



PHILOLOGIA

PHILOLOGIA

РИЖСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ СБОРНИК

Выпуск I

Русская литература
в историко-культурном контексте

Латвийский университет
Рига — 1994

РИЖСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ СБОРНИК. Вып. 1-й: Русская литература в историко-культурном контексте. — Рига: ЛУ, 1994. — 128 с.

В сборнике участвуют представители четырех поколений филологов-русистов, чьи научные биографии связаны с деятельностью кафедры русской литературы Латвийского университета. Центральное место в первом выпуске сборника занимают работы, присланные в Ригу из Иерусалима, Москвы и Петербурга.

Проблематика публикуемых исследований соответствует утвержденной Латвийским Советом по науке теме № 592 — «Литература в историко-культурном контексте».

Издание предназначено для специалистов в области славистики, студентов филологических факультетов, преподавателей и учащихся гимназий и гуманитарных лицеев.

В оформлении обложки использована графика Сигизмунда Видберга.

Atbildīgais par izdevumu doc. S. Daugovišs

Pas. 273. Iespiesta tipogrāfijā «Rota» LV-1011, Rīgā, Blaumaņa ielā 38/40.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Тополевская Т. В.</i> (Рига) Свообразие русской гимнографии второй половины XVII века	5
<i>Скачкова О. Н.</i> (Рига) «Эхо» А. С. Пушкина (к вопросу об источниках стихотворения)	9
<i>Невская Д. Р.</i> (Рига) Словесное воздухоплавание	17
<i>Блума А.</i> (Рига) Псевдоним как способ внутрилитературного поведения (Д. Минаев, И. Панаев и . . . А. Псевдонимов)	23
<i>Белусов А. Ф.</i> (С-Петербург) «Внук дьячка»	30
<i>Дауговиш С. Н.</i> (Рига) О возможном лубочном подтексте в рассказе Ф. М. Достоевского «Скверный анекдот»	41
<i>Сидяков Ю. Л.</i> (Рига) К истории работы Н. С. Лескова над рассказом «Чертогон»	46
<i>Юлова А. П.</i> (Рига) «Мифотворчество» в эстетических теориях и художественной практике русских символистов	51
<i>Спроге Л. В.</i> (Рига) Две заметки о символистском тексте	57
<i>Бергман И. Я.</i> (Рига) «Демон» Лермонтова в литературном самосознании Райниса	67
<i>Тоддес Е. А.</i> (Москва) К теме: Мандельштам и Пушкин	74
<i>Тименчик Р. Д.</i> ^(иерусалим) Неопубликованное письмо Георгия Адамовича Николаю Гумилеву	109
<i>Ивлева И. Д.</i> (Рига) Мотив «прапамяти» в поэзии Н. Гумилева	112
<i>Равдин Б. А.</i> (Рига) К текстологии «Кровавой пищи» В. Ф. Ходасевича	115
<i>Шром Н. И.</i> (Рига) «. . . возможно ли русское слово превратить в щебетанье щегла» (к проблеме адресата стихотворения Н. А. Заболоцкого «Читая стихи»)	120
<i>Кононова Н. В.</i> (Рига) Поэма Д. С. Самойлова «Сон о Ганнибале» (к судьбе «российских арапчат»)	122

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Предлагаемый читателю сборник составлялся в 1992 году, когда на кафедре русской литературы Латвийского университета были отмечены сразу два юбилея: профессор Лев Сергеевич Сидяков и профессор Дмитрий Данилович Ивлев встретили свое шестидесятилетие.

Общепринятым знаком многотрудного и быстротекущего времени стали в академической среде юбилейные сборники, разнообразностью которых и представлялась поначалу книжка статей и заметок о русской литературе в историко-культурном контексте. Однако благодаря отзывчивости и энтузиазму всех, кто решил участвовать в проекте, характер издания переменился. Знаки итога оказалось возможным прочесть как знаки перспективы. Идея продолжающегося «Рижского филологического сборника» возобладала.

Предваряя знакомство читателя с содержанием первого выпуска, полагаю неременной и приятной обязанностью моею выразить сердечную благодарность петербургским исследователям русской культуры А. Ф. Белоусову и Н. И. Рудаковой, беседы с которыми во многом предопределили замысел издания, стенфордскому слависту Л. С. Флейшману, дважды побывавшему в Риге, знакомившемуся с подробным планом сборника и одобрявшему его, сотруднику журнала «Даугава» Б. А. Равдину, чьими усилиями поддерживались контакты с известными рижскими филологами Е. А. Тоддесом и Р. Д. Тименчиком, работающими теперь за пределами Латвии.

Проект сборника не мог бы воплотиться в реальность без дружеской поддержки коллег по кафедре русской литературы Латвийского университета. Особая благодарность — Ирине Смирновой и Лиене Лиегенице, взявшим на себя нелегкий труд перепечатки рукописей, что вполне можно оценить только при прямом знакомстве с материально-техническим положением учреждений государственной системы образования.

Составитель глубоко признателен рецензентам сборника В. А. Вавере и А. И. Гусеву, чьи замечания, суждения и советы помогли завершить работу и позволили надеяться на успех всего начинания.

Рига. Октябрь 1994 г.

С. Дауговиш

СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОЙ ГИМНОГРАФИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Т. В. Тополевская

Традиционными жанрами литургической гимнографии являются кондак (контакион), канон и акафист. Самостоятельной жанровой формой гимнической поэзии правомерно считать тропарь и его разновидности — стихиры и кафизмы. Кроме того, к гимнической поэзии примыкают прокипены, припевы, ирмосы и икосы. Все эти формы зародились и сложились в лоне византийской литургической поэзии, но в культуре Древней Руси получили достаточно специфическую реализацию.

