, построенная на виртуальном пространстве, не нуждается в «поверхностных» случайных числах; миропорождающий субъект отвергает и игнорирует их как форму проявления

случайности. Возникает «мышление о мире», базирующееся на «тайных» значимых числах, которые относятся к глубинному уровню и позволяют выявить его конструктивные принципы.

## VI. Синтез «поверхностной» и «глубинной» количественной определенности в поэтическом мире М. Цветаевой 30-х годов

Поэтический мир М. Цветаевой 30-х годов синтезирует в себе принципы 10-х и 20-х. «Поверхностному» числу возвращено его право на существование, количественный параметр вновь входит как точная неязыковая реалья. Воздается должное реальной неповторимости каждого события в его количественной определенности. Но поэтические принципы 20-х годов с их установкой на сигнификативно-ориентированную выразительность числа также сохраняют свою значимость. В тех случаях, когда поверхностное исполнение количественного параметра совпадает с глубинно значимым, это подчеркивается и становится средством интерпретации случайного как закономерного и поверхностного как глубинного.

В цикле «Стол» (1933 г.) точно обозначена дата начала первых поэтических опытов М. Цветаевой: «Тридцатая годовщина Союза — верней любви». К письменному столу предъявляются минимальные требования: «Садовый, столовый — всякий, Лишь бы не на трех ногах!». Таковы же — как будто бы минимальные — и требования к самой себе: «Лишь только б мои два локтя Всегда утверждали — даст Бог! <...>». Здесь количественные параметры все точны и все опираются на внеязыковые реалии. Но сам способ мышления и способ его языкового выражения — такой, который сформировался в 20-е годы: не воспроизведение, а создание, не следование заданному образцу в привычных категориях языкового мышления, а претворение в новую форму. Четыре ножки стола из вещной реалии переводятся в категорию волевого процесса:

Обидел и обошел?  
Спасибо за то, что — стол  
Дал, стойкий, врагам на страх —  
Стол — на четырех ногах  
Упорства <...>

В цикле «Стихи к Чехии» все даты выверены. В первом из стихотворений — «Сентябрь» звучит рефреном «Триста лет неволи, Двадцать лет свободы». Другое стихотворение открывается указанием точной даты: «Год — девятьсот Тридцать восьмой». В начале и в конце стихотворения звучит повтор «Двадцать солдат, Один офицер» (а в эпиграфе, взятом из сентябрьских газет, говорится о поступке «офицера с 20-ю солдатами»), но сама ситуация опять-таки подвергается переосмыслению или, скорее, дается ее внутренний смысл — как ее понимает автор — благодаря вве-

дению еще одного участника: «Выстрела треск. Треснул — весь лес! Лес: рукоплёск! *Весь* — рукоплеск!»). В «Новогоднем» — посмертном письме М. Цветаевой к Р. Рильке — на фоне «первого письма на новом <...> месте зычном, месте звучном», «первого письма <...> с вчерашней <...> Родины», «первого видения вселенной и последнего — планеты» мы встречаемся с точным упоминанием возраста («тринадцать, в Новодевичьем Поняла: не без- а всё-язычен»), с точной датой, которая из «случайной» становится глубинной, значимой:

Если ты, такое око — смерклось,  
Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть,  
Значит — тмится! Допойму при встрече —  
Нет ни жизни, нет ни смерти, — третье,  
Новое. И за него (соломой  
Застелив седьмой — двадцать шестому  
Отходящему — какое счастье  
Тобой кончиться, тобой начаться!)...  
Буду чокаться с тобою тихим чоком —  
Сткла о стекло? Нет — не кабацким ихним:  
Я о ты, сляясь дающих рифму:  
Третье.

В этом отрывке «задействованы» реальные даты (Рильке умер 29 декабря 1926 года, ср. в стихотворении из письма к Пастернаку от 9 февраля 1927 года: «Двадцать девятого, в среду, в мглистое? Ясное? — нету сведений! — Осиротели не только мы с тобой В это пред-последнее Утро..!»), которые совпадают с членением  $6 + 1$  и даются на фоне осмысления и внутреннего контраста числовой константы «три», «третье». Данная поэтика, не раскрывшая полностью своих возможностей в частности, вследствие небольшого объема поэтической продукции М. Цветаевой 30-х годов, отразилась в одном из последних ее стихотворений:

Всё повторяю первый стих  
И всё переправляю слово:  
— «Я стол накрыл на шестерых»...  
— Ты одного забыл — седьмого.

Невесело вам вшестером.  
На лицах — дождевые струи...  
Как мог ты за таким столом  
Седьмого позабыть — седьмую...

Невесело твоим гостям,  
Бездействует графин хрустальный.  
Печально — им, печален — сам,  
Непозванная — всех печальной.

Невесело и несветло,  
Ах! не едите и не пьете.  
— Как мог ты позабыть число?  
Как мог ты ошибиться в счете?

Как мог, как смел ты не понять,  
 Что шестеро (два брата, третий —  
 Ты сам — с женой, отец и мать)  
 Есть семеро — раз я на свете!

Ты стол накрыл на шестерых,  
 Но шестерыми мир не вымер,  
 Чем пугалом среди живых —  
 Быть призраком хочу — с твоими,  
 (своими)...

Робкая, как вор,  
 О — ни души не задевая! —  
 За непоставленный прибор  
 Сажусь незванная, седьмая.

Раз! — опрокинула стакан!  
 И всё, что жаждало пролиться, —  
 Вся соль из глаз, вся кровь из ран —  
 Со скатерти — на половицы.

И — гроба нет! Разлуки — нет!  
 Стол расколдован, дом разбужен.  
 Как смерть — не свадебный обед,  
 Я — жизнь, пришедшая на ужин.

...Никто: не брат, не сын, не муж,  
 Не друг — и всё же укоряю:  
 — Ты, стол накрывший на шесть — душ,  
 Меня не посадивший — с краю.

Стихотворение строится в опоре на «чужое» слово (стихотворение А. Тарковского) и восстанавливает конкретную, имевшую место в действительности, ситуацию шестерых за столом, и эти шестеро перечисляются: «два брата, третий — Ты сам — с женой, отец и мать». Случайная реализация в жизни превращается в отмеченную глубинным смыслом, вызванным членением  $6 + 1$ . *Седьмая* — конкретное лицо, автор стихотворения, но, благодаря прецидирующей метафоре (*седьмая* — «жизнь, пришедшая на ужин»), на денотативно-ориентированную выразительность накладывается сигнификативная («шестеро <...> Есть семеро — раз я на свете!»).

В особый тип должно быть выделено употребление счетных слов и тип количественной параметризации в русских поэмах-сказках и в античных трагедиях, т. е. в таких текстах, где параметризация задана извне, и связана не с языковой действительностью, на основе которой автор строит сам свой поэтический мир и где он выступает миропорождающим субъектом, а определяется мифопоэтической или фольклорной традицией. Здесь выбор создателя текста состоит в том, чтобы актуализировать, т. е. выделять счетные параметры, или нет. Цветаевский путь состоит в том, что количественная определенность денотативного пространства ее произведений активно выделена и строится в тех количественных характеристиках, что и в перво тексте. Причем то, что идет от самой М. Цветаевой, от ее интерпретации мира или сказки, также характеризуется выделенностью и определенностью количественного параметра. Так строятся «Царь-Девца», «Молодец», «Переулочки», «Ариадна» и в меньшей степени — «Федра».



## Примечания

- <sup>1</sup> Статья представляет собой текст доклада, прочитанного на последней Летней школе (Кяэрику, 1986). Все цитируемые стихи принадлежат М. Цветаевой.
- <sup>2</sup> **Балли Ш.** Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955. С. 88.
- <sup>3</sup> О классификации языковых знаков с точки зрения понятия выразительности см.: **Ревзина О. Г.** Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике // Проблемы структурной лингвистики. 1985—1987. М., 1989.
- <sup>4</sup> **Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 253.
- <sup>5</sup> **Золотова Г. А.** Очерк функционального синтаксиса русского языка. М., 1973. С. 182.
- <sup>6</sup> О мифопоэтических значениях чисел и о категории числа в поэтическом языке М. Цветаевой см.: **Ревзина О. Г.** Категория числа в поэтическом языке // Актуальные проблемы русской морфологии. М., 1988; **Ревзина О. Г.** Число как форма культурной памяти в поэтическом тексте // Новейшие направления лингвистики. Тезисы Всесоюзной школы-конференции. (Звенигород, 14—18 апреля 1989 года). М., 1989.
- <sup>7</sup> Об этом см.: **Гаспаров М. Л.** «Поэма воздуха» Марины Цветаевой: опыт интерпретации // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1982. Вып. 576 (=Труды по знаковым системам. XV). С. 122—140.
- <sup>8</sup> Подробный анализ этого примера см. в: **Ревзина О. Г.** Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике // Проблемы структурной лингвистики. 1985—1987. М., 1989.

## К определению лингвистических параметров несобственной прямой речи

Е. В. Падучева (Москва)

Феномен несобственной прямой речи и связанное с ним понятие точки зрения были предметом внимания Ю. М. Лотмана — в частности, в книге «Структура художественного текста».

Вообще, проблеме несобственной прямой речи посвящена большая литература, начиная с *Волошинов 1930* и кончая *Кожевникова 1994* с обширной библиографией. Но работ лингвистической направленности относительно немного (см. *Ковтунова 1953*; *Поспелов 1957*). Имеются содержательные обзоры (см. *McHale 1978*; *Oltean 1993*), но они не содержат русского материала. Поэтому вопрос остается в значительной степени открытым, и даже употребление терминов — неустановившимся.

Мы дадим понятию несобственной прямой речи определение, которое опирается на понятие эгоцентрического элемента языка (термин введен Бертраном Расселом применительно к дейктическим словам; расширенное его применение обосновано в работе: *Падучева 1993*): эгоцентрическое слово (или грамматическая категория, синтаксическая конструкция и т. д.) — это такое, которое в своем первичном употреблении, в разговорном языке, содержит отсылку к говорящему — к *Ego*. Так, эгоцентричны дейктические слова: *этот (дом)* — это, по определению Рассела, *тот (дом)*, на который направлен указательный жест говорящего; эгоцентричны вводные слова и модальные показатели: *кажется* выражает неуверенность говорящего; показатели неопределенности: *почему-то* значит, что причина неизвестна говорящему; и многие многие другие языковые элементы.

В повествовательном тексте говорящего в подлинном смысле слова нет, и эгоцентрические элементы, как правило, отсылают к повествователю: повествователь — это «эрзац-говорящий»; он представляет автора-создателя текста, как бы присутствуя в мире текста и беря эгоцентрические элементы языка в свое распоряжение; так в заключительной фразе 1 главы «Пиковой дамы»: *В самом деле, уже рассветало* — субъект сознания, стоящий за вводным оборотом *в самом деле*, — это повествователь (см. *Виноградов 1980*).

Теперь определение самоочевидно: феномен несобственной прямой речи состоит в том, что эгоцентрические элементы языка интерпретируются через отсылку не к повествователю, как в традиционном нарративе, а к персонажу. Ср. интерпретацию обращения в традиционном нарративе,

пример (а), и в несобственной прямой речи, (б): в (а) повествователь обращается к читателям, в (б) — один персонаж к другим.

(а) Скучно на этом свете, *господа!* (Гоголь. «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович»)

(б) Но тихонько, *господа*, тихонечко! (Булгаков. «Белая гвардия»)

Несобственную прямую речь следует отграничить от того явления, которое естественно назвать *цитированием*. В повествовательном тексте о цитировании можно говорить тогда, когда в высказывании, которое в целом делается от лица повествователя, имеются вкрапления, которые должны интерпретироваться через отсылку к персонажу [ср. пример, который приводит Успенский (1970: 49): <...> и *будто посланник никакого внимания не обратил и будто позволил себе сказать, что мы у себя во Франции на такие пустяки не обращаем внимания* (Толстой. «Война и мир»)]. Повествователь должен был бы сказать *они у себя во Франции*. Цитированию посвящена блестящая работа *Wierzbicka 1970*. В *Кожевникова 1994* это явление рассматривается под рубрикой «несобственно-авторское повествование». Заметим, что в *Успенский 1970* цитирование называется несобственной прямой речью, а несобственная прямая речь рассматривается в разделе «Внутренний монолог». Отметим также, что русскому термину «несобственная прямая речь» соответствует в англо-язычной литературе термин *quasi-indirect speech*, т. е. буквально, «квази-косвенная речь» (для чего, как известно, есть основания, поскольку выделенный субъект сознания в несобственной прямой речи, так же, как и в косвенной, выражается в 3-м лице), а цитирование часто — например, во влиятельной работе *McHale 1978*, — не отделяется от несобственной прямой речи.

Нам будут в дальнейшем интересовать не просто отдельные высказывания или фрагменты текста, которые идентифицируются как несобственная прямая речь, а такое построение художественного произведения, когда текст выдержан в несобственной прямой речи целиком, т. е. когда можно говорить о *несобственно-прямом дискурсе*.

Мы выбрали для анализа два рассказа Р. Киреева — не столько по литературным, сколько по лингвистическим соображениям — они демонстрируют интересующее нас явление в максимально чистом виде.

Типология несобственно-прямого дискурса (НПД) не разработана, но заведомо различаются две разновидности. Первая — *монологическая*, когда последовательно выдержана точка зрения одного персонажа, который в каком-то смысле совершает функции персонажа и повествователя. Другая разновидность — *полифоническая*, которая представлена, например, романом Булгакова «Белая гвардия»: главных персонажей несколько, и за редкими исключениями — как, например, в начале: *О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем!* — они имеют каждый свой голос и свою точку зрения; кроме того, есть повествователь как представитель автора; и, главное, идет игра на неоднозначности и неопределенности точки зрения. Рассказы Р. Киреева, о которых идет речь, относятся к первой разновидности НПД.

## I

Типичный образец монологического НПД — рассказ «Ровно в семь у метро». Это как бы рассказ в рассказе, только место рассказчика занимает персонаж, которого мы будем называть *восприниматель* (эксперимент): ту роль, которую в традиционном нарративе играет рассказчик, в НПД играет *восприниматель*. Все происходящее, прежде чем дойти до читателя, проходит сквозь сознание *воспринимателя*: читатель видит то, что видит *восприниматель*; представляет себе то, что представляется в данный момент мысленному взору *воспринимателя*, или то, о чем он вспоминает; слышит то, что *восприниматель* думает (поскольку тот скорее не думает, а говорит про себя — существенно, какими словами он выражает свои мысли, см. ниже); и т. д. Ни одно существенное событие не происходит само по себе: читатель узнает о событии только через реакцию, которую оно вызывает у *воспринимателя*.

Коммуникативная ситуация, которая составляет основу НПД, — это не «повествователь — читатель», как в обычном нарративе (повествователь рассказывает, читатель слушает), а «персонаж — читатель» (персонаж проходит через последовательность внутренних состояний — ментальных, перцептивных, эмоциональных и т. п., — а читатель является их свидетелем). Однако НПД практически невозможен в чистом виде; поэтому повествователь частично сохраняет свои позиции (вопреки *Banfield 1982*).

Герой-восприниматель рассказа «Ровно в семь» — немолодая женщина (ее зовут Вера; имя выясняется не сразу, что типично для НПД), которая приехала много лет назад по вербовке в Москву и работает контролером в метро. Несложившаяся судьба, муж ее (или еще жених) пропал без вести на войне, и она так и живет одна, в маленькой комнатухе. В момент, с которого начинает отсчитываться время повествования, незадолго перед семью часами вечера, к Вере подходит товарка, чтобы рассказать «новости» («Володьку Опрятюва с Загородней видели»); но у самой Веры все ее внимание поглощено девушкой (Вера называет ее «Цесарочка»), которая сейчас в вестибюле метро на своем обычном месте ждет молодого человека. Как мы узнаем из последующего, роман, развертывавшийся в глазах Веры, по всей видимости, идет к концу, и немудреное «действие» рассказа сводится к тому, что молодой человек не приходит на место встречи.

Все, что происходит с Верой во внешнем, событийном мире, ничтожно и неинтересно. Ее основной мир — это мир «эпистемических событий».

Несколько примеров, показывающих, как Вера «работает» в роли *воспринимателя*:

- (1) Расфуфыренная дамочка гневно вскинула голову <...> Накрашенные губы приоткрылись, и оттуда выползло: «Грубьянка». Встала на эскалатор, вниз поехала.
- (2) «А ну-ка!» — окликнула она шмыгнувшего мимо мужчину. <...> Загорел как негр, зубы блестят. Вера отвернулась.

- (3) Придирчивым взглядом Вера обвела вестибюль <...> В стороне, у Федюшкиного лотка <...> стояла Цесарочка.
- (4) Беспokoйно оглянулась. Цесарочка стояла все там же, ждала.
- (5) На плече у Цесарочки висела замшевая сумка. Новенькая. Прежде Вера не видела.
- (6) Внизу прошумел очередной поезд, и не прошло минуты, наверх взлетел ангелочек со шляпой в руке <...> Вера глядела поверх голов, высматривая Цесарочкиного.
- (7) А Цесарочкиного нет.
- (8) Ангелочек <...> двинулся обратно, но не один, с подружкой. Гвоздики нюхала... Откуда, интересно, взялись они? Лишь шляпа была в руке у него, ничего больше <была — когда ехал вниз>.
- (9) На эскалатор смотрела Вера. Черненький, в светлом плаще... Она сжала холодный поручень. Но нет, не он.
- (10) Никого что-то.

Выделенные предложения являются описанием восприятий, а не самих событий, это ясно не только из лексического контекста (обвела взглядом, оглянулась и т. п.), но и из других особенностей структуры текста, ср. порядок слов в (9); утверждения отсутствия в (7) и в (10): для утверждения отсутствия необходим субъект сознания, и это, очевидным образом, восприниматель; опущенные подлежащие в (1), (8): подлежащее опущено, поскольку оно очевидно из контекста, в котором находится восприниматель (ситуативный эллипсис).

Обратимся к примерам, где развитие повествования идет через мысли и эмоциональные реакции воспринимателя. Точнее, это не мысль, а внутренняя речь. Она включает большое количество экспрессивов и диалогизмов — выражений и конструкций, которые получают свой полный смысл в речевом режиме, но допустимы и в НПД<sup>1</sup>:

- (11) Приезжие — они замучили. То станет и стоит, как баран, то вместо пятака — раз, гривеник <...> Провинция!
- Сейчас кто только не ездит туда <на юг>!. Мода. А ей лично даром не нужно. Она, к вашему сведению, жила там, когда вы еще на свет не родились (обращалась она, сердясь, неведомо к кому).
- <...> пошла, толстозадая, шинель же чуть не до щиколоток. Укоротить не может!
- На этот раз поднялось совсем немного, и все почему-то бабы. Разъездились!

Фраза *Ей лично даром не нужно* — это типичное *unspeakable sentence* в смысле *Banfield 1982* (т. е. предложение повествовательного, но не разговорного языка): в речевом режиме это лично употребляется только в предложениях от 1-го лица, и здесь возможно лишь потому, что в НПД 3-е лицо — это, фактически, 1-е.

Любое описание явления внешнего мира в НПД погружено в ту или иную модальную рамку — эпистемическую установку субъекта сознания; соответственно, каждое высказывание имеет свой модус — это может быть восприятие, суждение, эмоциональная реакция и т. д. Представляет интерес модус умозаключения. В (12) предложения в этом модусе выделены курсивом; это заключения, которые делает, по одной ей известным признакам, Вера:

(12) В стороне <...> стояла Цесарочка. *Семь, значит.* Они всегда в семь встречаются.

Половина восьмого? *Скоро вестибюль опустеет* <как оказывается, потому, что следующее время для назначенных свиданий — восемь>.

Маркированный модус НПД-предложений, особенно предложений с модусом восприятия, проявляется в синтаксисе; так, подлежащее предложения, если оно ясно из контекста (ясно — воспринимателю), часто опускается, ср. *Раньше всегда первым приходил; Гвоздики нюхала; Снизвошла-таки!* и многие другие.

Другие примеры эгоцентрических элементов и конструкций, для которых выделенным субъектом сознания оказывается персонаж-восприниматель и которые позволяют идентифицировать текст как НПД:

1) Модальности, в том числе, в косвенной форме, например, в форме вопроса: *Только как она уедет отсюда?* (= 'никак не может').

2) Интерпретация поведения: *Снизвошла-таки <о Гусевой>! Вера улыбнулась про себя.* Упоминание об улыбке дает читателю возможность понять, что предшествующее высказывание было речевым актом иронии: Вера дает ту интерпретацию поведению Гусевой, которая соответствует ее рассказу, но сама этому рассказу не верит.

3) Особый интерес представляют модусы, которые обеспечивают временные сдвиги. Пролепсис обеспечивается модусом 'предсказание': *Сейчас появятся*; или 'опасение': *Уйдет сейчас*. Вообще, форма будущего времени обычно требует для своей полноценной интерпретации субъекта сознания. Аналепсис (*flashback*) обеспечивается модусом 'воспоминание' или 'представление'; ср. *Раньше Цесарочкин тоже приносил цветы* — это Вера думает про себя, и одновременно об этом узнает читатель.

Семантический анализ текста в НПД требует восстановления модусов для всех НПД-предложений.

Характерная черта НПД — то, что эпистемические предикаты — во вводном употреблении, с невыраженным субъектом, т. е. в эгоцентрической

конструкции, — имеют подразумеваемым субъектом воспринимающего; так, ниже *знала, подумала* — Вера; *интересно* — ей же:

Сама, *знала*, расколется <Гусева>;  
 Как же все мы, *подумала*, врать любим!  
 Откуда, *интересно*, взялись?

Частица *дескать* с ее стереоскопической семантикой, исключающей употребление в традиционном нарративе, тоже находится в распоряжении воспринимающего: *Лоб наморщила* <Гусева> — не понимает, *дескать*; это Вера осознает, что Гусева делает вид, что не понимает.

В рассказе есть, однако, вводный оборот, для которого подразумеваемым субъектом сознания не может быть воспринимающий:

(13) Хлопнул турникет. Гусева досадливо обернулась и — делать нечего! — пошла, толстозадая, шинель же чуть не до щиколоток.

Здесь по-прежнему ситуация подана в восприятии Веры; ее же оценка (*толстозадая*) и осуждение Гусевой за слишком длинную шинель. Но *делать нечего* выражает сожаление Гусевой. Тем самым в одной фразе совмещаются две точки зрения (если не три: *досадливо*, скорее всего, принадлежит повествователю), и ее следует просто признать неудачной.

Обратимся теперь к тем аспектам рассказа, которые предполагают фигуру повествователя, и к разграничению юрисдикций повествователя и персонажа. Хотя события попадают к читателю, просеянные сквозь сознание воспринимающего, за самим обозначением (в тексте) акта восприятия или речи/мысли стоит повествователь. Так, отрывки (14), (15) могли бы быть взяты и из традиционного нарратива:

(14) — Намазала рожу, — *процедила* Вера вслед.

(15) Вера глядела поверх голов, высматривая Цесарочкиного. *Даже* на цыпочки привстала.

В самом деле, *процедила* в (14) — это внешняя точка зрения; в (15) презумпция, входящая в смысл слова *даже*, осмысливается в контексте первой фразы, повествовательской, тоже как презумпция повествователя.

Присутствие повествователя можно подозревать также во флэшбэке, раскрывающем предысторию отношений «Цесарочки» с ее возлюбленным. Правда, за экспрессивы в этом отрывке может отвечать только Вера: *весь прямо-таки вытягивался*; *Счастливые были денечки!* И синтаксис с опущенными подлежащими тоже соответствует референциальной позиции Веры: опускаются имена персонажей, которые находятся в фокусе ее внимания. Однако модус этого флэшбэка в таком случае не под-

дается идентификации: что это, воспоминание Веры? — нет; рассказ незримому собеседнику? — тоже нет. Конец этого пассажа окончательно обеспечивает Вере алиби: *За тяжелыми <...> стеклянными дверями здоровались, но этого Вера уже не видела.*

Очевидная трудность, с которой столкнулся автор в этом месте, имеет общий характер. Дело в том, что разные эпистемические установки в разной степени «удобны» для автора, избравшего НПД в качестве повествовательной формы: восприятия, суждения, умозаключения, предсказания персонажа-воспринимателя легко вплетаются в нить повествования, поскольку при этих модусах восприниматель находится с читателем по одну сторону эпистемического барьера — то, что должно быть ново для читателя, ново и для воспринимателя, и это естественным образом попадает в кадр повествования. Гораздо сложнее с модусом знания: в принципе, у персонажа нет оснований выкладывать свои знания без какого-либо повода. Поэтому автору приходится прилагать специальные усилия, чтобы оправдать «переключение внимания» своего воспринимателя на какой-то участок его области знаний. Чаще всего это достигается с помощью модуса «воспоминание» или «представление». Ср. введенное в этом модусе, впрочем, довольно неуклюже, описание комнаты, где живет Вера: *И сразу вспомнила — повело вдруг — крохотную свою комнатушку.*

Итак, на примере данного рассказа можно видеть, что в НПД восприниматель является представителем автора в диегетическом мире (мире текста) — аналогично тому, как им служит повествователь в традиционном нарративе.

## II

Как известно, рассказчик в традиционном нарративе может быть в большей или меньшей степени персонажем, представляющим самостоятельный интерес. То же верно и для воспринимателя в НПД. В рассказе «Неудачная попытка попасть в кафе в праздничный вечер» восприниматель является в большей степени главным героем и в меньшей — перцептивной рамкой для вставного рассказа; недаром название рассказа отражает здесь линию воспринимателя, а не вставного персонажа, как в предыдущем рассказе. В «Неудачной попытке» пропорция между НПД и традиционным повествованием еще более сдвинута в сторону НПД, по крайней мере — в начале. Здесь в полную меру реализован типичный для НПД прием, апеллирующий к модусу знания воспринимателя, о котором уже шла речь: описываются внутренние состояния персонажа, которые являются реакцией на какие-то события, причем для персонажа эти события составляют всего лишь источник (отчасти — содержание) его нынешних переживаний, тогда как читатель должен по отдельным штрихам и намекам догадываться, как было дело и что же произошло.



Если в «Неудачной попытке» убрать прием (состоящий в подаче событий через сознание воспринимающего), то раскрывающееся содержание достаточно банально. Пожилые любящие супруги — Лидия Алексеевна и Иван Матвеевич — договорились со своей замужней дочерью и зятем, что те будут «встречать праздник» в их доме, а в последний момент, когда уже сделаны все приготовления, договоренность отменяется, и Иван Матвеевич, чтобы скрасить обиду, приглашает жену в кафе; поход оканчивается неудачей, поскольку советское кафе, как нам хорошо известно, было предприятием не для слабых нервов.

Воспринимаемым является, опять-таки, женский персонаж. Даже там, где по смыслу речь идет о внутренних состояниях Ивана Матвеевича, Лидия Алексеевна формулирует их за него, поскольку они в каком-то смысле являются и ее собственными: *помнишь пятьдесят второй <год>, всю ночь гуляли?* <Это как бы говорит Лидия Алексеевна> *Он снисходительно гмыкал. Что ему пятьдесят второй, он и сейчас хоть куда — кавалер, всерьез озабоченный тем, как поинтереснее развлечь даму.* Эта идея трансляции внутреннего состояния от внешнего персонажа к воспринимаемому эксплицируется в конце рассказа: *Спиной чувствовала она насмешливые взгляды безмолвной молодой очереди, но не своей спиной — его.* Приходит на ум <...> и плачу вашей слезой из оперы Чайковского «Пиковая дама».

Внутренняя речь персонажа «оформляется» как обычная речь, ср. характерные для разговорной речи повторы (а), добавки (б), предваряющие местоимения (с):

- (а) Сами себе осложняем жизнь. Сами себе. Зачем понадобилось им туда, зачем? Она выдержит, она, женщина, многое выдержит.
- (б) И все это время сутились как пчелы. И он, и она.
- (с) Но теперь что, теперь помалкивай!

Начало рассказа все построено на недомолвках. Первые фразы: *Для нее это не было неожиданностью. <Что «это»?> Давно она опасалась в глубине души, что в последний день дети раздумают.* <Что дети раздумают делать?> Переживания героини сосредоточены на телефонном звонке, но сперва неясно, как он локализован во времени, поскольку вообще неясна временная и пространственная локализация событий, породивших те внутренние состояния героини, которые нам демонстрируются. Планомерное течение времени начинается с фразы, содержащей слово *сейчас*, которая, в конце концов, фиксирует настоящий момент *t* времени текста: *Ну что бы, например, не сказать сейчас: «Ваня, ты ведь из-за меня переживаешь...»*<sup>2</sup>. Теперь выясняется, что вся только что предъявленная читателю цепь внутренних состояний героини (когда текстовое время не двигалось, поскольку ни о каких актуально происходящих событиях нам не сообщалось) — имеет место под дождем, когда Лидия

Алексеевна и Иван Матвеевич идут в кафе, и касается событий, предшествующих выходу из дому. С момента, фиксированного этим *сейчас*, течение времени входит в обычное русло нарративного режима.

Нарративное использование формы несовершенного вида (НСВ) прошедшего времени выводит на арену повествователя: за фразой *Лидия Алексеевна ускоряла шаг* с неизбежностью возникает синхронный наблюдатель. Дальнейшее развитие событий во времени обеспечивается обычным чередованием форм СВ и НСВ с повествователем в роли синхронного наблюдателя, который обеспечивает своего рода синхронный репортаж. Обратим внимание на фразу *Дважды вплюхивалась <в лужи>*: в соответствии с общим правилом (см. *Падучева 1989*), наречие, выражающее определенную кратность действия (*дважды*), требует ретроспективной точки отсчета, и, следовательно, эту фразу надо понимать так, что оба «вплюхивания» к этому моменту уже произошли.

Формы прошедшего времени, интерпретируемые в нарративном режиме, создают, в конечном счете, однозначный временной каркас повествования. При этом каждый глагол с нарративным значением временной формы означает как бы совмещение НПД с традиционным нарративом, поскольку персонаж-восприниматель выступает тут одновременно и в своей собственной роли, и в роли повествователя.

Есть один фрагмент, который противоречит трактовке повествования в этом рассказе как синхронного репортажа: *Лидия Алексеевна, погрузившись было в размышления о смерти, обрывает себя: Прочь! Прочь! Беспечно заговорила о чем-то — кажется, об иллюминации*. Вводное *кажется* в данном контексте может означать только 'сейчас не помню точно', и это лишает читателя иллюзии, что он является прямым свидетелем сменяющих друг друга во времени обнаженных перед ним внутренних состояний воспринимателя: возникает модус воспоминания — по отношению к одному из событий, включенных в последовательную цепь, все остальные звенья которой имеют синхронный модус. Скорее всего, это просто недосмотр автора.

Заслуживает внимания употребление временных форм. Главной спецификой НПД является употребление формы настоящего времени. Настоящее время в НПД принципиально отлично от настоящего нарративного (так называемого настоящего исторического). Форма настоящего времени в НПД понимается в значении близком к речевому — она обозначает одновременность настоящему моменту персонажа:

(1) Не о себе, о ней *печется*, развлечь и отвлечь *норовит*.

Форма несовершенного вида прошедшего времени может пониматься — в НПД это более естественно, чем в традиционном нарративе — в значении натурального прошедшего, как предшествование настоящему моменту персонажа. Так, в первой фразе *Для нее это не было неожиданностью* НСВ не было значит 'не явилось' — в момент, предше-

ствующий данному, настоящему. Будущее время тоже отсчитывается от настоящего момента персонажа:

(2) Ну что ж, мы и одни посидим.

Употребления настоящего времени в рассказе можно разделить на два класса.

1) Настоящее время употребляется в контексте, где состояние воспринимаемого описывается через прямое цитирование его внутренней речи, т. е. в контексте косвенного речевого акта:

(3) Ну что ж, их право;

(4) Лично она ничего, но вот старый Иван Матвеевич... ;

(5) <Танечка звонила — кто же еще? — сказала, что, к сожалению, не смогут, потому что...> Но какая разница — почему <...>!

(6) Что ему пятьдесят второй <год>, он и сейчас хоть куда — кавалер, всерьез озабоченный тем, как поинтереснее развлечь даму.

Здесь настоящее время принадлежит персонажу, который вытеснил повествователя. Синтаксическая структура предложения такова, что другое время просто невозможно.

2) В настоящем времени ставится глагол, который обозначает статическую ситуацию — либо вписанную в контекст повествования, либо в расширенном настоящем, либо вневременную. В этом значении настоящее время конкурирует с формой НСВ прошедшего повествователя, которая тоже может описывать статическую ситуацию, имеющую место в данной временной точке повествования. Выбор грамматического времени здесь до некоторой степени свободен, и иногда форму НСВ настоящего можно заменить на НСВ прошедшего и наоборот. Можно думать, что прошедшее нарративное соответствует точке зрения повествователя, а настоящее выражает точку зрения персонажа. Так, форма прошедшего времени в контексте фразы:

(7) А ведь всего четыре года разница между ними.

— означала бы взгляд со стороны и «выныривание» повествователя: *А ведь всего четыре года была разница между ними.* Еще пример, где настоящее можно заменить на прошедшее с тем же эффектом: *Трудно поверить, но с годами они все больше стесняются друг друга.* В (8) употреблено НСВ прошедшее — в узуальном значении; но настоящее время тоже возможно:

(8) Она чувствовала это всякий раз, когда обижали его.

Правда, в (9), с НСВ узуальным, равно как и в (10), где НСВ обозначает устойчивое состояние, которое относится не только к прошлому, но и к будущему, прошедшее время сомнительно:

(9) Он всякий раз *делает вид*, что не усматривает в этом ничего особенного;

(10) Ребята *обожают* их <пончики с кремом>.

Замена прошедшего на настоящее невозможна, если состояние в данный момент текущего времени текста противопоставлено его отсутствию в какой-то иной; так, в (11) замена на настоящее была бы возможна, если бы не ограничитель *в былые годы неведомой*:

(11) Однако эта стеснительность, которая разве что молодым к лицу, не *разъединяла* их, а *рождала* ощущение слитности, в былые годы неведомой.

Особый случай — предложения, где прошедшее время должно было бы быть выражено связкой *быть*, в настоящем времени «опущенной». Отсутствие связки *и*, следовательно, настоящее время заведомо предпочтительно:

(12) Хотя ей уж совсем ни к чему <\*было> это кафе;

Может и ему ни к чему <\*были> ее воскресные, скажем, завтраки;

У него <\*были> сухие <ноги>, а раз так, сообразит разве, что у кого-то могут быть мокрые?

Интересна форма настоящего времени *молчит* в отрывке (13), который является прямым продолжением (5):

(13) И что уж оттягивать теперь? Впрочем, она ведь тоже молчит, не спрашивает ни о чем, будто ей и дела нет до «загадочного» звонка.

Здесь не экспрессия, а описание воспринимаемым своего состояния, так что форма прошедшего времени не исключена. По-видимому, настоящее время здесь выражает синхронность состояния 'молчит' тому начальному моменту текстового времени *t*, который возникнет через несколько фраз (форма *молчала* означала бы молчание в прошлом, в момент сразу после звонка). Тогда фрагменту (5) *Танечка звонила* надо приписать модус 'сейчас Лидия Алексеевна переживает свою тогдашнюю догадку'.

Русский язык отличается более широким использованием формы настоящего времени в НПД, чем, например, английский. Так, русское НПД-предложение: *Какой же он идиот!* — было бы переведено на английский как *What an idiot he was!*

Итак, мы видим, что повествователь — с его прошедшим временем — обязательно пропадает в тех предложениях, которые выражают экспрессию или какой-то другой речевой акт воспринимающего (Ну что ж, их право!), и обязательно выходит на поверхность в тех фрагментах текста, которые дают взгляд на воспринимающего со стороны (*Лидия Алексеевна ускоряла шаг*). В тех фрагментах, где выбор времени свободный, как в (4), настоящее означает точку зрения персонажа, а прошедшее свидетельствует о переходе на точку зрения повествователя.

Общее заключение состоит в том, что в НПД, даже в его монологической разновидности, присутствует два сознания: повествователь не исчезает полностью; он не имеет отдельной идеологической позиции, отличной от центрального персонажа, но сохраняет темпоральную.

Анализ текстов в НПД показывает, что в дополнение к тем аспектам семантической связности текста, которые уже известны — таким как референциальная, коннекторная, временная — при анализе НПД следует принимать во внимание связность на уровне подразумеваемых модусов (речевых и ментальных актов) воспринимающего.

## Примечания

- <sup>1</sup> В «Структуре художественного текста» (Лотман 1970: 326) обращено внимание на то, что в несобственной прямой речи не делается различия между речью и внутренней речью, т. е. мыслью: приводится отрывок из рассказа Л. Гумилевского «Фанатики» (1923), где выведен отрицательный герой мистер Хауер: «За мистером Хауером закреплён ломаный русский язык („Здесь нэт мэсто политика“). Однако неправильность речи свойственна не только монологам героя, но и его мыслям. Внутренняя речь его передается так: „Затянув ремни, он посмотрел в зеркало <...> и подумал: „Этот страна достоин уважения“».
- <sup>2</sup> О том, что временный анализ должен начинаться с установления момента, который является для героя настоящим, см. Toolan 1991: 63. Например, для романа Набокова «Пнин» этот момент — поездка в поезде, который относится к 1950 году (хотя есть эпизоды, которые возвращают нас к детству, к пребыванию в Европе и т. д.) Для романа «Белая гвардия» это декабрь восемнадцатого года.

## Литература

- Виноградов 1980 — Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В. В. Избр. тр.: О языке художественной прозы. М., 1980. С. 176—240.
- Ковтунова 1953 — Ковтунова И. И. Несобственно прямая речь в современном русском литературном языке // Русский язык в школе. 1953. № 2. С. 18—27.
- Кожевникова 1994 — Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994.
- Лотман 1970 — Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
- Падучева 1989 — Падучева Е. В. О семантике грамматических категорий времени и вида в повествовательном тексте // Семиотика и информатика. М., 1989. Вып. 29. С. 164—176.
- Падучева 1993 — Падучева Е. В. Говорящий как наблюдатель: об одной возможности применения лингвистики в поэтике // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52. № 3. С. 33—44.
- Поспелов 1957 — Поспелов Н. С. Несобственно-прямая речь и формы ее выражения в художественной прозе Гончарова 30—40-х годов // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М., 1957. Т. IV. С. 218—240.
- Успенский 1970 — Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.
- Banfield 1982 — Banfield A. Unspeakable sentences. Boston, 1982.
- McHale 1978 — McHale B. Free indirect discourse: a survey of recent accounts // A journal for descriptive phonetics and theory of literature. 1978. V. 3. P. 249—287.
- Oltean 1993 — Oltean S. A survey of pragmatic and referential functions of free indirect discourse // Poetics today. 1993. V. 14. P. 691—714.
- Toolan 1991 — Toolan M. J. Narrative: a critical introduction. L., 1991.
- Wierzbicka 1970 — Wierzbicka A. Descriptions or quotations? // Sign; Language; Culture. V. I. The Hague; Paris, 1970. P. 627—644.

## Прагматический аспект магических обрядов

Е. С. Новик (Москва)

Магия до сих пор остается одним из наиболее дискуссионных аспектов верований и имеет весьма широкий круг самых разнообразных проявлений. По поводу ее сущности и происхождения высказано множество гипотез, ни одна из которых не стала общепринятой. Анализ точек зрения на магию занял бы слишком много места, а рассмотрение ее форм, видов и типов завел бы нас слишком далеко [достаточно полный и не потерявший своего значения обзор точек зрения на магию и весьма продуктивную классификацию ее видов и типов (см.: Токарев 1959)]. Более того, во время дискуссии 60-х гг., специально посвященной проблемам магии, разброс мнений оказался столь широк, что было предложено вообще исключить термин «магия» из научного обращения (см.: Wax M., Wax R. 1963).

Этого, однако, не произошло, хотя общий подход к магии в последние годы существенно изменился. С обсуждения чисто религиоведческих ее аспектов (каков круг явлений, так или иначе связанных с магией, каковы ее отличия от религии и от других обрядовых действий, следует ли считать естественным или сверхъестественным эффект магической акции, чем магические действия отличаются от рациональных и т. д.) внимание переключилось на изучение знаковой природы ритуального поведения в целом. А поскольку магии принадлежит здесь одно из ведущих мест, магические операции, заклинательные формулы, заговоры, обереги и другие ритуальные «тексты» продолжают широко привлекаться для анализа.

В результате вопрос о том, что считать магией, активно обсуждавшийся учеными в первой половине XX в., но так и не нашедший ответа, отошел на второй план; вместе с ним, однако, из поля внимания ушел и другой вопрос: что считают магией и какие представления связаны с ней у тех, кто совершал колдовские действия или подвергался их воздействию.

Среди тех особенностей магии, которые, несомненно, были релевантны для самих носителей магических традиций, перечислим наиболее распространенные: установка на их действенность и эффективность (но не обязательно вера в сверхъестественность такого эффекта); возможность поразить врага на расстоянии; представление о «вещественности», материальности порчи и о том, что порча, если она не достигнет цели, может вернуться и поразить самого колдуна; «избирательность» магических снадобий и ядов, поражающих лишь тех, на кого они направлены; таинственность, скрытность деятельности колдуна (часто отождествляемая исследователями с «сакральностью», что не вполне корректно); выделение особых лиц, счи-

таких «способными» на совершение магических операций — колдуны, знахари и т. д.; представления об особых магических посредниках, в которых персонифицируется «магическая сила», и ряд других.

Возникает вопрос, нельзя ли попытаться понять комплекс этих представлений, не прибегая к привносимым извне (в первую очередь из религиоведения) критериям типа «анимизм/аниматизм», «естественное/сверхъестественное», «рациональное/иррациональное» и т. д.?

Поскольку речь в данном случае идет об исследовании отношения к магии самих носителей традиции, целесообразным представляется обратиться к прагматическому измерению знаковых систем, остававшемуся до недавнего времени на периферии внимания семиотики текста. Напомню, что прагматика, по определению Ч. Морриса, это дисциплина, изучающая отношение к знакам их пользователей, интерпретаторов (*Моррис 1983: 42, 62*).

Думается, что такое обращение в данном случае вполне уместно еще и потому, что магические обряды обычно имеют отчетливо выраженные элементы прагматической структуры: они соотносены с конкретной жизненной ситуацией, содержат в том или ином виде указания на отправителя и адресата, имеют конкретную цель, которую сами носители отчетливо осознают и легко формулируют (ср. народные обозначения и классификации заговоров: «от волков», «от грозы», «от зубной боли», «на урожай» или особые термины типа «присушка», «порча», «сглаз» и т. д.).

Далее в статье феномен магии будет рассмотрен сквозь призму теории речевых актов, в частности, через механизм межличностной коммуникации. Прежде чем приступить к анализу этого механизма, напомню, что в теории речевой деятельности «передача речевых сообщений никогда не является конечной целью общения, эта передача всегда есть только средство достижения других целей, конечная из которых — управление деятельностью собеседника» (*Тарасов 1990: 7; разрядка моя — Е. Н.*). С этой точки зрения мы и попытаемся уточнить тот смысл, который вкладывается здесь в понятие «межличностная коммуникация».

Под последней обычно имеют в виду просто коммуникацию в ситуации *face to face*. При более пристальном рассмотрении ее можно описать как коммуникацию, построенную на «прямых» (непосредственных, контактных), «аксиальных» (т. е. направленных точно известному, определенному адресату) и «двусторонних» (при которых партнеры меняются ролями сообщаемого и принимающего сообщения) связях. Наиболее наглядной сферой ее применения может служить диалог двух собеседников. Но, учитывая сказанное выше о прагматической направленности речевых актов, об их подчиненности целям деятельности, следует подчеркнуть, что в отличие от обычного диалога (например, в форме вопроса и ответа) у нас речь пойдет о ситуации, когда каждая реплика участников не просто адресована конкретному партнеру (аксиальность), но и предопределяет его ответную реакцию (двусторонность), т. е. происходит не столько обмен информацией, не зависящей от субъективных намерений общающихся сторон, сколько



коммуникативное воздействие одного из партнеров, провоцирующее второго на желательное для первого ответное поведение.

Именно такая коммуникативная ситуация и будет далее пониматься как «межличностная», поскольку в ней в центре оказываются отношения коммуникантов, а смысл реплик обусловлен их взаимными намерениями и ожиданиями. Иными словами, здесь прежде всего имеется в виду особая структура коммуникации, связывающей двух субъектов, один из которых при помощи цепочки знаков стремится управлять поведением второго в выгодном для себя направлении.

В чем заключаются особенности этой структуры? Во-первых, управление здесь может иметь не только императивный характер, как, например, в прямых указаниях, просьбах или пожеланиях, но и осуществляться окольным путем — в форме намеков, интенций, провокаций и т. д. «Императивным» остается лишь требование (презумпция) ответной реакции, вытекающее из двусторонности этого типа коммуникации.

Из того обстоятельства, что коммуникация носит непосредственный характер, т. е. происходит лицом к лицу, вытекает, в свою очередь, еще одна принципиально важная особенность: в качестве знаков здесь могут использоваться не только вербальные средства, но и мимика, интонации, жесты (которые, кстати, часто изменяют смысл вербальных символов вплоть до противоположных и несут информацию как раз о намерениях и интенциях говорящего в отношении слушающего) и даже вещи, изображения или предметы. При этом слово оказывается по преимуществу коммуникативным «действием» (см.: *Остин 1986*), а физическое действие или предмет, напротив, еще и знаком в этом коммуникативном взаимодействии (разговор, таким образом, идет, по сути дела, не о речи в собственном смысле слова, а о символических интеракциях).

Если, далее, непосредственность межличностного общения ведет к тому, что действия или предметы приобретают в этих условиях знаковую функцию, то двусторонность межличностной коммуникации тем более выводит ее за рамки собственно вербальной: один из двух тактов (само коммуникативное воздействие) может иметь вербальную форму (например, просьба), а «ответ» — невербальную. И напротив, вместо «просьбы» адресант может предложить адресату подарок, который в качестве первого такта окажется «кредитом» и спровоцирует во втором (ответном) такте «платеж», «услугу» или «славословие» как способ выразить признание престижа кредитора.

И, наконец, в отличие от обычного диалога лицом к лицу, межличностная коммуникация может, как это ни покажется странным, включать в себя не только «прямые» интеракции, но и покрывать ситуации, когда между общающимися сторонами существуют пространственно-временные разрывы [что как раз и обусловлено основным свойством любого знака — обеспечивать «учитывание» под влиянием знакового средства отсутствующих объектов, существенных «для непосредственной проблемной ситуации, как если бы они были налицо» (*Моррис 1983: 64*)]. Например, тот же пода-

рок в качестве первого такта двустороннего общения предполагает ответную услугу (которая, собственно говоря, и составляет коммуникативное намерение дарителя, провоцирующего таким способом второго партнера на ответный дар), но сам этот «ответ» может быть отсрочен во времени и произойти в другом месте.

Таким образом, межличностная коммуникация в оговоренном смысле — это не просто ситуация общения лицом к лицу, а своего рода парадигма, определяющая направление семиозиса в устных культурах.

Разумеется, ее использование в условиях не прямой коммуникации выглядит весьма парадоксальным, а порождаемые при этом знаковые цепочки (т. е. закодированные тем или иным способом реплики) мало похожи на обычные тексты. Тем не менее, обрисованная выше модель межличностной коммуникации позволяет, как кажется, лучше понять некоторые особенности феномена магии, о которых говорилось в начале статьи как о релевантных для самих носителей магических традиций, и которые при других подходах тоже кажутся странными и парадоксальными.

Прежде всего речь пойдет о соотношении так называемой «вербальной магии» и собственно магических действий. Согласно одним концепциям, вербальная магия (заговоры, заклинания, наговоры и т. д.) составляют лишь аккомпанемент к магическому «делу», по другим вера в могущество человеческого слова имеет самостоятельный характер и играет в магии ведущую роль, третьи акцентируют «магическое тождество» слова и дела.

Все эти вопросы, естественно, мало волнуют тех, кто совершал магические акции. Если же учесть сказанное выше о механизме межличностной коммуникации, можно предположить, что в вербальной магии проявляется не столько «вера» в могущество слова, сколько, скорее, имеет место признание эффективности его коммуникативного воздействия. В свою очередь, физические магические действия явно использовались в качестве символических интеракций между двумя партнерами (субъектами): один из них стремится при помощи цепочки знаков создать такое «сообщение» или нарисовать такую картину деятельности, которая, будучи полученной адресатом, обеспечила бы со стороны второго желательную для адресанта ответную реакцию.

Итак, магическое действие (независимо от того, вербальные или иные знаковые средства используются для построения этих «реплик») отличается от обычного, бытового, даже если оно совпадает с ним по внешней форме, в первую очередь тем, что оно всегда информативно, всегда намеренно создается специально для того, чтобы воздействовать на то или иное конкретное лицо, и именно поэтому расценивается как способное привести к достижению желаемого результата. Иными словами, магическое «слово» и магическое «дело» эквивалентны именно в качестве знаков.

В этом смысле продуктивным представляется сближение вербальной магии с так называемыми «перформативами», т. е. с высказываниями, эквивалентными действию, поступку и влекущими за собой определенные последствия. При этом отмечается, что в перформативах язык реализует

функцию, близкую к магической (ср. такие акты, как присвоение объектам имен, провозглашение республики и т. п.); произносятся перформативы, говорящий совершает (а не описывает или называет) действие (ср. «Я клянусь» и «Он поклялся») (см.: *Арутюнова 1990*).

А поскольку перформатив — одно из центральных понятий прагматики и теории высказывания, можно было бы сказать, что акциональный план магического обряда — в отличие от обычного бытового действия — это действия и поступки, эквивалентные высказыванию.

Однако для феномена магии важным оказывается еще одно отношение эквивалентности: между планом содержания и планом выражения знаков, что, как представляется, связано как раз с безразличием к способам кодирования сообщения, во-первых, и с акцентом на плане содержания знаков, точнее — на их конкретном, т. е. актуальном для коммуникантов, смысле, во-вторых.

По поводу первого можно сослаться на соображения Ч. Морриса о соотношении означаемого и означающего в различных условиях: «Обычно знаки замещают обозначаемые объекты только до известной степени; но если по тем или иным причинам интерес в самих объектах не может быть удовлетворен, то место объектов все больше и больше начинают занимать знаки. Такое движение очевидно уже в эстетических знаках, но интерпретатор не смещивает по-настоящему знак объекта с объектом, который знак означает: описанный или нарисованный человек может, разумеется, быть назван человеком, но при этом более или менее четко осознается статус знака — это только нарисованный или описанный человек. При использовании сигналов в магии различие проводится менее четко; действия со знаковым средством заменяют действия с трудно уловимым объектом» (*Моррис 1983: 73*).

К этому можно добавить, что в магии имеет место не просто нечеткость в различении знакового средства («означающего») и денотата («означаемого»). Особая роль в магии принадлежит не семантическому, а прагматическому измерению знаков, т. е. здесь они не только (и не столько) «означают», сколько «выражают».

Так, например, чукотский пастух, стремясь оградить себя от прихода злых духов, совершает акт охранительной магии: окружает свою ярангу арканом, «тем самым окружая свой шатер непроходимой бурной или глубокой рекой», или говорит, «что у входа в его ярангу привязан медведь, что его шатер сделался железным и что вход в него защищен острым ножом», и т. д. (*Богораз 1939: 150*). И «аркан», и «медведь», и «железный шатер», и «нож» не обозначают или денотируют соответствующие объекты, а служат знаками некоего действия, смысл которого заключается в том, что оно **выражает** границу, непреодолимую для стремящихся проникнуть в жилище злых духов — адресатов магической операции.

В парциальной или имитативной магии какие-либо части (обрезки ногтей, волосы) человека или его одежды, его след, изображение и т. д. используются колдуном в качестве знака — заместителя жертвы. При этом

«часть» (как знак целого) «обозначает» адресата, а то, что колдун делает с ней (режет, сжигает и т. д.), «выражает» его намерение в отношении того, на кого направлена порча.

Рассмотрим с этой точки зрения типичный пример вредоносной магии. У нганасан человек, желающий нанести вред своему врагу или обидчику, находил на земле или на снегу его следы, резал их ножом и приговаривал: «Пусть умрет в скором времени. Такого-то убиваю» (Грачева 1976: 56). Объектом магии здесь, конечно выступает не материальный предмет (след), как предлагал считать С. А. Токарев, а тот человек, на которого направлено магическое действие, в то время как след выступает его знаком-заместителем. Протыкание ножом следа, хотя оно и совершается колдуном, в качестве символической интеракции имеет два смысла: для колдуна оно выражает «нападение», а для жертвы-адресата — «получение увечья». Словесная формула оказывается здесь не просто наговором, а содержит 1) указание на конкретного адресата («Такого-то убиваю») и 2) выражает намерение колдуна, его целевую установку («Пусть умрет в скором времени»). т. е. формулирует ту программу, которую колдун предписывает своей жертве. Словесная формула еще и превращает все действие в адресованную реплику. Получив сведения о том, что он подвергся воздействию вредоносной магии, человек в дальнейшем лишь выполняет эту программу, т. е. действительно может умереть, если не предпримет ответных обрядовых действий, которые носили у нганасан название *койкуптара*, что значит «друг на друга беду наводить» (Грачева 1976: 67).

Собственно «магичность» такой акции заключается поэтому не в самом манипулировании с этими «материальными» объектами, а в целевой установке колдуна в отношении конкретного субъекта, чьим обозначением этот знак является, и в той ответной реакции, которую действие вызывает у адресата (ср. иллюкутивные и перлокутивные акты в терминологии Дж. Остина).

На «материальности» объекта магии настаивал С. А. Токарев, определяя ее как «обряды, которые имеют целью непосредственное воздействие человека сверхъестественным образом на тот или иной материальный объект и которые не связаны при этом с анимистическими представлениями» (Токарев 1959: 14). О том, является ли магическое воздействие «сверхъестественным», речь пойдет ниже. Здесь же необходимо подчеркнуть, что хотя в качестве объектов магии в основном действительно выступают конкретные люди (враги или друзья колдуна), домашние или дикие животные, вещи и т. д., магические обряды достаточно часто адресованы духам или связаны с различного рода персонифицированными силами природы; персонифицируется иногда и само магическое средство в лице особого посредника, обеспечивающего «доставку» сообщения адресату. Поэтому считать магию свободной от анимистических представлений, как предлагал Токарев, нет никаких оснований.

Механизм смерти от колдовства выразительно описан К. Леви-Стросом: «Случаи эти отмечены во многих районах земного шара: лицо, считаю-

щее себя объектом колдовских чар, внутренне убеждено в полном соответствии с традиционными представлениями своей группы, что оно обречено. Это убеждение разделяется его родными и друзьями <...> Каким же образом эти сложные явления отражаются на физиологии? Кеннион показал, что страх, как и ярость, сопровождается исключительно интенсивной деятельностью симпатической нервной системы. <...> Это вызывает, в свою очередь, необратимое расстройство органов кровообращения <...> Сила воздействия некоторых магических обрядов не вызывает сомнений. Но, очевидно, действенность магии требует веры в нее, предстающей в трех видах, дополнительных по отношению друг к другу. Прежде всего, существует вера колдуна в действенность своих приемов, затем вера больного, которого колдун лечит, или жертвы, им преследуемой, в могущество колдуна и, наконец, доверие общества и его требования, создающие нечто подобное постоянно действующему гравитационному полю, внутри которого складываются взаимоотношения колдуна и тех, кого он околдовывает» (Леви-Строс 1985: 147—148).

Необходимо, однако, уточнить, почему сами эти «традиционные представления группы» именно таковы, причем практически повсеместно.

В конституировании магии в качестве коллективного представления важная роль принадлежит прагматическому измерению семиозиса и, как следствие — интерпретациям, т. е. отношениям к знакам их пользователей, будь то колдун, выражающий тем или иным способом свое намерение, сам потерпевший, верящий в могущество колдуна, или его окружение, разделяющее с ним эту веру: все они и н т е р п р е т и р у ю т беду как «что-то» воздействие (ср. с принципиально иными типами интерпретаций в герменевтике: толкования экзегетов, комментирование священных текстов, лингвистические реконструкции, — все эти операции осуществляются вне и без учета ситуации общения и направлены на расшифровку значений, но не смыслов).

Таким образом, вредоносная магия — это не только сама колдовская акция, но и презумпция ответной реакции.

Характерно в этом отношении коллективное представление, зафиксированное в выразительном русском слове «порча». Это очень точное и емкое обозначение двусторонней интеракции, совмещающей в себе и «нанесение», и «получение» вреда. Такие специфические обозначения для двусторонних интеракций — не редкость в лексике, относящейся к области верований. В них происходит своего рода совмещение точек зрения отправителя и получателя, соединение действия и его результата.

Еще более отчетливо эта презумпция ответной реакции, своего рода реализация принципа «обратной связи» прослеживается в поверьях о том, что порча, проклятие и другие колдовские действия могут «вернуться» и поразить самого колдуна. Один пример уже мельком приводился: у нгансан существовал особый термин для таких «двусторонних» взаимодействий — *койкуптара* («друг на друга беду наводит»).

Эти поверья принципиально отличны от представления о каре как наказании за грех: «Одним из наиболее страшных, по мнению телеутов, было проклятие (*Кара черге кириш*) 'Войди в черную землю!' Прежде опасались произносить эти слова, так как они могли вернуться и обратиться на самого отправителя. В 1978 г. этнографическая экспедиция Томского университета во время работы среди бачатских телеутов зафиксировала такой случай. В деревне хоронили молодого человека. Люди поговаривали, что мать покойного была очень злой женщиной. То и дело она посылала проклятья, и в результате они обернулись против ее семьи. Слово, сказанное всуе и не нашедшее адресата, „вернулось“ к отправителю. От проклятья, становящегося в устах злонамеренного человека разящей силой, члены традиционного общества старались найти защиту. Чтобы нейтрализовать действие „худого слова“, долгины, например, поступали следующим образом. Они делали колечки из ивовых прутьев, изображающие рот злонамеренного человека (*аксы кара 'рот его черный'*, говорили о таких тувинцы), надевали их на палочку и держали над огнем, говоря: „Твои слова потерялись, твои слова не имеют силы“. При этом рот обидчика будто бы покрывался язвами» (*Сагаляев, Октябрьская 1990: 173*).

Тот же принцип «обратной связи», двусторонности присутствует и в представлениях о «вещественной», как ее назвал В. Г. Богораз, порче, носившей у чукчей наименование *уйвель*. Его изготавливали из частиц тела того, кого околдовывали, и давали поручение отыскать и уничтожить жертву. «Приняв вид сверхъестественного животного, чудовища или неодушевленного предмета, „уйвель“ причиняет вред и смерть тому, на кого направлено колдовство. Если этот человек обладает большей магической силой, чем владелец „уйвеля“, то он может защититься от „порчи“ и вернуть ее назад к пославшему» (*Токарев 1959: 39*).

Обратим внимание на то, что отправка *уйвеля* имеет конкретную адресованность, т. е. приносит вред только тому, на кого направлено (об этом см. ниже). Сейчас проанализируем представления о том, что *уйвель* 1) «вещественен» и 2) «принимает вид» того или иного существа. «Представление о „порче“ как о чем-то материальном настолько глубоко укоренилось в сознании чукоч, что они даже самые заклинания, преследующие злые цели, представляют чем-то вещественным. Так, например, в сказке о „Чесоточном шамане“ Рентеу переловил одно за другим все заклинания своих врагов и завязал их каждое отдельно в рукавицу. На следующее утро он раздал эти рукавицы всем своим врагам, пославшим на него заклинания, причем говорил каждому: „Это твои слова. Вот это — твои. А здесь твой“» (*Богораз 1939: 154*).

Представление о «вещественности», «зримости» магических слов или о причудливой «материальности» *уйвеля*, принимающего иногда вид сверхъестественного животного или чудовища, тоже, как кажется, связано с прагматическим изменением знаков, используемых в магии. Оно, возможно, свидетельствует о том, что сама необходимость кодирования сообщения, само означивание (при всем безразличии к субстанции знаков, о котором

говорилось) все же признается и фиксируется самими этими представлениями.

Присмотримся внимательнее к этой особенности магических верований. В представлениях о «превращении» *уйвеля* в чудовище и т. д., можно обнаружить то же суммирование точек зрения, точнее, — переворачивание позиций коммуницирующих партнеров: тот смысл, который колдун или исполнитель магической акции вложил в свое сообщение (будь то слова наговора, какое-либо магическое снадобье или предмет типа того же *уйвель*), ориентирован на адресата, предполагает (учитывает или даже моделирует) его точку зрения, его понимание.

Это очень отчетливо видно на примерах охранительных заговоров у тех же чукчей, собранных В. Г. Богоразом и рассмотренных С. В. Ивановым в его статье о слове, мысли и образе у народов Сибири (см.: *Иванов 1975*). По его мнению, заговоры эти «утрачивают свою звуковую природу, превращаются в видимые образы и в этой форме воздействуют на окружающее (причем предполагалось, что они видны только тем, на кого были „направлены“)» (*Иванов 1975: 120*). Например, в заговоре от волков говорится: «Чтобы защититить мое стадо от волков, я окружаю его длинным ремнем. Я протягиваю его в воздухе. На ремень я навешиваю много всякой одежды. От ветра она раскачивается во все стороны и отпугивает волков. Поэтому они не могут подойти к стаду» (*Богораз 1939: 169*). С. В. Иванов считает, что «в этом случае слова якобы „превращались“ в видимые волкам предметы одежды» (*Иванов 1975: 120*; разрядка моя — Е. Н.).

За этим «превращением» можно без труда обнаружить манипулирование означающей и означаемой стороной знаков: утрата «звуковой природы» слов заговора и «превращение» их в видимые образы предполагает переход от «смысла для меня» (точка зрения пастуха) к «смыслу для другого» (точка зрения волков, которые «видят» раскачивающуюся одежду и потому не могут приблизиться к стаду). Текст заговора, таким образом, как раз и моделирует эту желательную для пастуха-заклинателя картину взаимодействия, в которой он оказывается в состоянии управлять поведением волков и тем самым сохранить своих оленей.

Рассмотрим еще несколько аналогичных чукотских текстов. Опасаясь нападения злых духов *келет*, говорили: «Я делаю себя маленьким камнем. Я вхожу в камень. Он лежит на морском берегу. Разные ветры дуют на него, многие волны омывают его. Я невредим». «Хорошо также, — добавляет исполнитель заговора, — проглотить маленький камешек. Тогда, если кель явится, он не сможет отыскать человека среди камней на берегу» (*Богораз 1939: 167—168*). Картина взаимодействия и здесь строится так, чтобы она, будучи воспринятой адресатом, спровоцировала бы его на желательное для адресанта поведение, в данном случае ввела бы в заблуждение злых духов, поставила бы их в условия, когда они не могут обнаружить человека среди других камней. Или: «Когда я боюсь спать один, то говорю, что отрезал левую половину тела собаки и собрал в ладонь собачью кровь.

Я сплю в этой крови. Кто может увидеть, где я сплю? Это все» (*Богораз 1939: 167*). «Разумеется, — справедливо замечает по этому поводу С. В. Иванов, — чукчи не думали, что они благодаря соответствующим монологам сами делались камнем или спали в собачьей крови и т. д., но они были уверены в том, что их слова, перевоплотившись в те или иные видимые предметы, становились реальными и материальными для животных и духов» (*Иванов 1975: 122*). Само «перевоплощение», впрочем, и здесь можно связать с акцентом на конкретном смысле, в выражении которого эти образы призваны стать.

Итак, фокус, изюминка охранительных заговоров чукчей состоит в том, что заклинатель, строя свою реплику-заговор, ориентирован на актуальные для его адресата смыслы, которые он и стремится выразить в тексте.

И, наконец, еще одно коллективное представление, о котором уже упоминалось: *уйвель* причиняет вред только тому, на кого он направлен (ср. выше замечание Иванова о том, что образы заговора «видны» только тем, кому он адресован).

Л. Леви-Брюль назвал этот эффект «избирательностью колдовства». Она очень удивляла исследователей, работавших в Африке, где широко практиковались магические снадобья и яды. «Странная вещь, — цитирует Леви-Брюль одно из таких сообщений, — но другой, который не был намечен убийцей, может совершенно безопасно переступить через снадобье. Поражен им будет лишь тот, чье имя было произнесено при заговаривании снадобья» (*Леви-Брюль 1937: 84*).

В другом месте он подчеркивает: «Характерно для этих снадобий, что они убивают лиц, намеченных заранее, не причиняя никакого ущерба другим лицам, которые не имелись в виду. Применяющий снадобья обращается к ним с речью, объясняет им, чего он от них ожидает. Он убежден, что снадобье не ошибется и не промахнется. Существует, следовательно, некое телепатическое общение между человеком и снадобьем. Они понимают друг друга и действуют согласно». «Я не знаю, — замечает Леви-Брюль, — страдает ли эта интерпретация, превосходная в своей основе, некоторой чрезмерной конкретизацией, и можно ли говорить, что человек и снадобье общаются между собой мыслями. Монсieur Лагэ был более близок, возможно, к истине, когда он писал в неопределенных выражениях, что дело идет о действии „чисто магическом“. Первобытвое мышление не дает себе отчетливого объяснения этого действия, да оно и не чувствует в этом никакой потребности. Для него действие подобного рода не представляет собой ничего экстраординарного» (*Леви-Брюль 1937: 84—85; разр. моя — Е. Н.*). В основном, вероятно, Леви-Брюль здесь прав, хотя во многих случаях «общение» между колдуном и снадобьем или каким-либо другим магическим посредником вполне может иметь место и быть отчетливо эксплицировано. Что касается его замечания о том, что для первобытного мышления (т. е. для самих тех, кто совершал магические акции) в избирательности колдовства нет ничего экстраординарного, то оно весьма симптоматично. Действительно, как говорилось в начале статьи, магия вос-



производит схему аксиальной, т. е. конкретно адресованной коммуникации, и потому ее объект, точнее, субъект — это всегда конкретное лицо.

Замечание Леви-Брюля заставляет задаться другим вопросом: является ли магия для самих носителей устной культуры феноменом веры в сверхъестественное, на чем в свое время настаивал и С. А. Токарев. Не является ли сама категория «сверхъестественное» (которую, впрочем, Л. Леви-Брюль тоже считал одной из основных особенностей первобытного мышления) лишь средством описать различие между архаическими представлениями и верованиями, с одной стороны, и научной картиной мира, с другой?

И в заключение обратим внимание еще на одно обстоятельство: почему магические действия встречаются, по сути дела, в любой форме религии, особенно в сфере ее бытового функционирования (см.: Токарев 1964: 31; Гуревич 1981: 137 сл.) и, более того, могут существовать вне религии вплоть до современных ее проявлений. Возможно, это происходит потому, что та форма общения, которую мы обозначили как «межличностное», имеет место в любой культуре. Но, естественно, удельный вес магических представлений и процедур в тотально устных культурах (где межличностное общение является базовым и, следовательно, преобладает субъектно-субъектная парадигма и в управлении деятельностью, и в интерпретациях причин и следствий, и т. д.) значительно выше, чем в культурах, где существует письменность, а субъектно-объектная парадигма концептирования играет ведущую роль.

## Литература

- Арутюнова 1990* — **Арутюнова Н. Д.** Перформативы // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 372—373.
- Богораз 1939* — **Богораз В. Г.** Чукчи. Ч. 2. Л., 1939.
- Грачева 1976* — **Грачева Г. Н.** Человек, смерть и земля мертвых у нганасаи // Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. Л., 1976. С. 44—66.
- Гуревич 1981* — **Гуревич А. Я.** Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
- Иванов 1975* — **Иванов С. В.** Древние представления некоторых народов Сибири о слове, мысли и образе // Страны и народы Востока. Вып. 17. Кн. 3. М., 1975. С. 119—126.
- Левин-Брюль 1937* — **Левин-Брюль Л.** Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937.
- Левин-Строс 1985* — **Левин-Строс К.** Структурная антропология. М., 1985.
- Моррис 1983* — **Моррис Ч. У.** Основания теории знаков // Семиотика. М., 1983. С. 37—89.
- Остин 1986* — **Остин Дж. Л.** Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. Теория речевых актов. М., 1986. С. 22—129.
- Сагалаев, Октябрьская 1990* — **Сагалаев А. М., Октябрьская И. В.** Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Знак и ритуал. Новосибирск, 1990.
- Тарасов 1990* — **Тарасов Е. Ф.** Речевое воздействие как проблема речевого общения // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. М., 1990. С. 3—14.
- Токарев 1959* — **Токарев С. А.** Сущность и происхождение магии // Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. М., 1959. С. 7—75.
- Токарев 1964* — **Токарев С. А.** Ранние формы религии и их развитие. М., 1964.
- Wax M., Wax R. 1963* — **Wax M., Wax R.** The Notion of Magic // Current Anthropology. 1963. Vol. 4. № 5.

## Отношение «текст—денотат» и проблема истинности в повествовательных традициях

С. Ю. Неклюдов (Москва)

В 1917 году в связи с первым изданием своей книги «Народ на войне» Софья Федорченко следующим образом объясняла ее происхождение: «Записывала ежедневно, по возможности точно, все то, что <...> останавливало мое внимание»; «Записывала просто, не стесняясь <...> пожилые солдаты <...> те чаще рассказывали мне, даже диктовали иногда». Однако десять лет спустя автор полностью отказался от предложенного объяснения, сделав совершенно противоположное признание: «Я записей не делала <...> Писать тут же на войне мне и в голову не приходило. Я не была ни этнографом, ни стенографисткой <...> Поначалу я думала написать нечто вроде военного дневника, пробовала разные формы <...> Решила сказать, что это почти стенографические записи <...> чтобы книгу приняли как документ» (Федорченко 1990: 8—10).

Отвлечемся от проблемы, в какой мере и когда писательницу следует считать более искренней — в первом или во втором случае. Для обоих утверждений у нее были свои причины — и психологического и внешнего порядка (о соответствующих исторических обстоятельствах см. предисловие Н. А. Трифонова к упомянутому изданию книги С. Федорченко). В данном случае нас интересует другое: кардинальная перемена интерпретации текста, выражающаяся в появлении совершенно иного соотношения с внетекстовой реальностью, или, выражаясь лингвистическим языком, с денотатом. Дела принципиально не меняет то обстоятельство, что денотат здесь сам представляет собой текст («разговоры солдат»), для которого в свою очередь существует проблема денотата, а также неизбежно возникающий вопрос соотношения устной речи и возможностей ее книжной фиксации. Напротив, это даже несколько упрощает положение (всякая «действительность», естественно, неизмеримо сложнее любого текста, «отражающего» ее), позволив представить саму проблему в относительной «лабораторной чистоте».

Итак, речь идет о разных типах референции. В приведенном примере ее следует в первом случае определить как проективную, имея в виду прямое — насколько это, конечно, возможно — референтное соотношение текста и денотата. Во втором случае ее уместно назвать имитативной, при которой к изображению правдоподобных событий автор прибегает для передачи их более полного и обобщенного смысла, а документаль-

ность (или, как выясняется, «псевдодокументальность») выступает на правах кода, призванного гарантировать подлинность этого смысла. Следовательно, проявляется разный подход к истинности сообщения в тексте: правда «факта» и правда «общего смысла» (естественно, при совершенно разном понимании природы этого смысла).

Подобный подход соответствует выделению среди текстов (речь в данном случае идет главным образом о нарративах), с одной стороны, «фактологических», «документальных», а, с другой, причисляемых к сфере «художественного вымысла». Соответственно, к этой последней группе относятся не только собственно имитативные повествования (т. е. ориентированные на правдоподобие), но и заведомо фантастические, вообще не обеспеченные референтной связью с реальностью, т. е., если опять-таки прибегнуть к лингвистической терминологии, имеющие «пустой денотат».

Таким образом, речь идет о статусе повествования, воспринимаемого как достоверное или как вымышленное.

Надо заметить, что авторитет «достоверного сообщения» традиционно высок в культуре; подобный статус может и прямо давать тексту право на существование. Отсюда имитация «документального кода» весьма распространена, причем к «псевдодокументам» здесь надо отнести фальсифицированные письма, «подлинные» рукописи и т. д.

Весьма характерен в этом плане феномен «религиозной псевдоэпиграфики». В качестве яркой иллюстрации можно назвать, например, средневековый трактат Зогар, авторство которого приписывается раби Шимону бен Йохаю (II в. н. э.). Его рукопись якобы случайно была найдена в пещере, по листочкам использовалась торговцами в качестве упаковки для снеди, а затем вновь была собрана неким мудрецом и получила (через раби Моше де-Лиона, XIII в.) распространение и огромный авторитет среди испанских каббалистов. На самом деле ее реальное, мифологическое, религиозно-философское содержание и, наконец, искусственный характер ее языка, не тождественного каким-либо живым арамейским диалектам древности, показывает, что данный текст был записан в XIII веке — вероятно, самим Моше де-Лионом (Кравцов 1994: 197—213). В Тибете существовала даже особая разновидность апокрифических «сокровенных книг», именуемых «книгами из кладов» (дэрчой), но обычно представляющих собой поздние компиляции, включение которых в традицию производилось аналогичным образом — путем их фиктивных «открытий» и приписывания их авторства мудрецам древности (Востриков 1962: 24—25). Подобные случаи далеко не единичны; возможно, общую с ними глубинную психологическую подоплеку имеют и различные подделки и мистификации, столь нередкие уже в новое время [и далеко не только литературные (ср. Пауль 1982: 4—9)].

Обратим внимание, что гарантом истинности сообщения оказывается отнесение его источника в прошлое (что, конечно, представляет собой

следование мифологической парадигме сакрального «раннего времени») и непереносимое дистанцирование от текста, передача авторства «другому», отказ от собственной креативной функции воспроизводителя/составителя/редактора/переписчика произведения, утверждение себя лишь в роли его транслятора. За этим стоит не только самоочевидная отсылка к авторитетному источнику, каковым может быть сакрализованный, харизматический персонаж, по определению обладающий правом продуцирования текстов. Мы видим тут и механизм помещения текста в традицию, наращивание звеньев его передачи во времени по формуле  $n+1$ , где «единицей» является последняя актуальная манифестация сообщения, а « $n$ » репрезентирует всю цепь его предшествующей трансмиссии, начиная с самого источника сообщения.

Трудно не усмотреть здесь выражения родовых свойств устной коммуникации, формирующих и способы кодирования сообщения уже в книжном тексте. Как отмечал Ю. М. Лотман (1970: 72), «свойство художественных текстов превращаться в коды — моделирующие системы — приводит к тому, что некоторые признаки, специфические именно для текста как такового, в процессе художественной коммуникации переносятся в сферу кодирующей системы».

В типологически более поздних традициях повествовательной словесности использование «документального кода» становится литературным приемом. Можно вспомнить хотя бы уверения Дефо в правдивости «подлинных» записок Робинзона Крузо или, скажем, «Повести Ивана Петровича Белкина», при публикации которых (1831 г.) автор именуется себя «издатель» и скрывается под инициалами. Во всех подобных случаях мы наблюдаем намеренное дистанцирование автора от повествования, имитацию документальности, которая заключается в передаче текста в уста «другого» — героя и/или свидетеля событий, а также рудиментарное отношение к авторской речи как к «не вполне достоверной».

Впрочем и поныне наивный читатель склонен верить в подлинность литературного повествования, в его почти однозначное референтное соответствие внетекстовой реальности, о чем свидетельствует содержание читательских писем, обычно приходящих в издательство после выхода какой-либо беллетристической книги. Вот, например, довольно типичная цитата из такого письма: «<...> Эта книга мне очень понравилась. И решила задать вопрос: 1) Было ли это на самом деле? 2) В каком [городе] происходило это действие? 3) Кто скрывается под ихними именами? 4) Сколько сейчас лет вашей участнице (так!) Лизе и Игорю и его отцу <...>» Таким образом, после некоторых колебаний вера в правдивость рассказа безусловно перевешивает.

\* \* \*

Обратимся, однако, к устным традициям, многочисленные рефлексy которых в письменной культуре отмечались выше.

Прежде всего, напомним об отношении к книжному слову как к максимально достоверному. За отсылкой к «подлинной записи» стоит более высокий авторитет именно письменного текста — во-первых, по самой своей природе и функции осуществляющего фиксацию и накопление «знаний», и, во-вторых, специфическим образом закрепленного, а, следовательно, менее, чем устная речь, подверженного искажению. Во многих устных культурах этому соответствует особое доверие к повышено структурированной речи — ритмизованной, речитативной, песенной (ср. *Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994: 81—82, 89—91*), что отчасти связано с наличием в ней механизма, позволяющего воспроизводить довольно крупные блоки текстов в их относительной неизменности, т. е. — по сравнению со спонтанной речью — с более широкими (и, главное, продленными во времени) коммуникационными возможностями; тем самым структурированная устная речь до известной степени аналогична речи письменной. Кроме того, следует напомнить о сакральном статусе ритмизованного текста в архаических традициях и о возможности маркировать пением передачу чужого голоса, в том числе — голоса мифологического персонажа, зачастую и являющегося источником текста (*Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994: 62—64, 95*), а также о повышенном доверии к чужому голосу как к принадлежащему коммуникационной цепочке и таким образом в наивысшей степени репрезентирующему традицию.

Далее. Архаический текст не является ни имитацией, ни проекцией реальности — в известном смысле он прямо ее манифестирует. Исполнение само, в своей непосредственной данности, есть инобытие манифестируемого мира и связано с ним, так сказать, и в онтогенезе, и в филогенезе. Так, по наблюдениям исследователей (А. А. Попова, Е. П. Лебедевой), все фольклорно-мифологические образы в традициях сибирских народов (долган, нанайцев) осознаются как абсолютно реальные, словно бы материализуемые и видимые, способные вмешиваться в жизнь людей, а также подверженные магическому воздействию человеческой воли посредством исполнения текста, в процессе которого и происходит их «материализация» (*Попов 1937: 13—14; Лебедева 1986: 13*).

Поэтому исполнение многих архаических жанров (мифов, магической и эпической поэзии и т. п.) окружено большим количеством правил и запретов, касающихся его условий, места, времени, возможности произнесения отрывочных фрагментов или, напротив, целого произведения. В основе лежит только что описанное представление о специфической тождественности произведения и заключенной в нем (= манифестируемой

им) реальности, в полной мере проявляющейся лишь в цельном тексте, что в свою очередь может истолковываться как явление желательное или нежелательное. Так, у долган былина должна быть прослушана до конца, иначе сокращается век сказителя; то же относится к завершенности частей (сеанс за одну ночь), на которые разбивается многосуточное повествование (Попов 1937: 15). Бурятский сказитель Б. Е. Жатухаев отказался спеть нам фрагмент эпоса о Гесере, мотивируя это невозможностью изложить только часть текста без дурных для себя последствий. По словам восточномонгольского сказителя Чойнхора, он был наказан болезнью за то, что однажды исполнил отрывки из сказа «Государство Шан»; кроме того, по его словам, эпический сказ надо заканчивать там, где он был начат. Напротив, все двенадцать песен каамыцкого «Джангара» нельзя было петь в одном и том же месте (Кичиков 1969: 19), исполнение всего цикла за один сеанс могло повлечь за собой смерть сказителя (Сангаджиева 1971: 7).

Интересным примером является наличие в фольклоре монгольских тувинцев особой жанровой группы «сказок, которые не следует рассказывать [часто]» (аайтабас тоол), так как «нехорошо слушать о царстве мертвых, их страданиях и муках» (Таубе 1994). Аналогичный мотив встречается у монголов: сказитель прерывает повествование, поскольку не считает возможным слишком увлекаться воссозданием мучений своих сверхъестественных и могущественных героев, имеющих к тому же некоторый ореол святости (Неклюдов, Тумурцэрен, 1982: 20, 286); во всем этом чувствуется явное влияние буддизма. Речь, следовательно, идет о событиях, понимаемых как манифестируемая реальность.

В каком-то смысле текст архаической словесности (точнее, реализуемое в нем, проявляющееся через него «сообщение») как бы существует самостоятельно и вообще не есть продукт человеческой деятельности. В самодийском фольклоре «слово-песня» гипостазируется, становясь своего рода субъектом повествования. Оно перемещается от одного места действия к другому, возвещает появление новых персонажей, следует за ними или, напротив, на время оставляет их [«Слово-песня его назвало...», «Слово-песня осталось в чуме», «Слово-песня понеслось вперед» (Куприянова 1965: 80, 81, 85 и др.)]. Таким образом, текст выглядит одушевленным и словно бы «сам себя повествует». В свою очередь анимистическое наделение речи душой тесно связано с мистической интерпретацией генезиса поэтического слова. Получение эпического произведения (или целого репертуара) происходит в формах шаманского избранничества, человека наделяют даром сказителя при посещении им потустороннего мира или при его встрече с духом — иногда с самим героем исполняемого произведения; легенды такого рода являются глобально распространенными (Жирмунский 1979).

Все подобные отношения носителя традиции и самого текста можно охарактеризовать как «посессивные». Так, в фольклоре некоторых сибирских народов «личная» песня именно принадлежит человеку как объект приобретаемый и отторгаемый (ее можно подарить, украсть, обменять, купить, потерять и т. п.), в калмыцкой традиции «двенадцать ойратских хвалебных песен» входят в перечень калыма; на тех же «посессивных» отношениях сказителя и произведения основывается и упомянутое получение эпического репертуара мистическим способом, от потусторонних сил, в ином мире.

Поскольку всякий песенный текст является синкретическим музыкально-речевым единством, он тесно связан с сопровождающим исполнением музыкальным инструментом (если подобное сопровождение имеет место). Это — посредник в передаче текста людям (что отражено в таких названиях инструмента, как, скажем, восточно-хантыйское «голос бога») или его вместилище [у тех же ханты инструмент не продавали, так как считалось, что продать его значило продать душу (Соколова 1986: 14)]. По бурятским поверьям, дух-хозяин постепенно «заводится» в музыкальном инструменте (виолончели-хуре) и ночами играет на нем (Хангалов 1960: 41). Вспомним также казахское предание о кобзе сказителя-шамана Хорхута (Коркута), играющей на его могиле (Жирмунский 1974: 548—549), сходную монгольскую легенду о Джамбал-хурчи и т. д. (ср. Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994: 59—61). Данные поверья и сюжеты хорошо сохранили архаический комплекс мотивов, близко стоящих к представлениям о «самоповествующемся» одушевленном тексте и о специфической связи этого текста с инструментом.

Наряду с этим распространены также достаточно архаические представления о «рукотворном» характере устного произведения, его «инструментальном» происхождении, его возникновении в результате своего рода ремесленной деятельности: говорится, например, о «выковыивании», «чеканке», «лепке», «плетении» поэтического слова. Однако здесь нет противоречия: если только что упомянутая «независимость существования» текста относится к плану его содержания, к «сообщению», то его «рукотворность» характеризует скорее план выражения, способы кодирования этого сообщения, исполнительское искусство, к которому относятся перечисленные и им подобные метафоры сказительского мастерства (см. Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994: 59—61).

Отсюда — возможность значительных вариационных стилистических отклонений в устной традиции при чрезвычайно бережном отношении к содержанию текста, изначально как бы заданному извне, «самоманифестируемому» и оставляющему человеку лишь роль транслятора. Так, монгольский сказитель позволял себе видоизменять имя основного антагониста героя («так его тоже можно назвать, это все равно»); два раза, но по-разному исполнил один и тот же фрагмент эпического описания (ср.



*Рифтин 1982: 76, 84—85*), заявив опять-таки, что не вышел за пределы его допустимой разработки, а когда было указано на значительные текстуальные отличия обеих редакций, объяснил, что на самом деле никакой разницы нет, коль не затронут общий смысл, что «так петь тоже можно». Это случай далеко выходит за пределы архаики (даже «поздней архаики», «пост-архаики», к которой следует отнести монгольские традиции); в частности, сходным образом высказывался русский исполнитель былин А. Сорокин [«Ах, это все равно, я могу спеть так или иначе...» (*Гильфердинг 1949: 52—53*)].

Следовательно, сохраняя основной фабульно-топический контур произведения, сказитель полагает, что он верен его содержанию несмотря на все композиционно-стилистические и даже некоторые сюжетные модификации. Все это позволяет говорить о «смысле текста» — именно в понимании самой традиции — как об его инвариантной сущности (в этом плане инвариант сигнификативен) и констатировать референциальное тождество между вариантами, считать их кореферентными.

Будучи в некотором смысле тождественным соответствующей внетекстовой реальности, произведение архаической словесности имеет в качестве денотата весьма специфическую сферу «квази-действительности». Ее «образы-понятия» (А. А. Попов), с точки зрения носителей традиции, могут быть зримыми и материальными; В. Я. Пропп предлагал называть этот феномен архаического мышления «вторым видением» (*Лебедева 1986: 13—15*). Они отнюдь не фантастичны и в известном смысле не отделимы от «объективной реальности» — вплоть до полного неразличенья (ср. отмечаемые этнографами случаи неразграниченья сна и яви в «примитивных» культурах).

Речь идет, следовательно, не о несоответствии архаической картины мира нашим «научным» представлениям, а об ином, чем у нас, соотношении текста с ментальными моделями и презентациями, которое вообще не предполагает постановки вопроса об истинности или неистинности сообщения, заключенного в подобном инспирированном извне тексте. Лишь постепенный обрыв референтных связей, возможность которого обусловлена самой природой «второго видения» в качестве денотата, в процессе деактуализации некогда породивших его верований приводит к «самодостаточности знака», к внутритекстовой «игре со знаком», допуская сначала ослабление достоверности сообщения, а затем и появление вымысла как особой категории устной повествовательной традиции, когда денотат («пустой денотат») сам становится проекцией текста. Происходит это уже в совершенно новом жанре — в волшебной сказке, а поэтому с нее и стоит начинать историю художественной словесности.

\*\*\*

Итак, с точки зрения рецептивной поэтики среди различных типов референтной соотнесенности текста с действительностью могут быть выделены следующие: проективный, имитативный, манифестационный.

Первый предполагает прямое — насколько это возможно — отражение в тексте внетекстовой реальности, второй — ее изображение по законам «миметической грамматики», а третий базируется на представлении о ее воссоздании посредством изложения текста.

В первом случае мы имеем дело с документальной фиксацией действительности (насколько это опять-таки возможно), во втором — со всей областью художественного вымысла, а в третьем — с характерным для архаической словесности феноменом актуализации мифологических или эпических событий в процессе повествования о них.

Следует отметить два аспекта проблемы достоверности сообщения в фольклорной традиции. Первый связан с вариативностью текста, при которой его варианты выступают в отношении своего рода кореферентности. В этом случае сигнификативным можно считать инвариант.

Второй обусловлен наличием различных «критериев подлинности», каковыми могут выступать, например, форма организации текста (поэтическая или прозаическая); некоторые условия его функционирования; отношение сообщения к давнему прошлому (мифологическому, эпическому); отсылка к какому-либо авторитету, к книжному источнику — реальному или мнимому.

Наконец, смена «рецептивных парадигм» соотносится с процессом жанрообразования. В фольклоре появление «установки на вымысел» порождает жанр сказки; в книжной словесности отмечается приписывание заведомо вымышленному повествованию статуса достоверного сообщения, оно надолго сохраняется в качестве формального приема («подлинные» рукописи, псевдодневники, романы в письмах и т. д.), а неискушенными читателями литературное произведение и поныне воспринимается как рассказ о действительных событиях.

## Литература

- Востриков 1962* — **Востриков А. И.** Тибетская историческая литература. М., 1962.
- Гильфердинг 1949* — **Гильфердинг А. Ф.** Олонецкая губерния и ее народные рапсоды // Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Т. 1. М.; Л., 1949. С. 29—84.
- Дугар-Нимаев 1962* — **Дугар-Нимаев Ц.-А.** О фольклоре тарийских бурят // Советская литература и фольклор Бурятии. Вып. 2. Улан-Удэ, 1962. С. 230—242.
- Жирмунский 1979* — **Жирмунский В. М.** Легенда о призвании певца // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979. С. 397—407.
- Кичиков 1969* — **Кичиков А. Ш.** Великий певец «Джангара» // Великий певец «Джангара» Эвлян Овла и джангароведение. Элиста, 1969. С. 8—28.
- Кравцов 1994* — **Кравцов М. А.** Книга о Праведнике // Раби Шимон. Фрагменты из книг Зогар. Пер., коммент., прилож. М. А. Кравцова. М., 1994. С. 197—254.
- Куприянова 1965* — **Куприянова З. Н.** (сост., вступит. ст., коммент.) Эпические песни ненцев. М., 1965.
- Лебедева 1986* — **Лебедева Е. П.** О фольклоре нанайцев // Аврорин В. А. Материалы по нанайскому языку и фольклору. Л., 1986. С. 3—23.
- Лотман 1970* — **Лотман Ю. М.** Структура художественного текста. М., 1970.
- Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994* — **Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С.** Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 39—104.
- Неклюдов, Тумурцзери 1982* — **Неклюдов С. Ю., Тумурцзери Ж.** Монгольские сказания о Гесере: Новые записи. М., 1982.
- Пауль 1982* — **Пауль Э.** Поддельная богиня (История подделок произведений античного искусства). М., 1982.
- Попов 1937* — **Попов А. А.** (вступит. ст., тексты, пер.) Долганский фольклор. [Л.], 1937.
- Рифтин 1982* — **Рифтин Б. Л.** Из наблюдений над мастерством восточномонгольских сказителей (Магтал коню и всаднику) // Фольклор: Поэтика и традиция. М., 1982. С. 70—92.
- Сангаджиева 1971* — **Сангаджиева Н. Б.** Джангарчи. Элиста, 1971.
- Соколова 1986* — **Соколова З. П.** Музыкальные инструменты хантов и манси (к вопросу о происхождении) // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Сост. И. Рюйтел. Таллин, 1986. С. 9—21.
- Таубе 1994* — **Таубе Э.** (собрание, запись, вступит. ст., коммент.) Сказки и предания алтайских тувинов. М., 1994 (в печати).
- Федорченко 1990* — **Федорченко С.** Народ на войне. М., 1990.
- Хангалов 1960* — **Хангалов М. Н.** Собрание сочинений. Т. II. Улан-Удэ, 1960.

## «Развязывание ума»

А. К. Байбурин (Санкт-Петербург)

П. Г. Богатырев записал в Закарпатье следующее: «„Когда ребенок рождается, у него отрезают часть пуповины, а часть оставляют. Затем пуповина отпадает, мать зашивает ее в мешочек и вешает ребенку на шею. Когда ему исполнится три года и он сможет купаться в реке, он развяжет мешочек, и тогда ему будет удаваться любая работа (*і розв'яже собі мішок, і та ему їся робота розв'яжеся у руки*); он будет уметь работать, ковать, читать, будет знать все ремесла, как будто он учился в школе. А если не завязать и потом не развязать этот мешочек, то ребенок будет глупым, как скотина. Ему придется учиться в школе (*такий глупий, як маржина, треба йому учити у школі*)“ (Головка, Прислоп). В той же деревне мне сказали, что ребенок должен развязать не мешочек, а саму пуповину. „Предусмотрительная мать завязывает пуповину, отрезанную у ребенка, и куда-нибудь ее прячет; когда ребенок станет разумным, в пять-шесть лет, он должен ее развязать; иногда он может это сделать в три года. Если он сумеет развязать пуповину, он сможет делать любую работу (*як розв'яже тот пуп, тому їсяку роботу може розв'язати*)“ (Андрей и Палага Славита, Прислоп). В другой деревне я записал следующий рассказ: „Пуповину прячут где-нибудь во дворе. В три года мать дает ее ребенку, который должен ее развязать“. Сестра девушки, сообщившей мне об этом обряде, сумела развязать ее сама „и с того времени научилась самостоятельно (*сама с себе*) читать, писать и играть на скрипке. Она никогда не была в школе. Стоит ей посмотреть, как делают другие, и она тотчас может повторить то же самое“ (Вышня Колочава)» (Богатырев 1971: 252—253).

В этих и подобных описаниях зафиксировано одно из последних действий в серии ритуализованных операций, направленных на «освобождение» ребенка, его органов чувств и частей тела от всевозможных «пут» и «замков». Дело в том, что по представлениям восточных славян, ребенок рождается со «связанными» руками, ногами, языком, с «закрытыми» глазами и ушами. В течение первых 6—7 лет происходит «открытие» и «развязывание» органов. Причем считается, что такие свойства, как видеть, слышать, ходить, говорить и др., появляются не сами по себе в процессе развития ребенка, а лишь с помощью специальных обрядов. Например, в некоторых районах Украины после крестин совершались

«очедириния». Гостей специально приглашали для того, чтобы «оченята продирать дитини», т. е. открывать глаза ребенку (*Zelenin 1927: 300*).

В Витебской Белоруссии младенцу, принесенному от «кста» (креста) протирали серебром глаза «ради зоркости» (*Никифоровский 1897: 23*). Есть основания полагать, что обрядовое «открытие» слуха сохранилось в практически повсеместно распространенном обычае приподнимать младенца за уши в его первый день рождения. В более явном виде эта идея выражена в ритуальном прокалывании мочек ушей новорожденных у соседних народов, например, у карел (*Сурхаско 1985: 34*). Широко распространено представление, что новорожденные дети лишены способности ходить (в отличие от детенышей животных) по той причине, что «еще в материнской утробе ножки каждого дитяти связываются невидимыми путями... У иных детей эти пути крепче: такие дети дольше не ходят. Тогда нужно „разрезать пути и освободить“ дитя. К головке дитяти привязывают „куделя“, а мать без веретена прядет возможно длинную и толстую нитку, делает из нее путо, которым опутывает дитя, и, поставив его на „дыбки“, одним взмахом разрезает путо промеж ног» (*Никифоровский 1897: 29*).

По сути дела таким же опутыванием ребенка является обычай пеленания. Квазирациональные мотивировки этого обычая («чтобы выпрямить руки и ноги», «чтобы ребенок не расцарапал свое лицо» и подобные) не отменяют его соотнесенности с глубинной идеей изначальной связанности частей тела новорожденного.

«Развязывание языка» манифестировалось обрядом первой стрижки (расчесывания) волос, который совершался через год после рождения ребенка. Показательно, что запрет стричь волосы в течение первого года мотивировался тем, что можно «отрезать язык» и ребенок долго не будет говорить (*Дивильковский 1914: 599; Zelenin 1927: 304*). Связь волос с языком, даром речи в традиционных представлениях очень устойчива. Об этом уже приходилось писать в другом месте (*Байбурич 1993: 56—57*). Здесь лишь отмечу, что обрезание волос символизировало не только «освобождение» языка, но и памяти, что открывало возможность перехода к «развязыванию ума».

Способность помнить/забывать непосредственно связывалась с волосами. Можно даже сказать, что память представлялась свойством волос. Например, в Вятской губернии считалось, что «сон будешь помнить до тех пор, пока не пошевелишь свои волосы» (*Гаген-Торн 1930: 82*). В этом плане очень интересен существовавший в некоторых местах России обряд отыскания пропавшей вещи. Когда долго что-то не находится, «подвязывали черту бороду». Для этого ножку стола перевязывали платком и говорили: «Черт, черт, поиграй, да назад отдай» (*Балов 1901: 120*). Тем самым завязывали память черта в надежде, что теперь он потеряет эту вещь, а потерявший ее обнаружит.

С обрядом первой стрижки у русских и частично у украинцев совмещались знаменитые постриги в результате которых доселе «бесполое» дитя (средний род здесь не случаен) приобретало культурно предписанные признаки пола: мальчику дарили штаны или шапку, а девочке — юбку и платок (*Трунов 1896: 48; Никифоровский 1897: 33; Гаврилюк 1981: 177—223; Маслова 1984: 106—107* и др.). Однако, в некоторых районах Украины пострижение «хлопчика на чоловічу статю, а дівчинку на жіноцьку» (*Кувеля 1907: 106*) совершалось в пятилетнем возрасте, у белорусов — на третьем году, у сербов — на третьем, пятом или седьмом году, у поляков — на седьмом году. Столь большой разброс объясняется тем, что в разных районах за точку отсчета принимались различные признаки «человеческого» статуса ребенка (например, умение ходить, говорить, делать что-либо). Так или иначе, акцент делался на одном из признаков, который в традиционных представлениях считался присущим лишь человеку. Любопытно, что в набор таких дифференциальных признаков включался смех. В Олонецкой губернии мальчика стригли и «ставили на топорщице» после того, как он впервые засмеется (*Михайловская 1925: 624*).

И все же большинство обрядов, знаменующих окончательное формирование («развязывание», «раскрытие») ребенка, совершалось в возрасте 5—7 лет. Традиционно считается, что именно в этом возрасте раскрываются внутренние качества и прежде всего — ум. Характер этих обрядов принципиально отличается от тех, которые посвящены раскрытию «внешних» свойств и качеств. Ребенок из объекта превращается в субъект ритуала: не над ним совершается обряд, а он становится главным действующим лицом. Примером может служить обрядовое посвящение девочки в пряжи, совершавшееся в 3—7-летнем возрасте в западных областях России и в Белоруссии. Событием становилось выпрядение девочкой самостоятельно первой нити. Эта нить затем торжественно сжигалась, а образовавшийся пепел девочка должна была проглотить (выпить с водой): «Зьешь, а то прясть ня будишь уметь. Зьела. Смяретная была ахота у девычки прясть. Украдись то у сястры мычку, то у бабы и прядет маўчком...» (*Добровольский 1894: 349—350*).

Как и в случае с развязыванием пуповины, девочка сама совершает некие действия, на которые не способен несмышленный ребенок. Обряды имеют общую символику: и пуповина, и нить (как, впрочем, и волосы) устойчиво ассоциируются с идеями жизненного пути, судьбы. Несколько необычно выглядит продолжение обряда посвящения девочки в пряжи. Вообще-то сжигание нити является типичным жертвоприношением. В таком случае проглатывание пепла можно истолковывать как приобщение к жертве. Вместе с тем, это действие могло иметь еще один, очень важный для понимания данного обряда смысл. Дело в том, что сами представления о знании, умении (и уме) имели в традиционной культуре вполне конкретный, осязаемый и ощущаемый характер. Такое знание можно

разглядеть, потрогать и даже попробовать на вкус. Другими словами, знание — это то, что можно усвоить телесно (Чеснов 1990: 177). Самым надежным способом телесного усвоения знания является его проглатывание (пропускание через себя в буквальном смысле). Знание, заключенное в слове (устном или письменном), тоже можно проглотить. На этом основана вера в наговоренное зелье в традиционной медицине и магии (ср. также выражения типа «проглотить книгу»). Миф о проглоченных знаках (письменности) знаком многим народам (Чеснов 1990: 169—179).

Считалось, что «развязывание» ума знаменует появление стыда. Характерно, что стыд, как и ум соотносился с пуповиной [ср. украинскую примету, в соответствии с которой ребенок, родившийся с обмотанной вокруг тела пуповиной, будет отличаться бесстыдством (Кузеля 1906: 30)]. С появлением ума и стыда завершается ритуальное формирование человека и вместе с тем начинается серия ограничений («закрытый», «завязываний»), которыми в основном и характеризуется то, что принято называть жизненным путем человека.

## Литература

- Байбурин 1993* — **Байбурин А. К.** Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.
- Балов 1901* — **Балов А.** Очерки Пошехоиья // Этнографическое обозрение. 1901. Вып. 4. С. 81—135.
- Богатырев 1971* — **Богатырев П. Г.** Вопросы теории народного творчества. М., 1971.
- Гаврилюк 1981* — **Гаврилюк Н. К.** Картографирование явлений духовной культуры (по материалам родильной обрядности украинцев). Киев, 1981.
- Гаген-Торн 1926* — **Гаген-Торн Н. И.** Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы // Советская этнография. 1933. № 5/6. С. 76—88.
- Дивильковский 1914* — **Чарушин А. А.** (публ.) Уход и воспитание детей у народа: первое детство // Известия Архангельского общества изучения русского Севера. Архангельск, 1914. № 18 С. 589—600.
- Добровольский 1894* — **Добровольский В. Н.** Смоленский этнографический сборник. Ч. 2—3. СПб., 1894.
- Кузеля 1906* — **Кузеля Зенон.** Дитина в звичаях і віруваннях українського народу. Львів, 1906 (=Матеріали до українсько-руської етнології. Т. 8).
- Кузеля 1907* — **Кузеля Зенон.** Дитина в звичаях і віруваннях українського народу. Львів, 1907 (=Матеріали до українсько-руської етнології. Т. 9).
- Маслова 1984* — **Маслова Г. А.** Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX — начала XX в. М., 1984.
- Михайловская 1925* — **Михайловская М. В.** Карельские заговоры, приметы и заплочки // Сб. Музея антропологии и этнографии. Т. 5. Вып. 2. Л., 1925. С. 611—630.
- Никифоровский 1897* — **Никифоровский Н. Я.** Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычай... в Витебской Белоруссии. Витебск, 1897.
- Сурхаско 1985* — **Сурхаско Ю. Ю.** Семейные обряды и верования карел. Л., 1985.
- Трунов 1869* — **Трунов А. И.** Понятия крестьян Орловской губернии о природе физической и духовной // Записки Имп. Русского Географического общества по отд. этнографии. 1869. Т. 2. С. 1—48.
- Чеснов 1990* — **Чеснов Я. В.** Проглоченное знание и этнический облик // Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990. С. 169—180.
- Zelenin 1927* — **Zelenin D.** Russische (Ostslavische) Volkskunde. Leipzig, 1927.



**Воспоминания Игоря Мальского**  
**«Кривое зеркало действительности»:**  
**к вопросу о происхождении**  
**«саdistских стишков»**

*А. Ф. Белоусов (Санкт-Петербург)*

Осенью восьмидесятого года я услышал поразительные тексты. Все в них: от дактилического ритма до гротескных форм «черного юмора», — было необычным для детского фольклора. Я стал собирать эти так называемые «саdistские стишки». В течение нескольких лет с помощью студентов Таллинского педагогического института образовалась коллекция из полуроста «стишков», записанных от детей в самых разных местах бывшего Союза. Она показывала, что в детском фольклоре появился новый жанр.

Определить особенности жанровой формы «саdistских стишков» было не столь уж сложно. Обсуждение докладов, в которых я представлял этот жанр детского фольклора, помогло уяснить его природу и функцию. Менее убедительными казались мне соображения моих слушателей об истоках жанра. Отсутствовали сколь-нибудь правдоподобные сведения о том, как возникли «саdistские стишки». А без этих сведений любой из предлагавшихся источников был заведомо проблематичным.

Между тем жанр родился на наших глазах. Имея печальный опыт со «страшилками», не замеченными исследователями, когда еще можно было разобраться в реальных обстоятельствах их появления в детской среде, мы упустили очередной шанс воссоздать историю фольклорного жанра. Отложив в сторону тексты, я занялся их происхождением.

Я не верил молве, провозглашавшей создателем «саdistских стишков» ленинградского поэта Олега Григорьева. Единственное его стихотворение, известное детской аудитории — «Я спросил электрика Петрова...», отличается от типичных образцов нашего жанра, лишний раз свидетельствуя о том, что определенный стандарт, «серийность» текстов противоречит творческой индивидуальности современного поэта. Возникновению подобных текстов более соответствовала, на мой взгляд, атмосфера бытового, коллективного сотворчества, характерного для развлечений какой-нибудь компании, к которой мог, конечно, принадлежать и Олег Григорьев. Однако, судя по всему, создание «саdistских стишков» произошло без его участия.

Время от времени до меня доходили слухи о различных молодежных компаниях семидесятых годов, в которых появились «садиистские стишки». Между тем обстоятельства складывались таким образом, что проверить эти слухи никак не удавалось. Поэтому, когда газета «Час пик» предложила мне опубликовать подборку «садиистских стишков», я воспользовался предоставившейся возможностью обратиться к людям, стоявшим у истоков жанра, с просьбой откликнуться и рассказать, как было дело<sup>1</sup>. Ответа на обращение я не получил и уже давно смирился с неудачей, когда в конце прошлого года мой добрый знакомый, филолог и книговед Н. И. Николаев дал мне телефон человека, который знал историю «садиистских стишков».

Вот так я познакомился с литератором Игорем Мальским. Известный исследователям ОБЭРИУ публикацией материалов следственного дела Хармса, Введенского и других<sup>2</sup>, а любителям экспериментальной литературы своей книжкой «Седьмая степень самосозерцания: Соната *h-moll* для пишущей машинки» (СПб., 1991), он был одним из активных участников молодежного движения семидесятых годов, противостоявшего официальным формам общественности и культуры. Его рассказы об организованной в рамках этого движения «Коммуне имени Желтой Подводной Лодки» убедили меня в том, что именно здесь возникли тексты, которые стали ядром фольклорного жанра «садиистских стишков».

Об этом и свидетельствуют воспоминания Игоря Мальского.

### Кривое зеркало действительности

Без бумаги и чернил  
Сел — и пасквиль сочинил.  
*Из слоганов Коммуны*

Научная работа — занятие неблагоприятное. Мало того, что этот род деятельности человеческой отнимает время и силы: прочие способы их траты куда более бесплодны. Однако обидно, что полученные результаты зачастую оказываются «вещью в себе», и не по злему умыслу, а просто потому, что действительность куда прозаичнее и бессмысленнее изящного логического построения и тонкого анализа материала.

Так, увы, получилось и с пресловутыми «садиистскими стишками», как только они — вполне для меня неожиданно — получили ранг полноправного объекта исследования фольклористов. Я с интересом узнал, что электрик Петров Олега Григорьевича стал родоначальником этого жанра, а в ритмике куплетов виднеется пародия на красноармейский марш. Вообще выяснилось много интересного и неожиданного, но попутно оказалось, что исследователям недостаточно имеющейся у них информации, из чего некоторые неточности и проистекают. Поэтому (правда, не по своему хо-

тению, а по настоянию людей сведущих) позволю себе предложить к рассмотрению вышеупомянутую недоступную информацию.

Для этого необходимо небольшое лирическое отступление.

В августе-сентябре 1977 года в Старой Деревне, на Приморском шоссе, в частном двухэтажном деревянном доме, на месте которого ныне асфальтовый пятачок, образовалась Коммуна хиппи имени Желтой Подводной Лодки. В Коммуне постоянно жили Феликс Виноградов (Президент Коммуны) с женой, ваш покорный слуга, Александр Скобов и Андрей Антоненко, не считая ассоциированных членов и просто любителей потусоваться. Мы с будущим Президентом окончательно созрели для воплощения этой идеи летом того же года, в Ольвийской археологической экспедиции, ну а теперь — воплощали.

Впрочем, собственно история Коммуны к рассказу практически не имеет отношения; Коммуна — всего лишь место действия.

Более существенен образ мысли. Не знаю, как у подавляющего большинства прогрессивной советской молодежи, а у меня и многих моих знакомых наша родимая пропаганда вызывала физиологическое отторжение, хотя сейчас об этом упоминать даже как-то неприлично. И многие, а тем более — те, кто сподобился прочесть самиздатовские листочки со «Случаями» Хармса, откликались на политическую рекламу язвительными пародиями. Это общеизвестные в середине семидесятых годов переделки слов наиболее навязчивых патриотических песен: «Человек обьелся черною икрой...» («Поворот» Пахмутовой), «Как у Карла Маркса в жопе...» («И вновь продолжается бой» — ее же), «Кремлевский водопроводчик» («А кто я есть? Простой советский парень...»), чуть позже — «Медленно ракеты уплывают вдаль...» («Голубой вагон»), — кстати, эта пародия возникла у нас, на историческом факультете Ленинградского университета, при некотором моем участии, в чем можно углядеть связь с сатиристской серией... Песенки такого рода пелись под гитару в узком кругу друзей и в экспедициях, а зачастую теми же компаниями и сочинялись: в ответ на гротеск придуманного мира патриотической песни образовался гротеск пародийный, и очень злой при этом. Все это не имело бы отношения к заявленной теме, если бы году примерно в 1974 г. не появилась в продаже гибкая грампластинка с двумя песнями: «Воскресенье» с идиотскими бодряческими виршами на тему всеобщего воодушевления («даже птицы поют в небесах...») по случаю выходного дня, и «Саласпилс» — чрезмерно душещипательная баллада о саласпилском лагере смерти, где были такие строчки:

На могильную плиту  
Положи своего конфету...

Даже для нашего зазеркалья это был перебор-с. Пройти мимо столь очаровательного сочетания было просто невозможно. И вот, не скажу

точно, но, кажется, году в 1976 возникла первая пародийная версия, на политическую злобу дня и в стиле «Воскресенья»:

Над Сантьяго кровавый туман.  
Где же, где же Луис Корвалан?  
Хей-хей-хей, ты выйди скорей.  
«Ха-ха-ха», — хунта смеется,  
Мы вас всех, всех, всех на остров сошлем etc.

Одной из любимых прибауток 1977 года в нашей компании стала фраза-пародия на «Саласпилс»:

На могильную плиту  
Положи свою кисту.

И, как естественное завершение всего этого издевательства, возник синтетический опус:

В Саласпилсе радостный день:  
Крематорий пашет весь день.  
Хей-хей-хей, сожгли всех детей.  
«Ха-ха-ха», — кто-то смеется etc.

Причем честно признаюсь, что в те времена нашей компании личность электрика Петрова, увы, была совершенно не известна. А жаль: он действительно хорошо бы вписался в возникшую вскоре эпопею (что он, впрочем, и сделал — самопроизвольно и потом). Что неудивительно: и там, и здесь первичный импульс придал один и тот же мир идей, выстраданный Даниилом Хармсом.

Кстати, о Хармсе. По-моему, московская исследовательница Хармса А. Герасимова (а может, я и вру) впервые отметила, что «черный юмор» Хармса не стоит путать с мизантропией: все эти смерти, избияния и увечья абстрактны, а не злобны. Добавлю: очевидно, что мы не склонны считать жестокими зрителей, смеющихся над мутузящими друг друга коверными, или самих себя, когда найдем забавным падение живого человека, посколькузнувшего на банановой кожуре, что не дезавуирует нашего к нему сочувствия. То же и с «саdistскими стишками». И мы, и наши последователи, вероятно, — были нормальные, без патологии, двадцатилетние парни. Да, злые — но исключительно на тупую агитацию, а это, в конце концов, есть нормальная защитная реакция на интеллектуальное насилие. Ну, а потом уж эпос стал развиваться по собственным законам. Однако я несколько забегаю вперед...

Итак, Старая Деревня, ранняя осень 1977 года. Идет обустройство интерьеров Коммуны и параллельно — заготовка дров на зиму, поскольку отопление в доме печное. Только что из здоровенной шпалы, которую мы еле-еле смогли втащить через окно в комнату, сооружено Распятие Духа Святого «в натуральную величину», которое будет выполнять роль вешалки. Я сижу у открытого окна и отдыхаю, за окном — желтый

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

Вянут цве-ты, сох-нет тра-ва. Маль-чик ча-хо-точ-ный ко-лет дро-ва. Ум-па-па.

ум-па-па, ум-па-па-па-па, ум-па-па, ум-па-па-па-па. Ум-па-па.

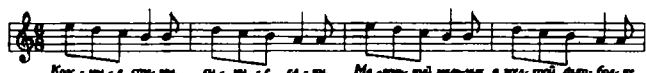
ум-па-па, ум-па-па-па, па-па-па, па-па-па.

лиственный ковер, запах горящих листьев и совершенно не городская тишина, только тюканье топора — Президент колет дрова.

Подтрунивать друг над другом — тем более норма для сообщества, которому свойственно смеяться над всем прочим. И это тюканье, и довольно тшедушная по сравнению с моими габаритами фигурка Президента, и гитара в руках... В итоге возникла эпопея под кодовым названием «Чахоточный мальчик», с припевом «Ум-па-па», имитировавшим ритм президентовых усилий. Приведу текст по случайно сохранившейся записной книжке того времени:

Вянут цветы, сохнет трава,  
 Мальчик чахоточный колет дрова.  
*Припев:* Ум-па-па, ум-па-па, ум-па-па-па (3 раза),  
 Пара-па-пара-па-па.  
 Прошлой весной — эх, всем бы так, —  
 В этом дворе нашел он пятак.  
*Припев*  
 Снова взлетает топор в небеса,  
 Мальчик доволен, трясет волоса.  
*Припев*  
 С присвистом лезвие в мясо вошло,  
 Вместе с травой (вариант: с ногой) детство ушло.  
*Припев*

Конечно, это была просто шутливая бытовая зарисовка с элементами «черного юмора»; таких песенок в атмосфере Коммуны возникали десятки. Но что-то долгоиграющее здесь, похоже, было; «Чахоточному мальчику» оставалось только воспринять весь пафос помеси «Саласпилса» и «Воскресенья», и почва оказалась унавожена до нужной степени. Очень скоро возникли первые «садистские» строфы — случайным образом, во время сидений с гитарой, как правило, импровизационно, причем участие в сочинении принимали все желающие. Так, например, известный теперь во множестве вариантов куплет:



Маленький мальчик на дерево влез,  
Сторож Архип достает свой обрез.  
Выстрел раздался, послышался крик.  
«Сорок второй!» — ухмыльнулся старик. —

возник по той же привычке «подкалывать». Достаточно было мне как-то в разговоре упомянуть, что известная в 60-е годы киноактриса Изольда Извицкая, сыгравшая главную роль в прекрасном, хотя и полном революционной идеи фильме «Сорок первый» — моя родственница. Тут уж трудно удержаться...

Вообще довольно много первых куплетов носит политическую окраску. Среди них известны в позднейших вариантах, например, такие:

Звездочки, ребрышки, косточки в ряд:  
Трамвай переехал отряд октябрят.

Или:

Красные стены, синие елки,  
Маленький мальчик в желтой футболке.  
Черные ЗИЛы промчались, шурша...  
Нет, не дождется мать малыша.

Легко заметить, что эти, да и все практически куплеты придумывались с тем расчетом, чтобы они ложились на мелодию «Чухоточного мальчика». Это, кстати, можно использовать при разграничении раннего пласта куплетов и позднейших, возникавших по принципу «испорченного телефона», переделок и «поисков жанра», которые зачастую невозможно спеть на унифицированную мелодию. Я могу припомнить всего один-два случая другой ритмики в куплетах, происходящих из нашего круга; это бывало, когда чье-то воображение работало еще в заданном направлении, а под гитару уже пелись частушки. Тогда получались «садиетские» частушки — такие, как:

Мальчик на снегу лежал,  
 Весь от крови розовый:  
 Это папа с ним играл  
 В Павлика Морозова.

Но, повторяю, у нас таких частушек были считанные единицы.

А собственно «садистский эпос» набирал силу: среди политизированных ситуаций возникли чисто «черные», причем героем, по традиции, был маленький мальчик, крайне редко и значительно позже — маленькая девочка (чуть ли не единственный пример «феминизации» жанра, который я сейчас в силах вспомнить:

Девочка к папе на стройку пришла,  
 Девочка папе обед принесла.  
 Под шлакодавкой увидел отец  
 Пару косичек и платья конец, —

представляется мне достаточно искусственным и, к тому же, примитивным по воплощению), и никогда — старенькие дяди или голые бабы, — это все возникло уже без нашего участия. Вначале попадались куплеты в две и даже в шесть строк — монотонность «классического» «ум-папа» хотелось разнообразить:

Мальчик в песочнице лепит кулич...  
 Нет, не долепит: хватил паралич!

Медленно катит тяжелый каток,  
 Маленький мальчик бежит поперек.  
 В хрипе блаженном водитель осип:  
 Маленький мальчик к асфальту прилип.  
 Эх, поспешил он; ему б обождать:  
 Мясо с асфальта никак не содрать.

Но все же быстро устоялась обычная 4-строчная строфа, да так и осталась: даже столь неприятная форма оказалась способной диктовать сочинителям свои условия. Короче, полусознанно формировалась пародия на пародию — ильф-и-петровскую «Гаврилиаду».

Кстати, раз уж мы коснулись «проблемы персонажа». Осмысляя всю эту историю с позиции сегодняшнего дня, рискну сформулировать принцип отбора, который тогда осуществлялся чисто интуитивно. Трагический герой первоначальной эпопеи чисто случайно оказался несовершеннолетним, и для развития идеи это было очень удачно: ведь пацанам свойственно влезать во все дыры, а это открывало возможным образом ставить неугомонного «маленького мальчика» в самые разнообразные неприятные ситуации. Послушным же по природе девочкам такой выбор не предоставишь, не потому ли им уделяли так мало внимания? Что же до взрослых дядь и тетей, то — у меня, во всяком случае, — они никак не ассоциируются с игрой. А «садистское» сочинительство все-таки было игрой, стихийно отражающей настрой хохмой, и не более того. Другое дело — истоки настроения, но сама хохма, каковы бы ни были об-

стоятельства ее появления на свет, по-моему, должна возникать в голове без задней мысли и глубокого расчета — иначе она будет мертворожденной. Ну, а для осознанного протеста у нас имелись и другие формы.

Вот, собственно, и все. В общей сложности за время существования Коммуны и меня в ней (август 1977 — апрель 1978) в разных, теперь уже невозможных на память составах соавторов появилось десятка два куплетов, еще осенью—зимой 1978 года я состряпал в одиночку куплетов 10—15 — из ностальгических побуждений. Изучив любезно предоставленный мне А. Ф. Белоусовым сборник «Школьный быт и фольклор» (Таллинн, 1992), я с удивлением обнаружил, что абсолютное большинство собранного исследователями корпуса текстов представляет собой вариации на темы, возникшие в Коммуне при вышеописанных обстоятельствах, что, в общем-то, лестно, хотя мы думать не думали о грядущем «садистском буме» 80-х годов. Часть тем развития в народе не получила, что как раз понятно. Но зато уже к зиме 1978 года мне стали попадаться куплеты не нашего производства. Случайно пересекшись тогда со студентом Первого медицинского института, я услышал от него свеженький куплет на внутренние «пермедовские» темы:

Мальчик лежит. Ампутация ног.  
 Доктор ланцетом владеет, как бог.  
 Долго хвалили сестры врача,  
 Мясо мальчонки домой волоча.

Этот куплет мне среди опубликованных не попадался, как и такой, например (уже моего производства):

Мальчик пошел на консервный завод,  
 Долго смотрел, как готовят компот.  
 И контролер увидал через час  
 В баике со сливами розовый глаз.

Приведу напоследок еще пару своих куплетов, которые сильно, на мой взгляд, проиграли при последующих переделках:

По зоопарку мальчонка бродил,  
 Сзади неслышно подполз крокодил.  
 Мама увидела, как не спеша  
 Зверь, прожевав, проглотил малыша.

Мальчик на озере прорубь колол,  
 Сзади подкрался к нему ледекол.  
 Долго ручонки царапали лед:  
 Как ни прискорбно, но мальчик помрет.

(«помрет» здесь пелось с оканьем, имитируя отпевание, что звучало довольно забавно).

Можно бы, конечно, рискуя сильно увеличить объем статьи, расширить круг примеров и взаимосвязей, хотя самое главное я уже рассказал. Но надо хоть что-то оставить и профессионалам!



\* \* \*

Историю происхождения «саdistских стишков» Игорь Мальский начинает с пародий, высмеивающих нелепицу, которую отстраненный взгляд «коммунаров» подмечал в «политической рекламе», «патриотической песне» и прочем идеологическом ширпотребе. Обнаруживается источник гротескной образности «саdistских стишков», которым был «гротеск пародийный», образовавшийся в ответ на «гротеск придуманного мира патриотической песни». Мне кажется, что эти пародии представляют особый интерес еще и потому, что своей ориентацией на стиль, поэтику чужого текста выявляют и подчеркивают общую направленность комического творчества «коммунаров», столь характерную для сообщества, которое не просто противостояло официальной культуре, но противоборствовало ей, осмеивая и дискредитируя ее пропагандистскую продукцию. Взаимодействие с чужими текстами пронизывало собой всю смеховую культуру «коммуны на Приморском».

Обратимся к «эпопее» о «чахоточном мальчике». Автор считает ее «шутливой бытовой зарисовкой». А между тем, если рассматривать этот текст в широкой культурной перспективе, выясняется его специфический смысл. Окружающая действительность преобразается здесь так, что в результате возникает комическая версия одного из самых характерных для нашей культуры образов осени, распространившего ущербность осенней природы и на человеческий мир. Вспомним хотя бы пушкинские строки об осени:

Мне нравится она,  
Как, вероятно, вам чахоточная дева  
Порою нравится<sup>3</sup>.

Особенно важно, что именно этот смысл уловил и усугубил «саdistский стишок», который сложился на основе «эпопеи» о «чахоточном мальчике». Он развивает ее связь с «осенней» темой в известных по школе образцах литературной классики, начинаясь, как правило, по примеру некрасовской «Несжатой полосы», написанной, между прочим, тем же четырехстопным дактилем со смежной рифмовкой: «Поздняя осень. Пожухла трава...» В общем, «стишок» становится самой настоящей пародией, что отнюдь не обязательно для этих текстов, которые, несмотря на встречающиеся в них элементы пародийности, унаследовали от «эпопеи» о «чахоточном мальчике» вместе с основными особенностями своей жанровой формы лишь ее взаимодействие с чужой темой.

Все это противоречит утверждениям о том, что «саdistский стишок» обращен к реальной жизни и является своего рода психотерапевтическим средством преодоления страха перед смертью. Воссозданная мемуаристом атмосфера жизни и творчества в «коммуне на Приморском», описанные

им обстоятельства происхождения «садистских стишков» свидетельствуют совсем о другом. Эти «стишки» соотносятся не столько с «ужасной» действительностью, сколько с текстами, муссирующими «страхи и ужасы» человеческого существования. Исключительный успех, который выпал на долю «садистских стишков» в детской среде, тем и объясняется, что они самым непосредственным образом связываются с обрушивающимся на детей потоком поучений и предостережений. Взрослые постоянно твердят им о том, к чему могут привести их безумные игры, чем чреваты их сомнительные находки, что грозит им в том или ином «страшном» месте, — сколь вообще опасно детское легкомыслие и неосторожность. Вокруг этих тем и концентрируются «садистские стишки», что было изначально обусловлено образом главного героя — «маленького мальчика».

Возможно, что у нас напominания о грозящих человеку опасностях и предостережения о всевозможных бедствиях звучат мрачнее и назойливее, чем где-либо. В любом случае они досаждали свободным, веселым и способным защитить себя людям, которые просто довели до предела страсть наших пропагандистов, учителей и родителей к преувеличению как детского безрассудства, так и его роковых последствий, подчеркнув при этом еще и ее демагогический характер. Возникает феномен, родственник «средневековому и ренессансному гротеску, проникнутому карнавальным мироощущением», который «освобождает мир от всего страшного и пугающего, делает его предельно нестрашным и потому предельно веселым и светлым»<sup>4</sup>. В сущности, «садистские стишки» — это современные «смешные страшилища», изготовленные из тех «ужасов», которые нагнетаются нашей официальной и очень «серьезной» культурой. Они борются с пропагандой всех уровней, всячески дискредитируя ее, выполняя тем самым совершенно определенную, контрпропагандистскую функцию. Их создали в ответ на запугивание и бесконечные попытки подчинить чужой воле, чтобы защитить и утвердить самое дорогое для себя — веселье и свободу. Вот почему «садистские стишки» так близки нашим детям и столь враждебны профессиональным пропагандистам и доморощенным культуртрегерам<sup>5</sup>.

Впервые на контрпропагандистский характер «садистских стишков» указал Юрий Михайлович Лотман, выступая при обсуждении моего доклада о них на семиотическом семинаре в Тарту зимой 1986 года. Мне кажется, что воспоминания Игоря Мальского позволяют убедиться в его правоте и проницательности. Возникшие в момент очередного торжества демагогии и пропаганды в нашей стране, когда принималась «брежневская» Конституция и праздновалось 60-летие Октябрьской революции, они были созданы сообществом, открыто противопоставившим себя окружающему миру и строившим свою жизнь на контркультурных основаниях.

### Примечания

- <sup>1</sup> См.: Час пик. 1992. № 20. 18 мая. С. 5.
- <sup>2</sup> См.: Дело № 4246—32: Из истории заумной литературы / Предисл. и публ. И. С. Мальского // Санкт-Петербургский университет. 1991. № 32. 1 ноября.
- <sup>3</sup> Пушкин А. С. Осень (Отрывок) // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 3. С. 263.
- <sup>4</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 55.
- <sup>5</sup> В начале февраля 1993 года в Сыктывкаре в виде приложения к газете «Вечерний Сыктывкар» вышел составленный Борисом Сурановым сборничек «Детская садистская поэзия» («ВС+плюс». 1992. № 1). Местные деятели народного образования были столь возмущены его содержанием, что не ограничились шумной кампанией протеста в средствах массовой информации. Главного редактора газеты «Вечерний Сыктывкар» попытались привлечь к уголовной ответственности по статье 228 1 УК РСФСР (пропаганда насилия и жестокости). А когда дело пришлось закрыть «за отсутствием состава преступления», придрались к тому, что приложение не было зарегистрировано как отдельное издание, и решением Сыктывкарского городского суда от 23 июля 1993 года главный редактор «Вечернего Сыктывкара» В. П. Шахов был подвергнут штрафу с конфискацией тиража «Детской садистской поэзии». Вот так отреагировали в Сыктывкаре на подрывную деятельность любителей «садистских стихов». Известная мне по сведениям, полученным от Бориса Суранова, за что выражаю ему свою искреннюю благодарность, эта история ярко свидетельствует о роли и значении «садистских стихов» в современной культуре.

## Древняя Греция как утопия

М. Ф. Гришакова (Тарту)

Иезуиты натоковали нам о Фемистокле и Перикле, а мы вообразили, что пакостный иарод, состоящий из разбойников и лавочников, есть законнорожденный потомок и наследник их школьной славы <...> приехал бы ты к нам в Одессу посмотреть на соотечественников Мильтнада и ты бы со мною согласился

*А. Пушкин. Из письма к Вяземскому  
24—25 июня 1824 г.*

*Сирены*  
Край небезопасный бросьте,  
Следуйте за нами, гости!  
К морю, к дали голубой,  
Где сверкающий прибой  
Набегает, пеной брызжет,  
Отбегает, камни лижет  
И где блещут две луны —  
С неба и из глубины.  
Там пловцов свободных взмахи,  
Здесь — землетрясенья страхи.

*Гете. Фауст, ч. 2, акт 2.  
Пер. Б. Пастернака*

В данной заметке мы попытаемся не столько решить, сколько очертить проблему утопического восприятия Греции и поставить вопрос о тех особенностях древнегреческой культуры, с которыми связано существование постоянно переосмысливаемой греческой мифологемы в европейской культуре нового времени: винкельмановской гармоничной и пластической Греции (греческое искусство как вневременной образец), политической утопии свободной и героической Греции, ницшевской двуликой Греции, где «догматически-классической парадигме „чистого“ эллинского мира, изживающего свой художественный гений, казалось бы, в кредит и в назидание будущим поколениям, противопоставлен иной образ Греции — критический, кризисный, во всех смыслах „нечистый“, поскольку скрывает за потемкинским камуфляжем достижений свирепый разгул хаоса и невменяемости. Ницшевское априори: „Нет прекрасной поверхности без ужасной глубины“ (Nachgelassene Fragmente 1869—74 // Kritische Studienausgabe, Bd. 7 S. 159), скликающееся с тютчевским: „О, страшных песен

сих не пой, под ними хаос шевелится“, оказалось как бы универсальной категориальной формой, синтезирующей именно этот материал; понять феномен греческой Красоты не в прекраснородушно скольжении по поверхности, а в генеалогической вертикали погружения в глубину и значило узреть „шевелиющийся хаос“, парализующую голову Медузы до отражения ее в аполлоническом щите Персея» (Свасьян 1990: 775). Это романтическое дуалистическое восприятие прочитывается и во второй, греческой части «Фауста». Но в «Фаусте» есть и пласт реалий, который актуализирует греческую утопию как часть современной европейской культуры, погружая ее в конкретный социокультурный контекст (так же, как в приведенном письме Пушкина к Вяземскому). Этот аспект наиболее интересен для нас, так как всякая точка зрения на чужую культуру частична, и мы не можем считать свою позицию свободной от исторического опыта конца XX века.

Необходимо спуститься с метафизического уровня на уровень социокультурный, на уровень повседневности, чтобы увидеть, какие утопические элементы греческой жизни служили катализаторами возникновения европейских греческих утопий. Рабочим для нас будет определение утопии, данное К. Мангеймом: утопия — это трансцендентные данному бытию элементы, частичная реализация которых приводит к преобразованию данного порядка вещей (Мангейм 1976). Как писал Мангейм, утопии являются критикой данного бытия, поскольку отражают вещи, какими они должны быть, но каковыми не являются. В утопии конденсируется все «негативное», еще не реализованное, все нужды данной стадии бытия, взрывчатый материал, который выбрасывает данное бытие из его границ. Таким образом, утопия заключает в себе потенциальные возможности развития данного бытия и возможности его самоопределения.

Трансцендентность утопии имеет два аспекта: а-хронность и а-топизм, пространственная нелокализованность.

Исконный топос Греции дискретен. Греция состоит из островков суши, разьединенных горами или морем. Естественно-природная изолированность формирует «островной менталитет»: мироощущение ограничено конкретным кусочком суши со своим водным источником и своими божествами. В междоусобных стычках греческих общин выявляется амбивалентность природной изолированности: с одной стороны, она дает возможность защититься, не вступая в военные действия, с другой — подвергнуться блокаде, быть отрезанным от источников воды, питания и помощи. Степень сближения местных и общих интересов (степень связанности конкретным топосом) образует утопическое измерение греческой истории: постоянно выдвигаемый проект панэллинского объединения так и остается неосуществленным. Между тем как медлительность союзника и его желание отсидеться подвергают риску успешность военных действий. Так, перед лицом огромных объединительных усилий персов, Марафонская победа действительно выглядит чудом.

Само деление Греции на сушу и море относительно: отколовшиеся во время землетрясений куски материка образуют острова — и, наоборот, намываемые морем отмели расширяют пространство суши. Платоновская Атлантида имеет реальные корни: море поглощает землю и смыкает с ее лица целые города. В греческой части «Фауста» стихийные силы олицетворяет фаллическая фигура Сейсмаса, который своей исконно-хтонической деятельностью постоянно меняет греческий топос до неузнаваемости. Это пространство недостаточно безопасно и уютно — оно вытесняет человека. Греческая почва не очень плодородна. Под натиском врага объединенные общины сжимаются в одну укрепленную точку — сельскохозяйственные усилия приносятся в жертву существованию полиса. Так описывает Фукидид переселение жителей Аттики в Афины во время Архидамовой войны: «Выслушав речь Перикла, афиняне последовали его предложению и принялись вывозить с полей жен, детей и домашнюю утварь и даже уничтожали деревянные части домов. Овец и вьючных животных они переправили на Евбею и на соседние острова. Тяжко было афинянам покидать насиженные места, так как большинство их привыкло жить на своих полях» (Фукидид 1993: 71). Далее Фукидид рассказывает, как беженцам пришлось поселиться на городских пустырях, в святилищах и даже в городских укреплениях, поскольку лишь немногие нашли приют у друзей и родственников. Земледельческие усилия легкоуничтожимы и с трудом восстанавливаются: заросшие илом каналы в Беотии приводят к упадку беотийского хозяйства; после вырубki персами оливок в Аттике новые деревья начинают плодоносить только через 10—15 лет.

Способность выжить вопреки недружелюбию моря и суши зависит от быстроты передвижения и коммуникации: природная изолированность греков, партикуляризм, сталкивается с необходимостью быстро объединяться и экстренно создавать особое пространство коммуникации, преобразующее географическое пространство,— огненный телеграф, описанный Эсхилом в «Орестее»; легкий маневренный флот, с помощью которого маленький афинский полис контролирует огромные территории (при этом в Греции отсутствует сеть дорог и почтовая связь); экклесия (народное собрание, модификация военной сходки); философские школы в Афинах, которые оформляются не столько теоретическим единством, сколько совместным философским образом жизни. По словам Сократа, он вынужден заниматься философией, будучи изгояем из дома сварливой Ксантиппой,— т. е. вследствие своей нелокализованности в пространстве. В комедии Аристофана «Облака» Сократ учит философии, висая в корзинке между небом и землей. Философия не имеет своего локуса в социальном пространстве полиса. Она представляет собой форму экстренной коммуникации, которая трансцендентна традиционному укладу греческой жизни. Однако парадокс в том, что именно экстренные формы коммуникации, способные осуществляться интенсивно и в короткие сроки, обеспечивают выживаемость греческой культуры.

В критических ситуациях исконная связь греков с топом резко разрушается: происходит экспансия, эмиграция, пересадка в чужую культуру — до катастрофических для самой Греции размеров. Так, во время греко-персидской войны Фемистокл угрожает спартанцам отплытием всего афинского флота в Италию — в случае, если не будет принят его план морского сражения. Во время войны, действительно, возникает ситуация, когда весь полис вынужден сесть в корабли и решить судьбу своего существования в ходе баталии. В период Пелопоннесских войн находящаяся в смертельной опасности афинская республика продолжала войну в Египте, пыталась укрепиться в Сицилии и удерживала за собой Геллеспонт. Влияние Афин пало, начались восстания на островах, город опустошала ужасная эпидемия чумы, был отстранен Перикл, Греция претерпевала разорение и террор демократических и олигархических партий. В это время — с 426 по 413 г. — снаряжаются три сицилийские экспедиции. Эти экспедиции имели целью сделать Сицилию опорным пунктом афинской экспансии в Средиземноморье — Италии и Северной Африке, — и таким образом снова резко расширить сферу влияния Афин.

Сама возможность демократической свободы и эгалитаризма в Афинах связывается с партикулярным, патриотическим интересом полиса — с необходимостью противостоять внешним врагам и сохранять морскую гегемонию в Средиземноморье. Фукидид передает речь Перикла, произнесенную им в свою защиту в период народного раздражения. Перикл убеждает афинян продолжать войну, несмотря на то, что чума разрушила афинский законопорядок и численность жителей сильно сократилась: «Ради почетного положения, которым вы гордитесь и которым наш город обязан своему могуществу, вы, естественно, должны отдать все свои силы, не боясь никаких тягот, если вы дорожите этим почетом. Не думайте, что нам угрожает только порабощение. Нет! дело идет о потере господства и об опасности со стороны тех, кому оно ненавистно. Отказаться от этого владычества вы уже не можете, даже если кто-нибудь в теперешних обстоятельствах из страха изобразит этот отказ как проявление благородного миролюбия. Ведь ваше владычество подобно тирании, добиваться которой несправедливо, отказаться от нее — весьма опасно. <...> ведь миролюбивая политика, не связанная с решительными действиями, пагубна: она не приносит пользы великой державе, но годится лишь подвластному городу, чтобы жить в безопасном рабстве» (Фукидид 1993: 89—91). Даже если учитывать возможную тенденциозность Фукидида, данный текст согласуется с принципами афинской демократии: условия существования демократической свободы экстраполируются вовне — демократия осуществляется прежде всего в действии, как принцип контроля и удержания власти. Характерно, что в период реставрации демократии в Афинах, когда полис утратил морскую гегемонию, большое значение придается именно внешним демократическим приемам: денежные выдачи бедным, обложение поборами богатых, пышные народные празднества и

строительство святилищ. Предпринимается запоздалая попытка создания стабильного писаного законодательства — в отличие от отдельных постановлений Совета 500 и народного собрания. Демократия переходит в демократический террор: в 410 г. афиняне дают присягу истреблять и преследовать врагов демократии. Убийца врага демократии получает половину имущества убитого, афинское гражданство, а в случае смерти — погребительный памятник.

Афинская демократия имеет утопическое измерение: это некий идеальный предел, локализация которого колеблется в зависимости от социальной ситуации. Неопределенные «интересы полиса» или «народа» могут подменяться интересом отдельной партии, семейного клана, личности. Ближайшие цели преобладают над дальнейшими. Отсюда — авантюризм и быстрое падение афинских политиков. Так, Мильтиад после Марафонской победы пользовался огромным влиянием и популярностью в Афинах. Роковую роль в его судьбе сыграла паросская экспедиция. Пообещав афинянам огромные богатства и получив небольшой флот и снаряжение, Мильтиад отправился к Паросу и потребовал контрибуцию. Паросцы отказали, осада затянулась, Мильтиад был ранен и ни с чем вернулся в Афины. Он был обвинен в обмане народа и призван к суду. Противники Мильтиада требовали смертной казни. Мильтиад принесли в суд на носилках, вскоре он умер от ран. Характерна история Алкивиада, начавшего политическую карьеру в Афинах, служившего спартамцам, персам, участвовавшего в борьбе с олигархией в Афинах и вновь бежавшего от суда афинской демократии. По описанию Плутарха, Алкивиад — воплощение греческой экспансивности и практической реализации доктрины софистов; в Афинах он поражал всех экстравагантностью одежды и поведения, в Спарте был спартанцем, носил длинные волосы и питался чечевичной похлебкой, во Фракии увлекался верховой ездой и крепкими напитками, в Персии превосходил персов восточной пышностью и расточительством.

Наиболее стабильной была карьера Перикла: о перикловских Афинах Фукидид пишет, что это была лишь по видимости демократия, а в сущности — правление первого в полисе человека. Как была возможна такая «демократическая монархия»? В Греции за короткий период времени сменились и продолжали сосуществовать несколько политических форм: патриархальная монархия, землевладельческая олигархия, тирания как ранняя форма демократии, демократическая республика. Достаточно прочными были традиционные устои, патриархальное иерархическое сознание, для которого безусловный принцип власти олицетворяло высшее место в данной иерархии (монарх, военачальник, стратег, демагог). Демократические принципы эгалитаризма и свободы были условными: их условием служил партикуляризм, оформлявшийся в противопоставлении Афин — вассальным союзникам, демократии — внешним врагам, граждан — негражданам, общественно полезных граждан — общественно бесполезным



гражданам и т. д. Нечеткость и совмещение различных политических принципов делали возможной быструю смену политических форм, связанную с острыми социальными движениями. Такова история ионийского восстания, развязавшего греко-персидскую борьбу (ок. 500 г. до н. э.). Аристократы, изгнанные народом с острова Наксоса, бежали в Милет. Милетский тиран Аристагор подал персам идею завоевать богатый остров. Но экспедиция персидского флота кончилась неудачей, и Аристагор, опасаясь возмездия персов, развязал демократическое восстание, объявил Милет демократической республикой и обратился к афинянам и спартамцам за поддержкой против персов. Здесь опять демократический принцип был использован как карт бланш для решения частной практической задачи.

В контексте стихийности и видимой бесцельности греческой социальной жизни возникают телеологические философские утопии. Мифология «космоса» и первоначал, отрефлексирующая и рационализированная ранней греческой философией, продолжала служить питательной почвой для искусства и идеологических моделей. Но дискурсивная философия, начиная с софистов, вынуждена с самого начала решать проблему социальной локализации и вопросы индивидуальной свободы и этики. С этим связана линия Сократа и его школы. Философская утопия столкнулась с демократической: Сократ, пытавшийся обосновать социальную функцию философа как «овода», был вынужден умереть. В философии киников асоциальные элементы стали принципиальной частью доктрины. Своим обликом Сократ противостоял полисной психологии успеха и общественной реализации: человеку свойственно стремиться к материальному благополучию — Сократ беден и не дает ученикам одеть себя поприличнее, человек должен быть телесно совершенен — Сократ безобразен, гражданин должен быть красноречив и образован — Сократ не боится выглядеть глупым и незнающим. Но для киников, как и для Сократа, внешний образ жизни, нарушение общественных приличий и конвенций, был не актом социального протеста, а средством реализации философской утопии интеллектуальной свободы и автономности сознания. Публичная супружеская жизнь Кратета и Гиппархии, бесстыдные шутки и поступки Диогена Синопского — это возможность сделать скрытое явным и тем самым осознать, отрефлектировать его, подчинить контролю. Платоновская идеологическая линия была чуждой для киников: Диоген Лаэртский приводит ряд анекдотов, свидетельствующих о взаимной неприязни Платона и сократиков, в частности Диогена Синопского: <...> Платон, увидев, как он моет овощи, подошел и сказал ему потихоньку: „Если бы ты служил Дионисию, не пришлось бы тебе мыть овощи“; Диоген, тоже потихоньку, ответил: „А если бы ты умел мыть овощи, не пришлось бы тебе служить Дионисию“» (Диоген Лаэртский 1986: 232).

С точки зрения утопии консервативный социальный контекст трансцендентен, но с точки зрения социального бытия трансцендентна сама

утопия. Это противоречие — насилие утопии над действительностью и вытеснение действительностью утопии — приводит греческую культуру к потере автохтонности: она образует утопический элемент других культур, практически прекратив свое физическое существование. Социальная жизнь Древней Греции и Рима развивалась в очень сходных формах — но в римской жизни изначально сильнее проявлялись архаические, патриархальные, консервирующие элементы, нашедшие свое выражение в имперской идеологии. Утопический субстрат римской жизни был греческим (стоицизм, неоплатонизм) или греко-восточным (христианство).

### Литература

- Свасьян 1990 — Свасьян К. Примечания к «Рождению трагедии из духа музыки» // Ницше Ф. Сочинения. М., 1990. Т. 1.
- Мангейм 1976 — Мангейм К. Идеология и утопия. М., 1976. Ч. 1—2.
- Фукидид 1993 — Фукидид. История. М., 1993.
- Диоген Лаэртский 1986 — Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986.

Из портфеля  
тартуских  
изданий



## De vita memoriae

Как известно, первая посмертная публикация трех работ из наследия О. М. Фрейденберг была осуществлена Юрием Михайловичем Лотманом<sup>1</sup>. Он учился в ЛГУ, когда Фрейденберг заведовала там кафедрой классической филологии. Хотя среди неосуществленных планов Юрия Михайловича было получение классического образования, такого ученого, как О. М. Фрейденберг, для Лотмана-студента, по его собственным словам (переданным нам А. Л. Осповатом), не существовало. Это свидетельство Ю. М. Лотмана о «незаметности» Фрейденберг в университетской и академической среде далеко не единично. В. И. Абаев, единственный ныне здравствующий сотрудник Яфетического института, в котором О. М. Фрейденберг сотрудничала шесть лет, не зафиксировал в своей прекрасной памяти даже ее специальности и высказывал в беседе с нами предположение, что Фрейденберг была семитологом. Возвращение трудов и имени Фрейденберг в научный обиход после десятилетий забвения застало врасплох даже ее бывших учеников: казалось, учитель ушел в прошлое так же невозвратно, как собственная молодость. В марте 1990 г. на кафедре классической филологии ЛГУ, стойко хранящей с трудом сдерживаемую враждебность к своему основателю, все-таки проходили чтения к 100-летию О. М. Фрейденберг. После того, как были зачитаны фрагменты из Воспоминаний Фрейденберг, касающиеся самых общих мировоззренческих основ ее научной деятельности, поднялся Натан Соломонович Гринбаум. Учеником Фрейденберг он никогда не был, его труды о языке греческой хоровой лирики, фундаментальные в своей описательности, продолжают позитивистскую немецкую классическую филологию. Они были близко знакомы, переписывались, даже фотографии детей Гринбаума в изобилии сохранились в архиве Ольги Михайловны. Я не могу передать речь Натана Соломоновича дословно, а тем более, потрясенного выражения его лица, но смысл его выступления был примерно таким: будучи знаком с Фрейденберг как с преподавателем, заведующим кафедрой и отзывчивым человеком, Натан Соломонович никогда не подозревал, что это большой ученый и даже философ.

Причины многолетнего забвения Фрейденберг и того, что учившиеся у нее избегали называть себя ее учениками, были названы Лотманом в сопроводившей публикацию статье «О. М. Фрейденберг как исследователь культуры»: прежде всего это связь с марризмом<sup>2</sup>. Так что с этим все, так сказать, ясно. Неясно другое — чем объяснить отсутствие у большого ученого прижизненного образа «большого ученого», соответствующей масштабу репутации. Ну, хотя бы у марристов, что ли. Но нет: ни круга,

ни школы, ни эпигонов даже. И ведь это не ссыльный Бахтин, а университетский профессор.

Как бы то ни было, новое прочтение Фрейденберг происходило в другой научной генерации и в рамках научного направления, интересовавшегося культурой как целым<sup>3</sup>. Так и получилось, что публикацию наследия начал Ю. М. Лотман, а не ученики, не филологи-классики. Статьи Фрейденберг, отобранные для 6-го тома ТЭС, были близки тартуско-московской школе даже тематически: одна — о пародии и «карнавальных» обрядах встраивалась в ряд «бахтиноведения», другая — о происхождении композиционной схемы интриги попадала в число исследований структуры текста, тезисы о космогонии-эсхатологии отвечали разделу «Миф, фольклор и религия как моделирующие системы». «Вместе» с семиотикой, с которой Фрейденберг имеет достаточно узкий сектор пересечения, она попала и в поле зрения западной науки, потому что статья Ю. М. Лотмана, а с ней и одна из опубликованных им работ из архива, были переведены для сборника, посвященного семиотике и структурализму в СССР<sup>4</sup>. Юрий Михайлович хотел продолжать публикации из архива в ТЭС и предложил мне подготовить «Систему литературного сюжета». Но тут «как раз» запретили печатать в Ученых записках университета покойных авторов. (Как многие, наверное, помнят, умершие авторы страшно раздражали издателя своей несгибаемой по случаю смерти волей.) Так что следующая публикация «у Лотмана» осуществлялась уже в перестроечные времена<sup>5</sup>. Лотман задал программу деятельности на будущее, написав в 1973 г., что издание избранных работ О. М. Фрейденберг «составляет научную необходимость», и поместив следом внушительный список ее неопубликованных трудов<sup>6</sup>. Среди рукописей, отобранных в свое время Юрием Михайловичем после знакомства со списком, были статьи о серенаде и об интриге. «Происхождение литературной интриги», эскиз из монографии «Паллиата», он напечатал, «Серенаду» — не пришлось. Продолжая начатое им дело, мы помещаем здесь, во-первых, набросок и конспект доклада о жанре «дверной записки» (серенаде), а, во-вторых, примыкающую к ней по содержанию, но написанную десятью годами позже, главу из монографии «Паллиата».

Тексты публикуются по машинописи, находящейся в личном архиве О. М. Фрейденберг, с минимальными изменениями, затрагивающими аппарат и введение в квадратных скобках переводов. Примечания публикатора. Приняшу мою благодарность Международному Фонду «Культурная инициатива», поддержавшему работу над архивом О. М. Фрейденберг в целом, и М. Ю. Сорокиной — за помощь при подготовке данной публикации.

## Примечания

- <sup>1</sup> Из научного наследия О. М. Фрейденберг: Происхождение пародии; Происхождение литературной интриги; Что такое эсхатология? / Публикация Ю. М. Лотмана // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1973. Вып. 308 (=Труды по знаковым системам. VI). С. 490—514.
- <sup>2</sup> Лотман Ю. М. О. М. Фрейденберг как исследователь культуры // Там же. С. 482—486.
- <sup>3</sup> Свою статью о Фрейденберг Ю. М. Лотман завершает указанием «на одну, весьма актуальную, с нашей точки зрения, особенность позиции ученых этой группы: объектом их исследования являлась культура как таковая, а не какая-нибудь ее частная сторона. Именно здесь в пределах отечественной науки было наиболее четко и последовательно указано на то, что языкознание или литературоведение — лишь частные аспекты теории культуры» (Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 485—486). Должна сказать, что я бы затруднилась перечислить состав этой «группы». Еще в «Лекциях по структуральной поэтике» Лотман называл предшественниками структурно-семиотических исследований О. М. Фрейденберг, И. Г. Франк-Каменецкого, И. М. Тронского и др., развивавших «наиболее плодотворные стороны языкового учения Н. Я. Марра» [Учен. зап. Тарт. ун-та. 1964. Вып. 160. (=Труды по знаковым системам. I). С. 13]. Те же имена называются и в статье 1973 года. Думаю, что помещение И. М. Тронского в число последователей Марра, как, впрочем, и в число ученых, занимавшихся культурой как целым, весьма сомнительно. Что же скрывается за «и др.», неизвестно. Таким образом, состав «группы» предельно сужается.
- <sup>4</sup> Lotman Yu. M. O. M. Freidenberg as a Student of Culture / Ed. and trans. Henryk Baran // *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union*. White Plains: International Arts and Sciences Press, New York, 1976. P. 257—268; Freidenberg O. M. The Origin of Parody // *Ibid.* P. 269—283. Второй перевод Фрейденберг на английский ввел ее в другой контекст: здесь она попала к западному читателю вместе с формалистами (Three Plots or The Semantics of One: Shakespeare's «The Taming of the Shrew» / Trans. Ann Shukman and Halina Willetts // *Russian Poetics in Translation*. 1987. Vol. 5. P. 30—51). Появление этого перевода и защита в Корнельском университете первой диссертации о Фрейденберг (Moss, Kevin Murphy. *Olga Mikhailovna Freidenberg: Soviet Mythologist in a Soviet Context*. Cornell Univ., 1984) в свою очередь получили импульс от причастности ее к известнейшему на западе имени Бориса Пастернака (The Correspondence of Boris Pasternak and Olga Freidenberg. 1910—1954 / Comp., ed., intro. E. Mossman. Trans. E. Mossman and M. Wettlin. New York; London: Harcourt Brace Javanovich, 1982).
- <sup>5</sup> Фрейденберг О. М. Методология одного мотива // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1987. Вып. 746 (=Труды по знаковым системам. XX). С. 120—130.
- <sup>6</sup> Список печатных и печатно засвидетельствованных работ О. М. Фрейденберг (№ 1—45), Список неопубликованных статей (№ 1—33) и монографий (№ 1—10) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1973. Вып. 308 (=Труды по знаковым системам. VI). С. 486—489.

Н. В. Брагинская

# Этюды по семантологии литературных форм

О. М. Фрейденберг

## 1. Παρακλασίδιον

Увязка языка с материальной культурой — одно из основных положений нового учения о языке. Я хочу его лишний раз показать на одном частном примере, касающемся трех терминов, породивших большую литературу<sup>1</sup>; но эта большая литература так и не может притти к конкретным выводам о семантике и генезисе этих терминов. Впрочем, она характеризуется именно тем, что семантических и генетических проблем не ставит сознательно. Мы в этом вопросе, как и во многих других, имеем возможность потягаться с буржуазной наукой и противопоставить формалистическому тупику ясную разгадку, ключ к которой лежит в семантологии.

### I

В греческой литературе существуют три термина, обозначающих жанр серенады: παρακλασίδιον, θυροκομικόν и κρουσίδιον. Впрочем, наша привычка переводить эти названия «серенадой» отдает чрезмерной модернизацией. Перед нами не гвидальго с гитарой под окном, и вблизи не шумит Гвадалквивир; стыдливая дама не шепчется в тишине ночи с тайным возлюбленным. Поразительная для нас специфика античной «серенады» заключается, главным образом, в том, что вздыхатель отправляется к своей подруге в шумном обществе себе подобных подвыпивших юнцов; что они, увенчанные пиршественными венками, громко поют и пляшут под аккомпанемент флейты; что ночной мрак не прикрывает влюбленного, но избирается нарочито для каких-то иных целей, и буйная компания подчеркивает приход кавалера, который не собирается прокрадываться и в темноте исчезать. Вторая особенность античной серенады явствует из названных трех терминов, в состав которых входит понятие 'дверь', θύρα. Вместо окна серенады здесь фигурирует дверь; и она настолько мешает исследователям, что им приходится вести не очень вежливую полемику друг с другом относительно этой досадной и никому из них не нужной детали: кто впервые изобрел эту дверь среди античных серенадистов? могла-ли она быть уже и в греческой литературе, или ее сочинил римлянин? откуда она и кем заимствовалась? И так как Ротштейн и Лео никак не могли договориться насчет двери — грек ли первый ее ввел в серенаду



и римлянин от него заимствовал (Лео) или в греческой литературе дверь никогда не существовала (Ротштейн)<sup>2</sup>, — Отто Вейнрейх, потеряв терпение, выпустил работу, переполненную дверьми до отказа, и, воздерживаясь от каких-либо выводов, которые всегда могут показаться спорными строгим коллегам, показал всему образованному миру двери в греческой литературе, двери в римской литературе, двери в Библии, двери у индусов, двери у египтян и вавилонян<sup>3</sup>. Действительно, в большинстве античных серенад имеется обращение возлюбленного к двери; он посылает ей упреки, ложится на ее пороге, целует этот порог, целует ступени. Все эти вопросы не интересуют Вейнрейха; его цель другая — показать, что дверь, открываемая дверь, играет роль в культе и связана с молитвой, как часть магического обряда. В античной серенаде, шаблонизированной и жанрово и лексически, почти всегда налицо мотив закрытых дверей; песня минорна, хотя поется веселой гурьбой подвыпивших юношей. Возлюбленный молит открыть ему двери; угрожает подруге; напоминает о старости и смерти; готовится умереть от горести и сам. Мотив непогоды довершает печальный колорит песни: ночь, тьма, холод, дождь, ветер, буря — обычные спутники отвергаемого любовника. Но его жалобы и мольбы не всегда остаются без ответа; часто голос изнутри отвечает ему, и завязывается песенный диалог; и эта диалогическая форма остается и там, где она уже явно не нужна — при взаимности и обоюдном призыве<sup>4</sup>.

## 2.

Этот веселый и многолюдный поход к дому возлюбленной имеет терминологическое название комоса (κόμος), и потому комос — эквивалентное обозначение и самой серенады<sup>5</sup>; глагол — κομίζεῖν<sup>6</sup> описывает весь данный церемониал, а κομῶστής — главный его участник, комаст, сам возлюбленный. Но если на термины, обозначающие серенаду в античности, обращали внимание, хотя бы чисто формальное, и многие исследователи, то никто из них не остановился на роли комоса и его терминологическом значении. Это тем большее упущение, что греческий комос — явление хорошо известное и способное осветить всю проблему происхождения античной серенады, если только подходить к ней не с формальной стороны, а по содержанию. Комос — это обрядовое шествие оргиастического характера

(не закончено).

### К о н с п е к т

сообщения «Παρακλαυσίθυρον», сделанного 21 января 1935 г.  
на кафедре классических языков ЛИФЛИ.

Цель и метод. С. В. Меликова-Толстая написала прекрасную отатью об античной серенаде, казалось, исчерпывающую<sup>7</sup>. И все же ничего не объяснено, кроме книжно-литературной истории. Взгляд на «серенаду» изменяется, когда выходишь за пределы античного материала и книжных путей.

Комос. «Серенада» носит название «комоса». Но стоянка комоса не литература эллинистического периода, а обряд: это процессия, во главе с богом плодородия. Корнфорд прав, что конечное назначение комоса — производительный акт<sup>8</sup>. Ясно, что лежит под «любовью» песни-комоса. По Марру, ко - те божество растительной пищи и напитка, его двойник — κῶμος = пир, вакхическое веселье, процессия и т. д. (κορ-μογ = μεγ-κορ = Μεγ-συρ. К вопр. об ист. процессе в освещ. яф. теор., Избр. раб. III. 64)<sup>9</sup>.

Комос — явление не только аграрное, но и плодородное в узком смысле. Его колядовый характер в дни Пианеспсий и Таргелий<sup>10</sup>, когда приносились жертвы Солнцу (Гелиосу) и Веснам (Горам). Мальчики ходили из дома в дом с эйресиной, особой растительной веткой, обвитой шерстью; они вешали венки на двери домов подобно тому, как это делали и комасты — любовники, и пели при этом особую колядку (Sch. Ar. Eqq. 729, Plut. 1054, Vesp. 399, Plut. Thes. 22). Такими же колядовыми песнями служат и комастические аграрные песенки о прилете ласточки и «коронисма»<sup>11</sup>. В этих колядовых комосах те же термины, которые характерны дня любовных комосов. И здесь вожак процессии говорит о стоянии в преддверии: ἔστιηκ' ἐν προθύροις (Эйресиона, I, Diehl., v. 11), и здесь он обращается к двери, как к живому существу, и просит, чтоб она сама собой отодвинулась (v. 3). Каково содержание этой колядки? — Женское плодородие, аграрное и домовое обилие. В песне ласточки опять фигурируют дверь и преддверие, но здесь они служат смысловым эквивалентом женщины, хозяйки дома. Угроза «серенады» налицо и в аграрных комосах, в мотиве «если дашь, хорошо, если же ничего нам не дашь, мы сделаем то-то» (εἰ μὲν τι δῶσεις - εἰ δὲ μὴ в эйресионе, v. 13, и в хелидонисме, v. 13). Но в песне ласточки угроза в том, что мальчики унесут или дверь, или преддверие, или женщину, сидящую внутри дома (13—15). Та же мольба об открытии дверей в коронисме (θύρην ἄγκλιε [«дверь отвори»] Ath. VIII, 359 f); кстати, κορώνη значит не только «ворона», но и «кольцо двери» — возможно, что «ворона» тут и не при чем<sup>12</sup>. Мотив стояния у двери подчеркнут в коронисме (ib. 360 a). Мольба «дай» повторяется с такой настойчивостью, что невольно вспоминаешь молитвы (πρόσθετε, δότε, δοίς, ...δῶσει, καὶ δόντι καὶ μὴ δόντι, δός-

δόξ, δοῦν, δός). А в коронисме о чем идет речь, что здесь обещается? — Брак дева, хорошее чадородие. Выходит: вожак аграрного комоса молит «впустить» его и «дать» ему нечто, и тогда дева получит мужа, родит, дом станет обильным, у скота появятся приплод. Отказ вызовет обратное действие: дверь будет унесена, женщину похитят, ничего путного не получится. Аграрный комаст сам носитель производительной мощи. Его угроза имеет смысл. Двери должны ему открыться. «Открой, открой дверь», поет ласточка (v. 19), как в коронисме. Термин ἀνοίγε τὰν θύραν [«открой дверь»] специфичен и для любовного комоса, как термин δέξαι — «прими», «пусти». В одной из колядовых песен (38 Diehl) поется: δέξαι τὰν ἀγαθὰν τύχην, δέξαι τὰν ὑγίειαν [«пусти добрую удачу,пусти здоровье»]. Но кого же надо впустить? Кто приходит? Во всех случаях мы имеем глагол «приходить». В хелидонисме — ἦλθε, ἦλθε, ἀπίωμεν, в эйресионе — εἶδειςιν, νεύμαι-νεύμαι, ἦλθομεν, коронисме — ὄκου πόδες φέρουσιν и т. д. Это приходит ласточка, входят Плутос, Эвфросина, Эйрена — боги плодородия и обилия, Добрая Судьба, Гигиия, женские добротные богини. Они «приходят», как поется в эйресионе, «ежегодно, подобно ласточке» (v. 10). Это годовой урожай, земледельческая весна, плодородие земли и женщины. Отроки, которые приходят колядовать, говорят о приходе именно богов, богинь, птиц. Ясно, что человеческая природа отроков не может заслонить тех, за кого они представляют.

Что же означают двери и преддверья? Термины любовного комоса ἐν προθύροις и πρὸς θύρῃσι [«в сенях, перед дверьми»] являются терминами и аграрного комоса.

Двери. Самоотворяющиеся двери (ворота) фигурируют уже в Илиаде. Но эти скрипящие двери (скрип дверей типологичен и для «серенады») находятся на небе, и владеют ими Времена Года: αὐτόματα δὲ κύματα μύκων οὐρανοῦ, ἃς ἔχον Ὠραὶ [«сами собой заскрипели ворота небес, которыми ведают Горы (Времена Года)»] (Il. V 749, VIII 393). Об этих «вратах неба» и «вратах солнца» (отворяющих и затворяющих тучи, Il. V 751, VIII 395) можно много найти у Порфирия (De antro numph. 24 ss.). Главное в том, что «природа двувратна», δίθυρος φύσις (ученье Платона о двух входах и выходах, на небо и на землю, — один для входа на небо солнца, другой для схождения луны). Двери и врата имеют космическое значение. Отделяя небо от земли, они означают то преисподнюю — смерть, то рождение новой жизни, чадородие и плодородие. Таковы «врата Аида», «врата мрака», «врата в стране мертвых» (Il. V 397, 646, XXIII 71 и мн. др. Usener, Der Stoff, 226, 227<sup>13</sup>). Отсюда — имена, образованные от значения «ворот», как Пилад, Эврипил, Гипси-пила, Пиларт, Пилей, Пилий и др. — хтонические имена (Eitrem, Hermes, 36, 38<sup>14</sup>). В погребальном культе имело место смазыванье дверных косяков (ib. 19). Эти дверные косяки, дверной столб, дверные задвижки, кольца и перекладны двери или ворот — все было объектом культа (Ср. Исая 57, 8. Исход 21, 6, Второзаконье 15, 17 и др.). Но особенно — порог

(Eitrem, там же, 13 ss.). Семантика смерти сказывалась в том, что под дверным порогом погребали умерших, вариантно — перед дверьми и перед воротами, при входе в город, перед межой (ib. 4 ss., E. Rohde, *Psych.* 1, 197<sup>15</sup>). Удрученная горем Пенелопа садится не в кресла, а на порог, и начинает плач по сыне (Od. IV 716 ss.). Напомню, что до сих пор подавать руку через порог считается дурной приметой.

Рядом с этим Янус, бог двери, призывался при беременности. Он разрешал роды (Tert. Ad. nat. II 11, Eitrem, 33). *Προφυραία* была родильной богиней, Эйлифией (Orph. h. II. Ab. 16). Богиня судьбы и смерти, Адрастея полагала свои законы, сидя в преддверии пещеры Ночи (Orph. fr. 109—110 Ab. Ср. Первая книга Маккавейская 1, 55). В мифе, фольклоре, поэтической речи ворота и двери имеют значение органа чадородия (Arist. Eccl. 990 «когда ты бьешь в мою дверь», ворота жены в сказке «Верная жена», Русск. сказки, Азадовск., II 346<sup>17</sup>. Ср. в Библии: Вооз берет Руфь при воротах, Руфь IV 11, Фамарь — блудница у ворот, Бытие XXXVIII 14).

Я бы не сказала, что отсюда получается образ персонифицированных дверей. Напротив, такой образ древней и исконней, чем атрибутивная роль дверей-ворот, появляющаяся впоследствии. Живая, самоотворяющаяся дверь, которая слушает и передает песни, угадывает желанья, чувствует, имеет свои мнения, плачет и радуется — обычный образ древних людей. Самые выразительные примеры у Плавта, и не только в «Куркулионе»<sup>18</sup>. У греков: Медее «сами собой поддались засовы дверей, отскакивая назад» (αὐτόματοι θυρῶν ὑπέεξαν ὄχης... ἄψορροι ἀναθρώσκοντες Ap. Rh. IV 41, Kroll<sup>19</sup>). У Солона (3, 27 ss. Diehl.) двери не желают впускать народного лиха, которое приходит в дом к каждому (образ, противоположный колядке, которая говорит о приходе к каждому в дом «добра» и о саморастворяющихся перед ним дверях). Не желает принимать гостей и дверь в «Ахарнях» (Arist. Ach. 127, Leo<sup>20</sup>). В Библии: «Ворота столицы будут стонать и плакать», Исаия III 26; «Рыдайте, ворота, плачь, город,» ib. XIV 31 (Франк-Каменецкий, Женщина-город, 547<sup>21</sup>). Угроза в хелидонисме унести дверь или притолку находит свою параллель в псалмах, где, однако, дверь поднимает себя сама: «Поднимите, врата, верхи ваши (по-еврейски „головы ваши“, Kroll, там же 254) и поднимитесь, двери вечные...» и т. д. (Псалом 23, 7 и 9). Этот образ повторяется и в сафическом свадебном фольклоре: «Ввысь чертог, — Гименей! — поднимите, строители мужи, — Гименей!» (123 Diehl). В обоих случаях образ рационализирован. В Псалме двери поднимаются, чтоб прошел «дарь славы», у Сафо — чтоб прошел, подобный божеству, жених (образ архаической «серенады»!). В Библии Самсон поднимает на плечи дверь (с косяком и запором) городских ворот и относит на вершину горы (Книга Судей 16, 3). А в Евангелии идет речь не о богоподобном существе, проходящем через раздвигаемые ввысь двери, а о дверях-божестве: «Я

есмы дверь», говорит о себе Христос, «кто войдет мною, спасется» (Иоанн X 9).

Плач перед закрытой дверью. Древневосточная культовая литература, особенно египетская и вавилонская, сохранила много плачей, приуроченных к моменту прохождения мертвеца через порог загробных дверей, то есть через небесный горизонт. Герметическая и магическая литература эллинистической Греции тоже полна этих реминисценций. Семантика всех этих мотивов одна: при прохождении через «двери» тьма становится светом, смерть жизнью.

Небесная дверь закрыта. Мертвец стучится в нее и требует открытия, но страж изнутри не пускает его. У двери происходит битва, параллельно сопровождаемая диалогом мертвеца и стража. Мертвец угрожает, собираясь разбить двери вдребезги. Свою угрозу он приводит в действие.

Тексты египетских пирамид: между тем и этим светом закрытая дверь с засовом. Нужно открыть двери, разбить засовы. Покойник бродит от двери к двери. Это двери горизонта, неба. Покойник взывает к привратнику. При эпифании двери открываются, засовы падают. Цель всей сцены — добиться открытия дверей. Диалог происходит между покойником и привратником. «Кто ты, откуда?» — «Откройте. Я тот, который...» и т. д. Огромна древность этих диалогов. В них чередование вопросов и ответов — длинный ритмический ряд их. В ответ на троекратные вопросы покойник отвечает рассказом о себе (Kroll, там же, 194 ss.). Однако, Книга Мертвых дает более древнюю версию: диалог происходил между покойником и самими дверьми. Они не хотят его принять; он умоляет (ср. Лившиц в Сб. Марру Академии Наук, 1935, 236<sup>22</sup>). «Открывать двери», как и совершать чудеса, умеют одни колдуны (Kroll, там же, 483. Ср. магов, которые заклинаниями открывают двери аида, Лис. Меп. 6).

У вавилонян та же битва у двери, мольба об открытии, угрозы «я разобью двери, разрушу засовы, выведу мертвецов, подниму двери, разобью столбы» (Kroll, там же, 207, 210, 215, 224).

Морская богиня закрывает врата перед Гильгамешем. Он грозит их разбить, она пропускает (Тураев, 137<sup>23</sup>). В «Сошествии Иштар» богиня требует у врат впуска. «Привратник, открой твою дверь, чтобы войти мне. Если ты не откроешь дверей... я разобью дверь, сломаю засов, сокрушу верев, оторву створки, выведу покойников». Богиню пропускают через семь врат нагой; обе злобствуют, она и богиня преисподней (там же, 129).

Отголоски всех этих представлений: в псалмах — «откройте мне врата праведности ... эти врата ... праведные войдут в них» (117, 19) и в Апокалипсисе Иоанна — «и стал я мертв, и вот жив на веки веков, и имею ключи смерти и преисподней» (1 18). Но особенно усиливаются эти мотивы в греческой магической литературе. Так, в Лейденском папирусе стоит: «Откройся, дверь, услышь, засов...» (Dieterich, Abrah. 192<sup>24</sup>, Kroll, там же, 485). Ключами, запорами, засовами ада владеет Геката (Селена, Луна). Она «засов открыла тартара» и «отомкнула запоры владельца

тартара Кербера» (Парижский папирус 2259; там же 2291<sup>25</sup>. Kroll, там же, 476 ss.). Битва у дверей Аида и разбивание дверей означали теофанию. Но она принимала форму и фотогогии, «привода света». «Да откроется мне дом всемогущего бога ... и да родится свет» — читаем в другом парижском папирусе (Pap. pap. 968, в 1180<sup>26</sup> «откройся, небо!»). И еще: «Откройся, земля, пусть откроется мне всякий засов дождя ... откройсь, небеса». Дух открывает: «открылись врата неба, открылись врата земли» (Poim. XIII, 17<sup>27</sup>). В мистериях вместо спуска в аид вознесенье на небеса: перед мистом открывалось солнечное окно, и он видел себя в царстве богов, которое было закрыто от него огненными дверьми. Мист молит, посредством заклинательного гимна, только об одном: «Открой мне!» Наконец, он видит, как двери открываются, и перед ним мир богов, находящийся внутри, за дверьми (Kroll, там же, 484, 606). Так «окно» чередуется с «дверью», — впоследствии, альба чередуется с серенадой. Тут нужно вспомнить вопрос Плутарха: «Почему одну из дверей называют окном, и около него находится так называемая спальня Судьбы?» (Pl. O. R. 36). Я ответила бы Плутарху: потому же, почему и φως значит одновременно и «свет» — и «муж»<sup>28</sup>.

Серенада. «Песнь плача перед закрытой дверью» является терминологическим названием древней серенады. Рядом с этим она называется «комос», θυροκοτικόν (песня стучанья в дверь) и κρουσθίβρον (песня ударов в дверь). Взглянув на нее теперь, начинаешь понимать смысл всех ее составных частей и все ее целое. Понятна роль двери и стука в нее, понятно значение порога, жалоб, угроз, мотивов непогоды, ночи, мороза. Понятен характер плача, общего минорного тона. Диалогическая форма песни получает объяснение.

Нужно посмотреть и на детали. У Проперция дверь сама передает песни, которые обращены к ней, двери (I 16, 17), у других поэтов обращение к женщине/двери. Мотив повесившегося любовника (Theoc. 23, Ov. Met. 14, 718 ss.). Угроза лишить себя жизни, угроза двери, угроза старостью (Меликова-Толстая, 568). Лежанье на пороге (Theoc. 3, 53, Catull. 63,2). Целованье порога (Theoc. 23, 18), целованье ступеней (Prop. I, 16, 42). Упреки двери (Меликова-Толстая, там же, с. 569). Топика терминов δέξαι прими, впусти, ἄνοιγε — открой (ср. заглавие Ἄλοκλειομένη, эпитет ἄλοκλήρουσα, ἄλοκεκλειομένη<sup>29</sup>, Меликова-Толстая, там же, с. 552 сл.).

Выводы. Семантика терминов, особенно вещных, выводит греческую серенаду из узкого, формального ряда «литературных» песен, показывая их фольклорное происхождение и раскрывая смысл создания такого странного жанра. Что в нем нет ничего гречески-специфического, показывает библейская «серенада», которую нетрудно реконструировать среди Песни Песней.

Вот она: «Возлюбленный мой начал говорить мне: встань, возлюбленная моя, прекрасная, выйди!» (Песнь песней 2, 10—13). И дальше: «Я

сплю, а сердце мое бодрствует; вот, голос моего возлюбленного, который стучится: отвори мне, сестра моя, возлюбленная моя, голубица моя! Потому что голова моя вся покрыта росой, кудри мои — ночью влагой!» (5, 2; 3 слл.). Там же, в другом месте, невеста уподобляется двери: «Есть у нас сестра, которая еще мала ... Что нам будет делать с сестрою нашею, когда будут свататься за нее? Если б она была стена, то мы построили бы на ней палаты из серебра; если бы она была дверью, то мы обложили бы ее кедровыми досками...» (Песнь песней 8, 8—10).

Песенная топика у древних народов, в том числе греков и римлян, говорит о закономерности «серенадных» форм, созданных не отдельными поэтами и не античностью. Она указывает на возникновение из первобытных представлений о выходе солнца из-под горизонта, о рождении новой жизни в акте любовного соединенья бога и богини плодородия.

## Примечания

- 1 Кроме работ, упоминаемых ниже и приводимых нами в примечаниях, назовем еще несколько из тех, что могли быть известны Фрейденом: **Зеланский Ф. Ф.** Новонайденная александрийская эротическая поэма // Филологическое обозрение. 1898. XI; **Варнеке Б. В.** Роль *adulescens* в древне-римской комедии // ЖМНП. 1908. VIII; **Вальтер А.** К вопросу о римском *Παρακλαυθίθρον* // ЖМНП. 1913. IX; **Wilamowitz-Moellendorf W.** Das Mädchens' Klage, eine alexandrinische Arie // Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philos.-histor. Classe. 1896; **Crusius O.** Grenfelds Erotic Fragment und seine literarische Stellung // Philologus. 1896. Bd. 55; **Leo Fr.** Die Plautinischen Cantica und die hellenische Lyrik // Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. N. F. 1897. № 7; **De La Ville de Mirmont.** Le *Παρακλαυθίθρον* dans la littérature latine // Philologie et linguistique. Mélanges Havet. 1909; **Canter H. V.** The *Paraclausithyron* as a Literary Theme // American Journal of Philology. 1920. Vol. 41; **Fraenkel E.** Plautinisches im Plautus // Philologisches Untersuchungen. 1922. Bd. 28; **Wüst E.** Skolion und *γερφύρισις* in der alten Komödie // Philologus. 1921. Bd. 77.
- 2 История полемики вкратце такова. Ротштейн в своем комментарии к Проперцию (*Die Elegien des Sextus Propertius erklärt von Max Rothstein*. Berlin, 1898) счел одушевление двери в I. 16 изобретением самого Проперция. Лео выступил с критикой этого замечания (*Göttingische Gelehrte Anzeigen*. 1898. S. 722 f.). Ротштейн ответил: **Rothstein Max.** Nachträgliches zu Propert // *Philologus*. 1900. Bd. 59. S. 441 ff., а Лео, наконец, написал известную статью *Elegie und Komödie* // *Rheinisches Museum für Philologie*. 1900. Bd. 55. S. 604 ff. На некоторое время ученый мир признал победу Лео.
- 3 **Weinreich O.** Gebet und Wunder. Zwei Abhandlungen zur Religions und Literatur Geschichte. Stuttgart, 1929. 169 sqq.
- 4 Такова «серенада», включенная в комедию Аристофана (*Ecccl.* 952 сл.); мольбы и угрозы юноши упасть на землю и лежать перед дверью никак не согласуются с призывами девушки.
- 5 См. напр., *AP*. V, 165, 2; 190, 2, 8; 281, 1; XII, 23, 2; 167, 2.
- 6 См. напр., *Theos*. III, 1; *AP* V, 64, 4; XII, 117, 2—3; ср. *ἐπικραδίζειν* *AP*. XII, 118, 1.
- 7 **Меликова-Толстая С. В.** Серенада в античной литературе // Известия АН СССР. Отделение гуманитарных наук. 1929. № 7. С. 549—573.
- 8 **Cornford F.** *The Origin of Attic Comedy*. Leipzig, 1914.
- 9 **Март Н. Я.** К вопросу об историческом процессе в освещении эфетической теории // Март Н. Я. Избр. работы. Т. III. М.; Л., 1934. С. 164.
- 10 ПIANEKCИЯ — осенний афинский праздник варки бобов; Таргелии — весенний ионийско-аттический праздник начатков урожая.
- 11 См. ниже примеч. 12.
- 12 Этимологически термины для обозначения вороны и загнутых, кривых предметов (*κορώνη*, *κορωνός*, *κορωνίς*) родственны. Однако термин «коронисма», который встречается во множественном числе у Афиня (VIII 360 b) и обозначает песню «попрошак», естественней связать не с названием птицы, а с омонимичным термином для дверной скобы, при помощи которой стучали в дверь. Возведение названия песни к *κορώνη* — ворона — объяснено своим происхождением аналогии с «ласточкиной» песней хелдонисмой; при этом «воронья песня» как песня попрошак могла бы опираться на устойчивый (фольклорный) образ вороны-попрошайки (если бы таковой вообще существовал) или на какие-то напоминающие карканье звуки (о чем также сведений нет). Так что основания для называния песни-коляды «коронисма» можно усматривать в



- других обстоятельствах. Одно — предлагаемое Фрейденберг: коронисма — песня стучащих дверной скобой (κορώνη), «колядующих» попрошайек. Другое может быть основано на словах с этим корнем, обозначающих завершение или кульминацию, венцу; например: κορώνη παννυχική — кульминация праздника (Posidipp. ap. Athen. X 414 d, ср. «вплоть до τῆς κορώνης», Call. Fr. 2, 5 Pfeiffer. ) .
- <sup>13</sup> Usener H. Der Stoff des Griechischen Epos // Usener H. Kleine Schriften. Leipzig; Berlin, 1913. Bd. IV.
- <sup>14</sup> Eitem S. Hermes und die Toten. Christiania, 1909.
- <sup>15</sup> Rohde E. Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Bd. 1—2. Freiburg i. B., 1898.
- <sup>16</sup> Orphica / Ed. E. Abel. Leipzig, 1885.
- <sup>17</sup> Русские сказки. Избранные мастера / Редакция и комментарии М. Азадовского. М.; Л., 1931—1932.
- <sup>18</sup> Эти примеры рассматриваются в главе из монографии «Палланта», помещенной ниже.
- <sup>19</sup> Kroll J. Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskampfe. Leipzig; Berlin, 1932.
- <sup>20</sup> Leo Fr. Elegie und Komödie // Rheinisches Museum für Philologie. 1900. Bd. 55. S. 607.
- <sup>21</sup> Франк-Каменецкий И. Г. Женщина-город в библейской асхатологии // Сергею Федоровичу Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Сб. статей. Л., 1934.
- <sup>22</sup> Лившиц И. Г. Время-пространство в египетской иероглифике // АН СССР — Н. Я. Марру. М.; Л., 1935.
- <sup>23</sup> Тураев Б. А. История Древнего Востока. Ч. 1. СПб., 1912.
- <sup>24</sup> Dieterich A. Abraxas. Studien zur Religionsgeschichte des späten Altertums. Leipzig, 1891.
- <sup>25</sup> Griechische Zauberpapyrus von Paris und London von Dr. C. Wessely // Kaiserliche Akademie der Wissenschaften. Philos.-histor. Classe. Denkschriften. Wien, 1888.
- <sup>26</sup> Par. pap. = «Парижский папирус», см. предыдущее примечание.
- <sup>27</sup> Reitzenstein R. Poimandres. Studien zu Griechischen Ägyptischen und Frühchristlichen Literatur. Leipzig, 1904. S. 346.
- <sup>28</sup> Слова φῶς — «свет» и — φῶς — «муж», «мужчина», отличаются просодически. Этимологическая связь их возможна. И то и другое слово связывается с санскр. терминами для «сияния», «свечения» и «господства» (Frisk H. Griechisches etymologisches Wörterbuch. Bd. II. Heidelberg, 1970. S. 991 и 1060). У Плутарха в «Римских вопросах» речь идет о дверях-воротах Рима под названием Fenestella (Окошко) и соседнем с этими воротами храме Фортуны, в котором, по Овидию (Фасты VI 569), стояло изображение Сервия, скрытое двойной тогой в знак того, что богиня судьбы и возлюбленная Сервия стыдится своей связи со смертным мужем.
- <sup>29</sup> Ἀτοκλειομένη («Запертая») — название комедии Посидиппа (Comicorum Atticorum Fragmenta / Ed. Th. Kock. Lipsiae, 1888. Vol. III. P. 336); ἀτοκλήουσα — эпитет жестокой гетеры в «Танде» Менандра (Fr. 217, там же, p. 62); ἀτοκλειομένη как обращение к двери встречается в так называемой «Жалобе девушки» (женской серенаде) в стихе 16.

# Паллиата

## Глава 21

О. М. Фрейденберг

Очень часто функцию дома выполняют одни двери, функцию дверей — одни косяки. По исследованиям в области религии уже давно известна семантика двери или косяка. В культе они играли выдающуюся роль. Помимо Узенера и Вейнрейха, в серии работ о нисхождении в преисподнюю Кролль с особой выразительностью доказал загробную значимость дверных косяков и затворов, дверей, ворот<sup>1</sup>. Но к материалу паллиаты никто, в этом отношении, не прикасался.

Все, что я сказала о двух домах, относится гораздо ярче к двум дверям. Двери играют конструктивную роль в сюжете, принимают близкое участие в интригосложении, дублируют действующих лиц. В каждой паллиате имеются обязательные сцены выколачиванья дверей; в двери не просто стучат, но их бьют, их колотят, их разносят, как рядом бьют, колотят, разносят действующих лиц. Это не бытовой стук в дверь. Стоит посмотреть аналогичный огромный материал в культовой и мифологемной литературе, чтоб увидеть одинаково-значимую топику. И недаром в Rud. [«Канат»] 415 в ответ на такой бой в двери раздается вопрос: «Кто двери обижает?»<sup>2</sup> В Tusc. [«Грубиян»] 351 спрашивают: «Кусается, что ль, дверь моя?» В Asin. [«Ослы»] 385 говорят: «Мне дверей родимых жалко! Зачем их бить?» — «У двери этой нрав таков», — поясняют дальше (ianua clamat 390). В Most. [«Привидение»] 899 колотят дверь, как живое лицо, и потому раздается возглас: «дверь кто возьмет в защиту от побоев?» Там же 325 речь идет о спящих дверных скрепах, 819 о красоте дверных косяков. В Stich. [«Стих»] 329 спешат на помощь к дверям из жалости к ним.

В «Куркулионе» дверь играет роль действующего лица, как в «Привидениях» — дом. Герой обращается к двери с приветом — *salve 16 sqq.* Раб, вторя господину, спрашивает дверь, поела ли она на ночь? «Ты, безумец, с дверью стал здороваться?» — спрашивает он героя. Эти двери — вход в дом, где содержится возлюбленная юноши, гетера. Дом сторожит старая сводница Леэна, инкарнированное пьянство; она «пить сама вино умеет, их (двери) одной водой поит» (*foribus dat aquam quam bibant 161*). Свидание возлюбленных начинается мотивом стука дверей, скрипа запоров (158) и кончается тем же: «запоров слышу шум и скрип»

(203). Это не простой «житейский» мотив; за ним прорывается, во всей этой неестественной сцене, параллелизм отворяющихся-затворяющихся дверей и встречающихся-разлучающихся любовников.

С одной стороны, двери олицетворены во влюбленных, с другой — в старую сводницу: «Чуть спрысну дверь вином, узнает (старуха) тотчас же!» (80). Юноша поит вином одновременно и старуху, и дверь: «Попейте, двери дружелюбные! Глотните! Окажите милость мне!» (88). Напавшая старуху, юноша добивается того, что двери сводника открываются, возлюбленная выходит. Но, «напавшая» двери, юноша просит их чтоб вышла возлюбленная, и они открываются, «не звякнет крюк» (91 ss.). Юноша в восторге ожидания. «Почему ты не дашь ему (дверному крюку) поцелуя?» — спрашивает раб (94).

И это не простая путаница, что дверь может олицетворять то гетеру-возлюбленную, то злую старуху-сводницу. По одну сторону дверей — мрачный, проклятый дом сводника; по другую — светлый мир жизни и любви. Дверь — межа двух различных миров; один из них инкарнируется в старухе, другой в красивой девушке. Как горизонт, как Янус, дверь двулика; по ту сторону тьма, по эту — солнце.

В Мг. [«Хвастливый воин»] 354, в Рс. [«Псевдол»] 601 рабы служат вратарями; Псевдол «защитник и хранитель двери». Такой межой, таким горизонтом является и порог; в Мерс. [«Купец»] 830 он назван *limen superius* <que> *inferius*que; юноша говорит ему «здравствуй и одинаково прощай». Это та одновременность, то противоположение, о которых я неоднократно говорила выше; мнимое-настоящее, жизнь-смерть, раздвоение в двуединстве находят свое метафорическое, вещное выражение в пороге, в двери, в дверном косяке. «Хвастливый воин» дает еще один вариант в виде прохода, пробитого между двумя домами. Такое отверстие в стене, соединяющее два дома, еще выразительнее говорит о вещном горизонте, о двух домах-мирах. Припоминается Тисба и Пирам, Доната-Менандра «Привидения» (в Порф. отр. В. К. Ернштедта <sup>3</sup>): там и тут дверь в стене, два враждебных дома, любовь юноши и девушки. Дома именно враждебны; между ними исконная борьба, и тьма всегда в поединке со светом; сцены паллиаты с осадой домов, военная метафористика вызываются именно этим противопоставлением двух домов неба и преисподней. Но горизонт-дверь смотрит и в ту сторону, и в эту. Она — эрос, плодородие, юная возлюбленная, но она и старое чудовище — сводница.

Вот почему в Тис. [«Грубиян»] 609 сватовство происходит у двери, в Сирс. [«Куркулион»] I, 3 у двери происходит любовная встреча. В сущности, тут непроизвольно возникает альба — песня восходящего солнца, песня рассвета. Я уже вскрывала ее в сцене прощания Алкмены с Юпитером в «Амфитрионе» <sup>4</sup>. Такова же альба в «Куркулионе». Молодые люди не в силах окончить любовной встречи; раб напоминает о рассвете и прерывает свидание. Солнце уже метафорически замещено эросом, свет — плодородием. В паллиате, *ludus* которой основан на образах эроса <sup>5</sup>,

встречаются все виды так называемых серенад, верней, песен горизонта. Мы видим воочию, что эти песни обращаются к двери, к порогу, к дверному косяку или дверным запорам — к крюку, к болту, к замку, к скрепам, а уж потом, поверх этого, к возлюбленной. Так, в Сиг. [*«Куркулион»*] I, 2 влюбленный поет:

Эй, крюки! Вам, крюки, шлю привет всей душой!  
Вас люблю, вас хочу, вас прощу, вас молю!

Дальше он просит, чтоб крюки начали плясать; он жалуется, что они спят и не хотят внять его просьбе. Но вот раздается стук, юноша восклицает:

Я слышу стук. Вот, наконец, мне двери угодили!

Появляется в дверях... возлюбленная? Нет, старая пьяница. Она начинает лить воду на дверные затворы, «поить их водой», по словам раба. Безобразная старуха ведет красивую гетеру, возлюбленную юноши. Итак, песня горизонта двояка: она — «дверная заплачка», исполненная хтонических мотивов, прихода старой «смерти», и она же песня эроса, появления молодой «жизни». Рождение утренней зари и эроса представлено в паллиате альбомами и серенадами; закат, вечерняя зоря, умирание выражено здесь «дверной заплачкой». У Аристофана в *«Экклезиастах»* мы имеем вариант той песни хтонического горизонта, которая в паллиате вызывает приход старой сводницы: там дается сочетание «старухи» и «эроса» (в паллиате никогда не бывает старух, влюбленных в юношей, но постоянны старики, влюбленные в молодых женщин, — чего, опять-таки, не знает древняя комедия), и «серенады» направлены к старушечьим возлюбленным. Я не буду сейчас останавливаться на флагиациях, позорящих песнях, которые пелись на улице перед дверьми гетер или должников: о них писал Узенер<sup>6</sup>. Не буду касаться и диалогического характера серенад и флагиаций. Если уж говорить мельком, то я охотно обращу внимание на то, что здесь, в песнях горизонта, лежит потенциал римской любовной элегии с ее траурной формой и эросом в содержании, с военной и комосной метафористикой, с заплачками и серенадами.

Скандалы у двери соответствуют в паллиате глумлению над стариком; дверь, одна сторона межи, избиваемая, расколачиваемая дверь может означать то самое, что избиваемый и затравливаемый старик.

Но она может «другой» своей стороной означать восход и сияние солнца, рассвет, эрос, молодость, красоту.

В цитированной сцене *Most.* [*«Привидение»*] III 2, где старик «осматривает» прекрасный дом, одни и те же двери зрятся им двояко. Он «видит» дверные соагента, «видит», что они спят, «смотрит» на них (*viden coagmenta in foribus?* — *Video.* — *Specta quam arte dormiunt.* — *Dormiunt?* 829—830). И чем больше «созерцает» их (*contemplor*, 831),

тем больше они ему нравятся. Но он также предается лицемерию дверного косяка.

Косяки смотри дверные! Как тебе понравятся?

Старик в восхищении: более прекрасных косяков он никогда видеть не видел (*non video vidisse postis pulciores*, 820).

Двери дома — тот рубеж, та межа, которая отделяет два мира преисподней-неба. По эту сторону солнце спит; тут мрак. Но по ту — сияние. Это еще не освещенная рампа и не зрительный зал в темноте; это не больше, по сути, чем дом кукольного театра, чем сцена с проскенением, чем храмовая дверь, или завеса, или позднейший иконостас. Картины на нем, «икона», изображения, всякого рода пластика находятся в таком же соотношении к «дверям» дома, как сцена с невидимой картиной в *Most. III* [«Привидение»] 2 к сценам, среди которых она находится, осмотра дома и дверей: это соотношение двух смысловых дубликатов, имеющих общее зрительно-зрелищное происхождение.

Древнюю аттическую комедию принято производить от комоса, который, как известно, состоял из ночного дионисического шествия после пира-попойки и завершался песней к дверям возлюбленной, к косяку, порогу, затворам. Но эти песни дионисического шествия, эти ночные песни у дверей, могли состоять и из лудификации. В древней комедии больше инвектив, в паллиате — эроса. Но и флагитационные песни, которые пелись ночной толпой, исполнялись на улице (*in via*) или на площади (*in foro*); они составляли *ludus* (*tibi ludos faciam clamore in via*, *Тис.* [«Грубиян»] 759; *oregam ludimus*, *Рс.* [«Псевдол»] 369). Открытое место и дом, улица-площадь и двери — два элемента в комосе, которые так и остаются в форме оркестры и сцены, подмостков и зрительного зала. Лишь в позднейшем театре и сцена и амфитеатр принимают характер чистой архитектуры; в трагедии у них функция уже только тектоническая. Паллиата содержит в себе исключительно древнюю значимость этих сооружений, конструирующую самый сюжет и самое действие, которым они в такой же мере необходимы, как интрига и действующие лица данных комедий.

[1945—1947]

## Примечания

- <sup>1</sup> См. Usener H. Der Stoff des Griechischen Epos // Usener H. Kleine Schriften. Leipzig; Berlin, 1913. Bd. IV. S. 226 ff.; Weinreich O. Gebet und Wunder. Zwei Abhandlungen zur Religions und Literatur Geschichte. Stuttgart, 1929; Kroll J. Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskampfe. Leipzig; Berlin, 1932.
- <sup>2</sup> Цитируя Плавта по-русски, Фрейденоберг здесь и далее пользуется изданием: Плавт. Избранные комедии. Т. I—III. М., 1933—1935, иногда при этом сокращая или несколько меняя текст.
- <sup>3</sup> См. Ернштедт В. К. Порфириевские отрывки из аттической комедии. Палеографические и филологические этюды. СПб., 1891. С. 161—162.
- <sup>4</sup> О. М. Фрейденоберг ссылается на предшествующие главы «Паллиаты». Тема альбы в «Амфитрионе» затрагивается также в небольшой статье «Из наблюдений над палланатой», включающей два этюда: 1. Альба, 2. Бегущий раб, — статья готовится к печати в журнале «Новый круг» (Киев).
- <sup>5</sup> Ludus — 'игра', в данной работе Фрейденоберг — одно из центральных понятий. Основная суть паллиаты заключается в игре мнимого и настоящего, интрига строится на неотличимости подлинного и мнимого; ludus — это и глумление, связанное с раздвоением чего-то, с созданием или разоблачением мнимости. За этим «разыгрыванием» стоит архаичный ludus как ритуальное ряжение и действие. «Ludus о гибели видимой природы ночью или зимой и спасении ее днем или весной обращается в игру о страдающем и спасенном герое, а прежняя образность оседает в отдельных метафорах там и тут» (Палланата, гл. 8). Действие паллиаты восходит, по Фрейденоберг, к космогоническому ludus'у, при этом «разрушительная сила воплощается в стариках, ростовщиках, сводниках, творческая — в паре влюбленных. Что же до центрального раба, то это субъектно-объектная инкарнация смерти-жизни, мнимости-правды; как фокусник и жонглер раб организует 'помощь', 'спасение', 'любовь', совсем как Юпитер и боги. Интрига паллиаты ведет от смерти к жизни, от обмана и похищения — к эротическому акту, ликованию, пиру <...>» (Палланата, гл. 9).
- <sup>6</sup> См. Usener H. Italische Volksjustiz // Usener H. Kleine Schriften. Leipzig; Berlin, 1913. Bd. IV. S. 356—382.

## Песнь горизонта

*Н. В. Брагинская (Москва)*

Предлагая читателю научную работу О. М. Фрейденберг, написанную шесть десятилетий тому назад, необходимо отдать себе отчет, что в ней принадлежит уже истории науки, что сохраняет еще актуальность, а что, быть может, по-прежнему ново. Истории, казалось бы, принадлежит стиль и интенция вводного абзаца статьи. «Увязка» языка с материальной культурой, которой Фрейденберг присягает в первых же строках своей работы, имеет, однако, кроме чисто ситуативных, еще и методологические основания, принадлежа одновременно, как это ни странно, идеологической конъюнктуре и научному принципу. Что я имею в виду?

Как известно, создателем «нового учения о языке» был Н. Я. Марр. Подобно другим радикальным новаторам, Марр был «эсхатологичен»: он назвал свое учение «новым», как бы исключая его переход когда-нибудь в «старое». Это возможно только для последнего учения, все завершающего и исчерпывающего все. Действительно, Марр имел претензию на создание всеобъясняющей теории происхождения и развития человеческой культуры, как духовной, так и материальной. С одной стороны, Марр в первый период своей деятельности занимался раскопками и изучением материальной культуры древнего армянского города Ани, и в «лингвистический» период сохранял интерес к изучению вещей и их семантики. С другой — обращаясь к истокам культуры, Марр нуждался в средствах для своей «палеонтологии», а в бесписьменный период дальше всего проникают эти же две дисциплины — археология и языкознание. Но был и еще один момент — третий: изучение материальной культуры в 20—30-е годы считалось «правильным» в особом, политическом, смысле. Изображая господство «человека (ручного) труда», и власть и научные работники постоянно раскланивались перед материальной культурой. Замечательная Академия истории материальной культуры (ГАИМК), организованная Марром в 1919 г. и имевшая своим предшественником Императорскую археологическую комиссию, собрала историков и искусствоведов старого Петербурга. До поры до времени (до чисток рубежа 30-х) это учреждение удачно сочетало научную работу с идеологически правильной вывеской. Точно так же «увязка» языка с материальной культурой ни в коей мере не была для Фрейденберг лишь данью конъюнктуре: вещные или словесные воплощения мифологической семантики были совершенно равноправны внутри ее исследовательской парадигмы. Но одновременно

здесь был, по выражению Л. Я. Гинзбург, «участок тождества»<sup>1</sup> — с канонизированным Марром и господствующей идеологией.

В заявленной готовности «потягаться с буржуазной наукой» — тот же самый «участок». Но и здесь слово «буржуазный» не просто дань времени, если помнить о внутренней связи «буржуазности» и позитивизма. Изучение «серенады» в рамках классической филологии в значительной мере остается верно темам, упомянутым Фрейденберг («<...> кто впервые изобрел эту дверь среди античных серенадистов? могла ли она быть уже и в греческой литературе, или ее сочинил римлянин? откуда она и кем заимствовалась?»).

Высоко оценив одно из лучших на то время исследований о «серенаде», статью С. В. Меликовой-Толстой<sup>2</sup>, Фрейденберг тут же добавила, что объяснена в нем *только* книжно-литературная история. Традиционному филологу такое *только* просто непонятно, никаких других задач, кроме объяснения книжно-литературной истории он себе и не ставит. «Исчерпывающее» описание Меликовой-Толстой вкратце таково.

Из народной песни участника комоса, следы которой сохранились у Алкея (фр. 65 Diehl=87 Hiller-Crusius) и которую Аристофан включил в свою комедию «Экклезиасты» («Женщины в народном собрании» 952 сл.), в Ионии еще в V веке возникает уже авторский жанр музыкальных сценок. Существует свидетельство о музыканте и поэте-новаторе Гнесиппе, которого традиция именует «сочинителем шуточных сценок веселой Музы»<sup>3</sup> и которого комик (Евполид?) бранит за то, что он изобрел, исполняемые под особые инструменты ночные песни, которые выкликают женщин к любовникам<sup>4</sup>. Названия для таких песенных мимов, до нас почти не дошедших, не были унифицированы: в эту группу попадают, видимо, гилародия, симодия, лисидия, мимодия, магодия. Афиней (со слов Аристокла, а тот — со слов Аристоксена: Athen. XIV, 621 с) сообщает, вероятно типичное, содержание магодии: она изображает «то женщин влюбленных или сводниц, то пьяного мужчину, приходящего петь серенаду к своей возлюбленной» (ἐπὶ κόμων παραγυρόμενον πρὸς τὴν ἐρωμένην). Известная «Жалоба девушки»<sup>5</sup> — песня перед закрытой дверью, сохранившаяся на папирусе II в. до н. э. и отнесенная в науке к жанру мимодий-гилародий-симодий, представляет собою следующее, уже александрийское, звено в книжной истории «серенады». Теперь осталось перекинуть мостик от этой александрийской мимодии к эллинистическим жанрам эпиграммы и идиллии. У Феокрита, Псевдо-Феокрита и многочисленных эпиграмматиков тема комоса отрывается от свойственных ей лирических, песенных размеров и поселяется в элегическом дистихе. Сложнее оказывается выстроить линию преемства, идущую к римским авторам. Споры в основном и шли и идут вокруг способов и путей передачи греческого наследства.

Для Лео, например, все, что есть у римлян, взято у греков. Надо выяснить, у кого именно. Сходство мотивов паллиаты («Куркулион» 147 сл.) и элегии, а именно обращение к одушевленной двери, Лео не может объяс-



нить иначе, как общим греческим источником: не заимствовали же элегики мотив «дверной заплачки» из низкого жанра паллиаты! Однако в новой комедии — ближайшем греческом источнике Плавта — серенады нет<sup>6</sup>. Нет и в греческой элегии. Тогда Лео слышит комедию Плавта с трагедией Еврипида и комедией Аристофана и, обнаружив там несколько не слишком выразительных случаев олицетворения двери<sup>7</sup>, причем вне контекста серенады, делает вывод, что соответствующие мотивы были у авторов новой комедии, поскольку те могли заимствовать их у Еврипида. Все эти чисто гипотетические соображения обставлены солиднейшим аппаратом и демонстрируют одновременно блеск и нищету позитивизма, что Фрейденберг и именует, как нам кажется, «формалистическим тупиком». И как это, хочется спросить, новая комедия, повлиявши на римскую элегию и передав ей беседу с одушевленными крюками и задвижками, не сумела «повлиять» на греческую поэзию?

Меликова-Толстая, конечно, не так «целеустремленна», как Лео, в выведении единой линии преемств. По ее представлениям, заимствование идет по разным путям. Плавтовский кантик имеет под собой традицию эллинистической музыкальной сценки, за римской элегией стоят александрийская любовная эпиграмма<sup>8</sup> и мимодия, Овидий в серенадах Итиса и Полифема, включенных в эпос, следует за эллинистической идиллией<sup>9</sup>, а Гораций — Гораций «по-своему» использует в оде мотивы александрийцев<sup>10</sup>. С точки зрения книжной истории, в самом деле, трудно сказать что-то более определенное и доказательное. В общих руководствах по римской литературе часто просто указывают, что мотив *vigilatio ad clausas fores* в латинской поэзии — это порождение греческого комоса, который превратился в стандартный мотив эротической поэзии и приобрел в Риме даже более заметное место, чем в Греции<sup>11</sup>. К этой самой общей формуловке, как говорится, «не прдерешься».

Конфликт Фрейденберг с традиционным литературоведением наступает в тот момент, когда оно объявляет мотивы, обнаруживаемые «палеонтологом» в мифе и фольклоре, созданием индивидуального автора. Связь между отсылкой к архаичным корням и анализом поэтического произведения обыкновенно весьма поверхностная: был такой обычай (обряд) — пьяной толпе петь у дверей гетеры, а поэты позаимствовали этот сценарий для своей любовной лирики. Таким образом семантика обряда-прародителя оказывается вне сферы интересов историка литературы, а ссылка на фольклорное или обрядовое происхождение литературного жанра получает в свою очередь «ритуальный» характер: сослаться и забыть.

Фрейденберг говорит: «<...> никто <...> не остановился на роли комоса и его терминологическом значении», хотя терминам для «серенады» уделялось в научной литературе большое внимание. Действительно, через двадцать лет после Фрейденберг и Копли пришел к выводу, что *параклауситирон* — это не термин для такого рода текстов и что настоящий термин — *комос*, потому что сами древние не пользовались для плача

влюбленного перед запертой дверью уникальными (все они встречаются в источниках по одному разу<sup>12</sup>) терминами *параклавситирон*, *тирокопикон* и *круситирон*, а обходились комосом, обозначающим весь обряд в целом<sup>13</sup>. И все же никаких выводов о мифологическом происхождении мотивов и образов литературной песни-комоса сделано не было. Напротив, при изучении *серенады* в римской элегии, в которой, действительно, много индийского дуального, личного, «лирического», преобладает тенденция находить для ее мотивов абсолютно реальные, психологические и биографические основания. Желание видеть римского автора по образцу новоевропейского Поэта, передающего в любовных стихах историю собственной страсти, заставляет переносить описываемое в элегии, т. е. греческий комос, в реальное пространство Рима времен Августа.

Между тем уже для александрийцев под вопросом реальность всех этих ночевок на пороге. Античные свидетельства о комосе и пении *серенад* исчерпывающе собраны в издании Герода у Headlam-Kno<sup>14</sup>. Упоминаний ситуации комоса в греческой литературе достаточно много и они достаточно ранние<sup>15</sup>. Но даже для классического периода, свидетельства о веселой компании, которая после пира гуляет по улицам города, касаются скорее золотой молодежи, а не деревенских участников обрядов — веселых, дионисических, но и религиозных. Вспомним, кем был *комаст* Алкивиад, врывающийся на пир, описанный Платоном, колотящий в дверь красавца Агафона. Известны его «презрение к законам и обычаям» и имитация мистерий на попойках. Деревенский аграрный обряд в «исполнении» такого актера, как Алкивиад, уже подвергается игровой десакрализации. Что же сказать о комосе в Риме?

Копли настаивал, что не только литературная тема *серенады*, но сама соответствующая практика была перенесена на италийскую почву<sup>16</sup>. О которой служат несколько строк из Лукреция. В четвертой книге «О природе вещей», в которой, по общему мнению, в изобилии встречаются топоры греческого происхождения, Лукреций порицает недопущенного дальше порога любовника; этот *exclusus amator*, рыдая, целует порог, кладет на него цветы и гирлянды, натирает двери и косяки благовониями (IV, 1177 sq.). Копли полагает, что Лукреций не стал бы ополчаться на то, что является не реальностью, а только пустыми фантазиями поэтов<sup>17</sup>. Однако и сам Лукреций — античный поэт, а не бытописатель, и горизонт его поэмы не ограничен Римом. Так же, как он рассуждает в VI книге о том, какие где в мире и от чего бывают болезни, и описывает чуму в *Афинах*, так может он приводить среди примеров человеческих безумств обычаи греческих влюбленных. Ни одно из бесчисленных упоминаний подобного поведения *amator'a* у римских поэтов — сколько бы их ни было — не может считаться надежным свидетельством о соответствующей социальной практике<sup>18</sup>. Ни Катулл, ни элегики, ни Вергилий, ни Овидий к ней не отсылают, но имеют дело с литературной реальностью<sup>19</sup>. А в «Посланиях» и «Сатирах» Горация, где перед нами подлинные

и подлинными реалиями римской жизни, нет поклонников, ночующих под дверью и лобызających косяки и пороги<sup>20</sup>. Есть еще один источник, который принимают иногда за искомое «свидетельство»<sup>21</sup>. Это пассаж из «Анналии» Апулея, в котором он описывает дом Гренция Руфа как вертеп порнника. «Днем и ночью на потеху молодежи в дверь бьют ногами, а окна оглашают кантиками» (75). Так что же происходило под окнами Руфа? Вообразить себе сохранение древнего аттического ритуала в африканском городе эпохи империи невозможно. Да и как представить себе в реальности эти ночные сидения римских элегиков под дверьми их замужних возлюбленных, не говоря уже о целых шествиях? Удел застигнутых врасплох поклонников римских матрон описан Горацием в «Сатирах» (I, 2)<sup>22</sup>.

Другой способ объяснить интерес римских авторов к комосу и жанру шаркаванситирона состоит в том, чтобы найти исконно римскую песню перед запертой дверью, на которую наложилась эллинистическая «комастическая» традиция<sup>23</sup>. И Лео, и Копли, и Вальтер объясняют наличие серенады у элегиков и Плавта наличием таковой в общем их несохранившемся источнике: в одном случае — в серенадах новой комедии, в другом — перенесенном в Рим комосе, в третьем — в «римской народной песне»<sup>24</sup>. Под чьими, однако, дверями могли не затронутые еще влиянием греков римляне распевать подобные песни? Ведь о существовании гетер, подобие греческих, для римской древности ничего не известно, и чтобы реконструировать исконную римскую серенаду, недостает, по выражению одного сторонника реконструкции, «положительных фактов»<sup>25</sup>. Без этих фактов исследование, проводимое традиционными историческими методами, дает крайне эклектичный и невразумительный результат. Вместо реконструкции или обнаружения следов народной серенады в Риме мы получаем две разных, но в обоих случаях фольклорных, источники — отдельно для Плавта и отдельно для элегиков. Южно-италийские народы, в частности южнок, давшие Риму ателлану, находились в сфере влияния дорийских колоний Южной Греции, где процветали флиаки, буффонные эротические фарсы. Греческие вазы южно-италийского происхождения имеют типическое изображение гетеры в окне и стоящего под окном или карабкающегося по лестнице; обыкновенно это театральные сценки, на что указывает костюм и маска «героя-любownika»<sup>26</sup>. Для Плавта предполагается влияние южно-италийских мимических фарсов и куплетов, для элегиков, для «чисто римского», как многим кажется, олицетворения двери — в качестве источника выступает «склонность римлянина к олицетворению всякого предмета окружающего его мира» и психология отвергнутого любownika: «если к такой ситуации, к этому настроению *exclusi amatoris*, которые сами по себе как бы ведут к олицетворению двери, прибавить указанную выше тенденцию римской психики, тогда не будет ничего естественнее предположения о том, что в Риме и возник стиль римских серенад»<sup>27</sup>. Правда, у Плавта живые двери встречаются не реже, чем у элегиков (многие из этих случаев приведены в публикуемой здесь главе из «Паллиаты»), и либо у создателей

повлиявших на Плавта южно-италийских фарсов была такая же психология, как у римлян вообще и римских влюбленных в частности (и тогда непонятно, что делать с римской «спецификой»), либо нужно понять, что в сфере «палеонтологии», т. е. при изучении мифа, фольклора и обряда, применимость исторических методов ограничена.

В работе о паллиате Фрейденберг говорит: «<...> я охотно обращаю внимание на то, что здесь, в песнях горизонта, лежит потенциал римской любовной элегии с ее траурной формой и эросом в содержании, с военной и комосной метафористикой, с заглачками и серенадами»; и еще: «<...> песня горизонта двояка: она — „верная заглачка“, исполненная хтонических мотивов, прихода старой „смерти“, и она же песня эроса, появления молодой „жизни“». Где, в какой культуре и в какое время существовали и пелись эти «песни горизонта»? чей это термин? кто из древних его впервые употребил? Эти вопросы относятся к другой парадигме. Разве что можно сказать о происхождении термина, что это термин метаязыковой и принадлежит, скорее всего, самой Фрейденберг. Существование «песни горизонта», стоящей равно «за» греческим комосом, римской элегией и сценами паллиаты, предполагает определенный символ веры исследователя. «Стоит за» здесь не имеет конкретно-исторического содержания, но это еще не значит, что не имеет такового вообще. Варианты «песни горизонта» могут быть обнаружены где угодно, а за постулированием их общего инварианта у самой Фрейденберг стоит представление о единых закономерностях развития культуры всего человечества, независимо от генетического родства или чужеродности тех или иных локальных культур.

Греческий комос не мог быть перенесен ни в августовский Рим, ни в римскую Африку, но и там существовали «похожие» обряды или обычаи со сходной мифологической основой, принимавшие, однако, в той или иной культуре и эпохе, жанре особые функции: «в древней комедии больше инвектив, в паллиате — эроса», — пишет Фрейденберг о распределении и качественном обособлении жанровых форм, восходящих к общему семантическому комплексу. Фрейденберг ссылается на работу Узенера о позорящих песнях и флагитациях<sup>28</sup>. Речь идет о народном, неписаном праве, напоминающем европейские обычаи типа «шаривари». Впрочем, некоторые следы обвинительных песен попали и в Законы XII таблиц. Узенер полагает, что в Tab. II, 3 говорится о внесудебном способе воздействия на должника или иначе виновного: «Кому недостает доказательств <для возбуждения дела по закону? — Н. Б.>, пусть идет в течение трех дней обкрикивать дверь». Следы такого бытового ритуала «поношения» Узенер видит, например, в сцене из Плавтовского «Псевдола» (357 слл.)<sup>29</sup>. Те сцены Плавта, в которых речь идет о пении по ночам под дверью, исследователи римской элегии считали указаниями на комос в римской жизни<sup>30</sup>. По мнению Узенера, лексика комедии говорит о другом — о римском обычае кричать-петь инвективы<sup>31</sup> и позорящие песни, даже если в греческом оригинале Плавта были упоминания комоса. Глагол

occentare, который в плавтовском выражении *occentare ostium* понимается обычно как «петь серенады перед домом», имеет параллели в юридическом и религиозном языке. В Законах XII таблиц он означает «петь позорящую кого-то песню», «петь против кого-то», а кроме того, этот глагол употребляется для обозначения предвещающего несчастье (смерть) пения птицы (Amm. XXX, 5, 16). «Occentatio, таким образом, означает, что на улице перед дверью дома того, на кого нападают, провозглашают серьезные с точки зрения обычая обвинения, чтобы таким образом сделать их всем известными и подорвать основы доверия к человеку со стороны общины»<sup>32</sup>. Герой Плавта стремится избежать пения перед домом, где живет красивая служанка, такое пение несет угрозу репутации, в нем следует ожидать насмешек и непристойностей (Met. 405 sq.). В этот ряд можно уже поставить и горляющих песни и барабаниющих в дверь распутного дома из рассказа Апулея (Apol. 75), о котором выше уже шла речь. Интересно, что термин для коллективных поношений, насмешливых песен и нападок — *convicium* используется Овидием при описании ситуации параклавситирона для обозначения упреков, обращенных к запорам на двери жестокой красавицы (*serae convicia fecit*: Metam. XIV, 710). Теперь мы можем дополнить Фрейденберговскую характеристику расхождения паллиаты (в ней «больше эроса») и древней аттической комедии (в ней «больше инвективы»), аналогичным противопоставлением греческих и римских ритуалов: в комосе больше эроса, во флагитацион-окцентации — инвективы.

Так же, как древние обряды, имея различную «акцентуацию», семантически оказываются близки, так и семантика ворот, дверей и проходов обнаруживает метакультурное единство. Фрейденберг указывает на работу Вейнрейха, который «показал всему образованному миру двери в греческой литературе, двери в римской литературе, двери в Библии, двери у индусов, двери у египтян и вавилонян»<sup>33</sup>. Какой-то особой склонности римлян, как народа, к олицетворению двери и культу порога обнаружить невозможно. Прекрасный материал о религиозных обрядах и магическом смысле дверей, порогов и косяков специально у греков и римлян, но и на широком этнографическом фоне, был собран в оставшейся, видимо, не известной Фрейденберг работе М. В. Ogle<sup>34</sup>. Анализ собранного им материала показывает не только близость семантики соответствующих обрядов, но и сходство самих их форм. Правда, в отличие от Фрейденберг, этот автор сконцентрировался, главным образом, на хтонической семантике, подчеркивая связь с культом мертвых, но не с обрядами плодородия. Дверь, пространство перед дверью, порог двери — область повышенной «активности» духов, место границы своего и чужого, а следовательно, одновременно границы «этого» и «того» света. Под порогом совершались в древнейшие времена захоронения, на порог приносились жертвы, косяки украшались или натирались жиром и благовониями подобно алтарям. Афиняне проводили магические операции с порогом и косяками во время

Анфестерий, когда души предков выходят из преисподней и находятся рядом и при рождении детей<sup>35</sup>. Дверь и порог — аналоги алтаря и могилы, граница внутреннего, наиболее «своего» мира и мира внешнего как аналога мира мертвых. Примитивные изображения Гермеса, так называемые «гермы», помещались у входа в дом (и на перекрестках), т. е. в тех местах, где почитали и покойника. Возлияния у двери, которые обрызгиваются в палинате, совершались как возлияния покойникам; молчание при прохождении ворот и дверей предписывалось так же, как при проходе мимо святилища героя, и само устройство алтарей героям перед дверьми храма или перед дверями жилища говорит автору о помещении этих жертвенников на семантическом месте могилы. Порог как место пророческого вдохновения можно сопоставить с могилами-оракулами<sup>36</sup>; подобно алтарю и могиле, дверь и ее порог могут служить убежищем для беглеца и молящего<sup>37</sup>.

Разумеется, Копли прав, когда пишет: «Древний любовный поэт всегда поэт несчастной любви или несчастий в любви. Для этого типа любви стояние перед закрытой дверью очень подходящий символ»<sup>38</sup>. К этому надо добавить только, что лирический образ ступает след в след обрядовому молению, что уход молящего любовника с пением петухов подозрительно напоминает исчезновение духов, что сквозь мрачную образность любовной песни и неумолимую жестокость двери просматривается песнь мертвеца перед вратами преисподней.

Новый, человеческий и литературный смысл элегии, конечно, не сводился к воссозданию обрядовой топика, скорее она преодолевалась, но перерабатывалась все-таки обрядовая топика, а не бытовая действительность. Изучая римскую элегию, филология второй половины XX века обращается, главным образом, к тому, что отличает поэтов Рима от александрийцев, к новому, индивидуальному, литературно-эстетическому<sup>39</sup>. И на этом пути, как нам кажется, она с другой стороны, но подходит к тому же, что интересовало Фрейденберг в 30—40-е годы как «палеонтолога» или «семантолога». Ярдли, автор сравнительно недавней (из нам известных) работы, посвященной специально параклавситирону, показал совершенно ясно, что язык элегий-серенад — это язык молитвы<sup>40</sup>. Формулы и образы параклавситирона встречаются в римской традиции при обращении к богам. Это лексика культовая, однако не культ. Ярдли справедливо усматривает в языке серенад «пародийную молитву» (*Cebetsparodie*). Как нам представляется, пародийность принципиальна для понимания образов серенады. «Пародийность» в данном случае означает сознательную игру готовыми формами. Воспроизвести молитвенную формулу, пригодную для молитвы Юпитеру, обращаясь к рабу-привратнику, как это делает Овидий, можно только поставив себе такую, основанную на игре масштабами, эстетическую задачу. «Тебя одного, лежебоку, боюсь, тебе одному льщу, у тебя в руках *fulmen*, с помощью которого ты можешь погубить меня», — говорит герой элегии (*Amores* I, 6, 15—16). *Fulmen* здесь — *подпорка* (двери), а не *молния*, *перун*: это омонимы<sup>41</sup>. Но когда в «Метаморфозах»

Полифем почти в таких же выражениях (на радость охотникам за интертекстуальными связями) клянется, что покоряется одной лишь возлюбленной, презирая даже *fulmen* Юпитера (XIII 856 sq.), становится ясно, что двоящийся *fulmen* в руках у привратника оказался не случайно. Именно пародийность ответственна за появление архаичных элементов, за выдвинутую роль живой и даже говорящей двери, которая так занимает исследователей римской поэзии. Дверь в роли посредника между влюбленным и запершейся или запертой девушкой (юношей), дверь как самостоятельный персонаж элегии-серенады, к которому собственно и обращается со своими мольбами влюбленный, говорящая дверь у римских поэтов не тождественна древнейшей «живой» двери. Римский лирик прекрасно знает, что дверь — неодушевленный предмет, но это его знание превращается в развитие темы глухой к мольбам, жестокой, немилосердной двери<sup>42</sup>. Литература не фиксирует обряд. Уже в самых ранних литературных рефлексах комоса или флагитации мы имеем дело не с фиксацией реального явления, а с обыгрыванием и преобразованием наличного тезауруса форм. Смеховой контекст возникает уже в Еврипидовом «Киклопе»: комос собираются совершать сатиры, хор поет о радостях, ожидающих комаста, и, так сказать, превентивно цитирует будущую песнь перед дверью (502). Аристофан в «Экклезиастах» вставляет «почти народную» песню, с присущей ей откровенностью, в «карнавальную» ситуацию женского владычества, и традиционные угрозы лежать в пыли под дверью получают комическое звучание уже по самому несоответствию ситуации яростного спора старухи и молодой за обладание юношей. С самого начала мы фактически наблюдаем не прямой ход, а все только обратный: переворачивание, десакрализация, использование традиционных элементов в нетрадиционном смысле. То, что происходит в Риме с «дверным» мотивом, — внутрিলитературный процесс. У старшего лирика, Катутла, в его раннем сочинении (67) — беседе поэта с дверью, рассказывающей малопристойную подноготную своих хозяев, содержатся, как нам представляется, рефлекс и литературного, «серенадного», тофоса и римского обычая петь поношения под дверью. Само содержание откровений двери — и есть та срамословная песнь, которую кричат перед домом, чтобы опозорить хозяев; а Катутл в тех из его стихов, которые и представляют собою позорящие песни, сам называет их «флагитациями» (XXV, 10; LV, 9 sq.). Но дверь «знает» не только содержание уличных инвектив, но и обычай (скорее всего, отвергнутых любовников) винить ее в своих бедах (67, 13—14). Откуда у Катутла этот последний топос, едва ли можно сказать определенно. У эллинистических поэтов он встречается мало и поздно<sup>43</sup>. (Может быть, как раз потому, что греки «ближе» долитературному субстрату и потому «дальше» от него уходят). Ясно, однако, что Катутл извлекает эффект из сочетания упоминания литературной условности с грубостью народной *ossentatio*. Тибулл обращается к двери (I, 2, 9—15), Проперций заставляет саму дверь воспроизводить обращенную к ней песню отвергнутого

любовника (I, 16, 17 sq.), наконец, Овидий совмещает в своей элегии обращение к привратнику, ветру, двери и ее частям (*Amores* I, 6), а в других сочинениях и к самой девушке (*Met.* XIII, 840 сл.; XIV, 709 сл.). Понятно, что поэты применяют свой поворот мотива, отталкиваясь уже друг от друга (так же как Гораций — ото всех, поскольку данный прием игнорирует) и перебирая логические возможности чисто литературного использования архаического образа. Поздний элегик Максимиан достойно завершает перекомбинацию мотивов<sup>44</sup>. Он повествует о слышанной им серенаде, которую обращала к нему, во время его путешествия в качестве официального лица по Греции, некая греческая женщина. Совершился полный, так сказать, оборот. Вместо римлянина, учащегося писать параклавситироны по книгам александрийцев, — образованный и «цивилизованный» придворный поэт, перепевающий ставшего для него древним Овидия. Максимиан — римский посол в восточные земли, он находится среди греков, и местная безымянная женщина страстно влюбляется в старого римского вельможу. «Часто ко мне под окно она по ночам приходила — / Сладко, невнятно звучал греческих песен напев. / Слезы лились, бледнело лицо, со стоном, со вздохом, — / Даже представить нельзя, как изнывала она» (5, 9 слл., пер. М. Гаспарова). Об этой дикой, туземной песне римский путешественник пишет давно приросшим к латыни стихом греческой элегии.



## Примечания

- <sup>1</sup> «Талантливые — художественно и человечески — поэтому особенно напряженно искали в себе или создавали в себе участки тождества. Это участок, занимая который можно сказать: и я того же мнения. И выразить это мнение с некоторым отклонением от аталона, другими вроде бы словами» (Гинзбург Л. Я. «И заодно с правопорядком...» // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 226).
- <sup>2</sup> Меликова-Толстая С. В. Серенада в античной литературе // Известия АН СССР. Отделение гуманитарных наук. 1929. № 7. С. 549—573.
- <sup>3</sup> Παυμογράφος τῆς ἰλαρᾶς Μούσης (Athen. XIV, 638 e).
- <sup>4</sup> Там же:  
 ὁ δὲ Γνήσιπλος ἔστ' ἀκούειν,  
 νυκτερίν' εὖρε μοχοῖς αἰείματ' ἐκκαλεῖσθαι  
 γυναικᾶς ἔχοντας ἰαμβύκην τε καὶ τρίγωνων.
- <sup>5</sup> Wilamowitz-Moellendorf W. Das Mädchens' Klage, eine alexandrinische Arie // Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philos.-histor. Classe. 1896. S. 209 ff.; Stusius O. Grenfelds Erotic Fragment and seine literarische Stellung // Philologus. 1896. Bd. 55.
- <sup>6</sup> Правда, в новой комедии есть тема запершегося за дверьми объекта страсти, т. е. присутствует ситуация параклауситрона. Такова Таида в одноименной комедии Менандра (см. Plut. De aud. poet. с. 4), таков некий юноша в комедии Ἀποκλειομένη Посидиппа (III, р. 336 Kock), такова Фрина в средней комедии Тимокла «Неэра» (II, р. 462 Kock) и Хриснда в «Евнухе» Менандра (см. Pers. sat. V, 161 sqq.).
- <sup>7</sup> Аристофан, «Ахарняне» 127; Еврипид, «Алкеста» 566 и «Андромаха» 923, см.: Leo Fr. Elegie und Komödie // Rheinisches Museum für Philologie. 1900. Bd. 55. S. 607.
- <sup>8</sup> См. тему комоса и песни у закрытой двери в Палатинской Антологии, например: V 22; 64; 71; 103; 144; 150; 163; 164; 150; 163; 165; 167; 168; 188; 189; 190; 212; 279; 281; XII 23; 115; 116; 117; 118; 167; 252.
- <sup>9</sup> С III «Идиалией» Феокрита следует сопоставить «Метаморфозы» XIV, 709 сл.; XXIII (Псевдо-Феокрит) — «Метаморфозы» XIII, 840 — 853.
- <sup>10</sup> Hor. Od. I, 25; III, 10, ср. Od. III, 7, 29—32, Epod. XI, 20—22.
- <sup>11</sup> Copley F. O. Latin Literature From the Beginnings to the Close of the Second Century A. D. Ann Arbor. The University of Michigan Press, 1969. P. 259.
- <sup>12</sup> У Плутарха (Amatorius 8, 753 b) мы читаем вопрос: «кто может помешать κομᾶζειν у двери, петь параклауситрон, воспевать образ милой, драться с соперниками (παυκρατίζειν πρὸς ἀνταρστιάς)? ведь это же относится к любовным делам». У грамматика Трифона сохранился перечень названий песен под авл (αὐλήσεις) (Athen. XIV 618 с), в который наряду с комосом, входят тетеракомос, эпифалл, гедикомос и др., а также «тиркопикон (то же, что и круситрон)...; все это исполняется на флейте в сопровождении танца». Термин θυροκολεῖν встречается уже в древней комедии, ср. указание на отдельные места у Лео (Leo Fr. Plautinische Forschungen. Berlin, 1895. S. 140). Вместо аттич. κόπτω — «бить», «стучать», ионяне употребляли гл. κρούειν, откуда тиркопикон и круситрон. Параклауситрон получило, видимо, от редкого παρακλαῖω — «плакать подле чего-то» (Схолии к Аристофану Vesr. 977 и Athen. V, 102; ср. παρακλαύσομαι о плаче возле запертой двери у эпиграмматика I в. н. э. Руфина: AP. V, 103.1) + θύρα — «дверь». Один термин говорит о плаче у двери, два других — о стуке в эту дверь. Παρακλαусίθυρον иногда производят и от παρακλαῖω —

- «исключать», «не допускать» (см. Herodot. VI, 60); в таком случае *paraclausithuron* — это «песня запертой двери».
- 13 Copley F. O. *Exclusus Amator: A Study in Latin Love Poetry // American Philological Association Monographs*. 17. 1956. P. 145, note 6. В доказательство он приводит использование «комоса» и соответствующих глаголов в эпиграммах эллинистического времени, в которых идет речь и о комосе как обряде и о его части — пении у запертой двери (AP. V 64.4 165.2; 190.2, 8; 281.1, XII 23.2; 115.3; 116.1; 117.2—3; 118.1; 167.2; и у Феокрита III, 1); ср. Cairns F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh, 1972. P. 6.
- 14 Herodas. *The Mimes and Fragments, with notes by Walter Headlam / Ed. by A. D. Клох*. Cambridge, 1922. II, 34. P. 83 ff.
- 15 Как, например, свидетельства Феогнида, Пратины и Анакреонта (Theogn. 1065; Prat. 708, 8 Bergk; Anacr. 373, 3 Bergk).
- 16 Copley F. O. *Exclusus Amator*. P. 44 ff.
- 17 Ibid. P. 45—46.
- 18 Интересно, что для традиционного филолога «густота» какого-то факта в литературе сама по себе свидетельствует о его укорененности в быту. Так, Кенер (Canter H. V. *The Paraclausithuron as a Literary Theme // American Journal of Philology*. 1920. Vol. 41. P. 355—368) полагает, что после Овидия ни поэты, ни вообще воздыхатели города Рима больше не ночевали у дверей своих возлюбленных. Почему он так считает? Потому что мотив этот стал редок в литературе. Кенер замечает, что у Персия (V, 161 sq.) соответствующая история — это цитата из «Евнуха» Менандра-Теренция, но не хочет видеть такую же цитату у Горация (Sat. II, 3, 260 sq.). В упоминании *exclusus amator* у Марциала (X, 13), Кенер видит высмеивание его поведения как «старомодного». Никаких оснований для подобной характеристики сам текст не дает. Но у Марциала такое упоминание единично, а значит, по логике автора, вышел из моды и сам обывай: «сатирики не высмеивают такое поведение, потому что оно, конечно, ушло из практики» (Op. cit. P. 366).
- 19 Как кажется, остается еще возможностью так сказать «литературного поведения», своего рода ряжения в греческий обывай. Практика эта не могла быть широкой. Возможно, Марциал описывает именно такой казус (X, 13), тем более, что его утопающий в изысканной роскоши праздный герой не исполняет серенад: «Ты же лежишь по ночам у порога любовницы вздорной // И на глухую, увы, дверь свои слезы ты льешь» (пер. Ф. Петровского).
- 20 Иногда с *vigilatio ad portas* сопоставляют два места из Горациевых «Сатир»: I, 2, 67; II, 3, 260. Но в первом случае речь идет просто о том, как вытолкали за порог незадачного любовника, во втором — Гораций адресует к литературной реальности, он пересказывает первую сцену «Евнуха» Теренция-Менандра, действительно содержащую комастическую ситуацию, но убирает при этом все черты ритуала и оставляя для «римских» нужд лишь общие психологические моменты: противоречивые чувства и поступки человека, пораженного любовным безумием.
- 21 Copley F. O. *Exclusus Amator*. P. 45—46; ср. Yardley J. C. *The Elegiac Paraclausithuron // Eranos. Upsaliae*, 1978. Vol. 76. Fasc. 1. P. 21.
- 22 В греческих «серенадах» речь идет о гетерах, юношах (ср. напр. Платон. «Пир», 183 а). См. о социальном статусе возлюбленных римских элегиков, напр.: Williams G. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford, 1968. P. 531 ff.
- 23 Ранний образец латиноязычной любовной лирики — эпиграмма Валерия Эдитуа (ок. 100 г. до н. э.), цитируемая у Авла Геллия (XIX, 9, 12: от лица влюбленного, освещающего себе путь пламенем, свечением на груди, которое не может погасить ни дождь, ни ветер, но одна Венера), представляет собой очень точную параллель к александрийцам.

- <sup>24</sup> Вальтер А. К вопросу о римском *Paraclausithyron* // ЖМНП. 1913. IX. С. 381—407; Copley F. O. *Exclusus Amator*.
- <sup>25</sup> Вальтер А. Указ. соч. С. 405.
- <sup>26</sup> См. напр.: Wieseler F. *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens*. Goettingen, 1851. Tab. IX 11 и 12; Heydemann H. *Die Phylakendarstellungen auf bemalten Vasen* // *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts*. I. 1886. S. 260, 276, 291 и др. На эти же изображения указывает в упомянутой выше статье и Меликова-Толстая; смысл этой ее отсылки остается неясным: в книжно-литературную линейно выстроенную историю южно-италийские флиаки никак не встраиваются и ей не нужны.
- <sup>27</sup> Вальтер А. Указ. соч. С. 406.
- <sup>28</sup> См. Usener H. *Italische Volksjustiz* // Usener H. *Kleine Schriften*. Leipzig; Berlin, 1913. Bd. IV. S. 356—382.
- <sup>29</sup> *Ibid.* S. 376.
- <sup>30</sup> Мерс. 405 (II 3, 70), Pers. 569 (IV 4, 20). Среди действий этих «певцов» в «Купце» называются надписи углем на дверях. В большинстве изданий: *elegium carbonibus* (*impleantur meae fores*), т. е. начертаны элегические дистихи, что говорит о греческом антураже всей сцены и отводит к комосу. Но Узенер предлагает чтение *elegium*, и тогда пассаж из Плавта указывает, напротив, на римское «народное право», потому что *elegium* — вообще «краткая надпись», но и специально юридический документ (обвинительный протокол или завещание).
- <sup>31</sup> Ср. у Вергилия (*Culex*, 209) выражение *canere convicia* — «петь насмешки/напад-ки/брань хором»; «хором», потому что *conviciium* происходит от *con-* — совместно и *vox* — голос; *convicium facere alicui* — *ругать кого-нибудь*.
- <sup>32</sup> Usener H. *Italische Volksjustiz*. S. 360.
- <sup>33</sup> Weinreich O. *Gebet und Wunder. Zwei Abhandlungen zur Religions und Literatur Geschichte*. Stuttgart, 1929. S. 169 sqq.
- <sup>34</sup> Ogle M. B. *The House-Door in Greek and Roman Religion and Folklore* // *American Journal of Philology*. 1911. Vol. 32. 251 ff.; ср. также: Trumbull H. C. *The Threshold Covenant or the Beginning of Religious Rites*. New York, 1906; MacCullough J. A. *Door* // *Encyclopaedia of Religions and Ethics*. Edinburgh; New York, 1911. Vol. 4. P. 846—852; Goldman B. *The Sacred Portal: A Primary Symbol in Ancient Judaic Art*. Detroit, 1966.
- <sup>35</sup> Rohde E. *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Freiburg i. B., 1898. Bd. I. S. 237 и Анн. 3.
- <sup>36</sup> *Ibid.* S. 186 ff.
- <sup>37</sup> *Ibid.* S. 230.
- <sup>38</sup> Copley F. O. *Latin Literature From the Beginnings to the Close of the Second Century A. D.* P. 259.
- <sup>39</sup> См. например: Vretska K. *Tibulls Paraclausithyta* // *Wiener Studien*. 1955. Bd. 68. S. 20—46; Burck E. *Vom Menschenbild in der Römischen Literatur*. Heidelberg, 1966. S. 251 ff. («Das Paraclausithyron»).
- <sup>40</sup> Yardley J. C. *Op. cit.*
- <sup>41</sup> В русском переводе элегии (С. Шервинский) омонимия осталась незамеченной, и невольник оказывается обладателем перуна(?): «Молнию держишь в руках, можешь меня поразить».
- <sup>42</sup> Олнцетворенная дверь встречается и вне серенады, см. например: Tib. II, 16, 11; Ovid. *Amor.* III, 1, 46; 49; 8, 22; II, 1, 20; 27; *Ars am.* II, 527; III, 581; *Rem.* 35; 507; *Metam.* XIV, 709; *Horat. Epod.* XI, 20; *Lucret. De rer. nat.* IV. 1177, *Mart.* X, 13, 8.
- <sup>43</sup> См. напр.: AP XII, 252; V 216, но герои могут обращаться к венкам (AP V, 145) или светильникам (AP V, 7; 191, 4; 197, 4; 263).
- <sup>44</sup> См. *Poetae Latini Minores, recensuit et emendavit A. Baehrens*. Lipsiae, 1883. Vol. V. P. 340.

## СОДЕРЖАНИЕ

От редакции

## ИЗ АРХИВА Ю. М. ЛОТМАНА

Не-мемуары.....	5
Двойной портрет.....	54
Письма о Карамзине ( <i>Публ., вступ. заметка и коммент. Б. Ф. Егорова</i> ).....	72
Камень и трава.....	79
«А. С. Пушкин. Биография писателя». Предисловие к польскому изданию.....	85
«Лермонтовская энциклопедия» и проблемы построения персональ- ных литературных энциклопедий.....	89

## О Ю. М. ЛОТМАНЕ

## Воспоминания

<b>Вл. А. Успенский.</b> Прогулки с Лотманом и вторичное моделиро- вание.....	99
<b>Л. М. Лотман.</b> Мои воспоминания о брате Юрии Михайловиче Лотмане. Детские и юношеские годы.....	128
<b>С. М. Даниэль.</b> Из мемуаров бывшего студента-заочника.....	151
<b>В. А. Каменская.</b> О Юрии Михайловиче Лотмане — снизу вверх.....	160
«Во всю штудирую Лотмана...» (Из писем и работ Я. И. Гина). <i>Публ. С. М. Лойтер</i> .....	175

## Исследования и все

<b>М. Б. Плюханова.</b> Исследования Ю. М. Лотмана по древнерус- ской литературе и XVIII веку.....	180
<b>М. Л. Гаспаров.</b> «Анализ поэтического текста» Ю. М. Лотмана: 1960 — 1990-е годы.....	188
<b>Р. Лахман.</b> Ценностные аспекты семиотики культуры/семиотики текста Юрия Лотмана.....	192
<b>М. Ю. Лотман.</b> За текстом: заметки о философском фоне тар- туской семиотики (Статья первая).....	214
<b>П. Тороп.</b> Тартуская школа как школа.....	223
<b>П. Гржибек.</b> Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа.....	240

<b>Седакова.</b> «Вечные сны, как образчики крови...». О Юрии Михайловиче Лотмане и структурной школе в контексте культуры 70-х гг.....	260
<b>Кнабе.</b> Знак. Истина. Круг. (Ю. М. Лотман и проблема постмодерна).....	266
<b>Библер.</b> Ю. М. Лотман и будущее филологии.....	278
<b>Смирнов.</b> Неизвестный солдат.....	286
<b>Миккел.</b> О восприятии работ Ю. М. Лотмана в Италии .....	294

### ВЕНОК Ю. М. ЛОТМАНУ

<b>Лекомцева.</b> Метафора и метонимия в «Похвальном слове Кирилу-Философу» Климента Охридского.....	309
<b>Лихачев.</b> «Слово о полку Игореве» и обычай посольских переговоров в Древней Руси .....	320
<b>Грачева.</b> Представления о детстве поэта на материале жизнеописаний конца XVIII — начала XIX вв. ....	323
<b>Успенский.</b> Язык Державина (к 250-летию со дня рождения).....	334
<b>Проскурин.</b> Имя в «Арзамасе» (Материалы к истории пародической антропонимии) .....	353
<b>Пильщиков.</b> «Les Jardins» Делиля в переводе Воейкова и «Воспоминания» Баратынского.....	365
<b>Вадуро.</b> Пушкин и Данте.....	375
<b>Николаева.</b> «Сны» пушкинских героев и сон Святослава Всеволодовича.....	392
<b>Востриков.</b> Специфика конфликта повести Пушкина «Выстрел» в связи с пространственно-временной организацией текста.....	410
<b>Ис. Иванов.</b> К исследованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина.....	415
<b>Топоров.</b> О динамическом контексте трехмерных произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконетовский памятник Петру I .....	420
<b>Пермяков.</b> О генезисе «Записных книжек» П. А. Вяземского .....	463
<b>Осват.</b> К прениям 1830-х гг. о русской столице.....	476
<b>Проскурнина.</b> От Афин к Иерусалиму (Культурный статус античности в 1830 — начале 1840-х годов).....	488
<b>Иада.</b> Москва — Петербург — Москва.....	503
<b>Аейбов.</b> Незамеченный цикл Тютчева.....	516
<b>Новинская, П. А. Руднев.</b> Из наблюдений над стихом Ф. И. Тютчева: Метрические раритеты.....	528
<b>Чудакова.</b> Пушкин у Булгакова и «соблазн классики» .....	538

<b>А. К. Жолковский.</b> О Смердякове (К проблеме «Булгаков и Достоевский»).....	568
<b>А. С. Немзер.</b> Карамзин — Пушкин. Заметки о романе Ю. Н. Тынянова .....	581
<b>Г. А. Левинтом.</b> Ремизовский подтекст в «Четвертой прозе».....	596
<b>Т. В. Цивьян.</b> О метапоэтическом в «Поэме без героя».....	611
<b>О. Г. Ревзина.</b> Число и количество в поэтическом языке и поэтическом мире М. Цветаевой .....	619
<b>Е. В. Падучева.</b> К определению лингвистических параметров несобственной прямой речи.....	642
<b>Е. С. Новик.</b> Прагматический аспект магических обрядов.....	655
<b>С. Ю. Неклюдов.</b> Отношение «текст — денотат» и проблема истинности в повествовательных традициях.....	667
<b>А. К. Байбурни.</b> «Развязывание ума».....	676
<b>А. Ф. Белоусов.</b> Воспоминания Игоря Мальского. «Кривое зеркало действительности»: к вопросу о происхождении «садистских стишков».....	681
<b>М. Ф. Гришакова.</b> Древняя Греция как утопия.....	692

#### ИЗ ПОРТФЕЛЯ ТАРТУСКИХ ИЗДАНИЙ

<b>De vita memoiae. Н. В. Брагинская</b> .....	701
<b>О. М. Фрейденберг.</b> Этюды по семантологии литературных форм.....	704
<b>О. М. Фрейденберг.</b> Паллиата. Глава 21.....	714
<b>Н. В. Брагинская.</b> Песнь горизонта.....	719

#### СПИСОК ФОТОГРАФИЙ НА ВКЛЕЙКЕ

1. Ю. М. Лотман. Последняя фотография. Тарту, сентябрь 1993 г.
2. Ю. М. Лотман. Потсдам, 1945 г.
3. Ю. М. Лотман. Тарту, июнь 1990 г.
4. Ю. М. Лотман и З. Г. Минц. Мюнхен, 1989 г.