Наиболее отчетливо своеобразие русской гимнографии обозначилось к XVI веку, когда в творчестве ряда талантливых создателей и исполнителей гимнов наметилась тенденция к отступлению от болгарских и греческих образцов. Самобытность таких, например, известных гимнографов, как Опекалов и Маркелл Безбородый, базировалась на осознанном использовании характерных и особенно выразительных приемов русского народного песнопения. Таким приемом был, например, распев — один из самых оригинальных и типичных в жанре лирической протяжной песни. Включение распева в стихиру, канон и прочие гимнические произведения сближало их с народными песнями. Исполнение церковных гимнов уподоблялось светскому пению. «Они (исполнители — Т. Т.) «распевали» тексты церковных песнопений, как поет народ свои задушевные лирические песни, передавая в них свой внутренний мир с непосредственностью, достойной великих художников», — заметил по этому поводу Н. Д. Успенский¹.

В XVII веке русская литургическая поэзия обрела устойчивость и закрепила собственное своеобразие. Не случайно период от второй четверти XVI по 30-е годы XVII века называют «золотым веком самостоятельного литургического творчества»². В этот период свои замечательные произведения создают князь Семен Шаховской, Иван Хворостинин, Иван Наседка. Важную роль в становлении русской гимнографии сыграло творчество монахов Воскресенского монастыря (Новый Иерусалим на реке Истре, названной Иорданом) и особенно его главного гимнографа Германа, иеромонаха и регента хора, допуславшего жан-

ровое сближение литургического гимна со светским панегириком («Федор — славный воевода» и др.).

Новаторство других видных русских гимнографов второй половины XVII века (например, Епифания Славинецкого) было обусловлено удачным сочетанием в их творчестве традиций церковного песнопения (как византийского, так и русского) с элементами русского песенного фольклора.

Как всякий лирико-вокальный жанр, гимн актуализирует сложное взаимодействие слова и музыки в рамках одной жанровой формы. Жанрообразование в литургической поэзии шло под одновременным воздействием этих элементов, однако основополагающая роль принадлежала словесной форме. Иными словами, музыкальная форма гимна была следствием его поэтической организации³.

Преобладание слова над музыкой особенно характерно для русского культового пения. Даже в гимнах, где мелодическая сторона выражена наиболее отчетливо (по сравнению, например, с псалмами), главным, безусловно, было поэтическое содержание. Священнослужители настаивали на четком, осмысленном произнесении слов во время пения. Вокализация способствовала не только сохранению, но и усилению логических акцентов поэтического текста. Протопоп Аввакум наставительно писал: «А если много нот придется на слова, — то их надо пропеть не искажая; можно нарушить пение, только не искажай слова.»⁴.

На Руси сама система нотации (крюковая) была в большей степени приспособлена для записи распеваемого слова, чем музыки. Если в западной линейной системе «фиксируются отдельные, сами по себе ничего не значащие элементы — звуки»..., а «слова лишь приставляются к нотной записи», то «в восточной системе записываются музыкальные мысли, молитвенная интонация, образуемая содержанием молитвенного текста»⁵.

Интонация, соединяющая в единое целое поэтический текст и мелодию, оказывается важным жанрообразующим фактором гимнической поэзии. Ее торжественно-возвышенный характер был обусловлен страстным стремлением прославить, восхвалить, возблагодарить своего необыкновенного адресата: Бога, Богородицу, святых. Отсюда — всепоглощающее чувство «духовного восторга от встречи с нетворным благодатным светом»⁶, определяющее характер гимнической интонации.

Интонационная система русской литургической поэзии складывалась в результате необычного взаимодействия канонических культово-религиозных интонаций византийской гимнографии и традиционных интонаций русских народных песен. Выдающиеся исполнители и творцы литургических произведений (среди которых — уже упоминавшиеся Опекалов, Маркелл Безбородый, Федор Хворостинин, Иван Нос, Степан Голыш и др.)

широко использовали типичные интонации похоронных причитаний, колыбельных и лирических протяжных песен.

Со временем устойчивые интонации гимнической поэзии были закреплены в так называемых «Осьмогласнях», гласы которых строились на определенных интонационно-мелодических оборотах, или попевах. По всей видимости, в этом также сказалось влияние русской народной песни, попевочный характер которой является одной из ярчайших национальных особенностей.

Следует также отметить, что интонация в жанрах гимнической поэзии выполняла и стихообразующую функцию: периодические повышения и понижения голоса организовывали ритмическую пульсацию текста, т. е. своеобразный интонационный ритм гимна.

Во второй половине XVII века русская гимнография, пережив сильное западное влияние, результатом которого стал переход от знаменной (крюковой) к пятилинейной системе нотации и появление многоголосия в церковном пении, сохранила, тем не менее, свое национальное своеобразие. Гимническая поэзия по своему отразила те важнейшие события, которые происходили в общественно-политической, церковной и культурной жизни русского государства.

И западное влияние, и события собственной национальной истории определяли, таким образом, поэтическое содержание, музыкально-песенное исполнение и каноническую форму русского гимна второй половины XVII века. Примерами тому могут служить новые минейные службы святому царевичу Димитрию, патриарху Гермогену и, особенно, малоизвестная литургия преподобному Макарию Жабынскому, Белевскому чудотворцу.

Подвижническая деятельность Макария (его церковное почитание установилось к концу XVII века) явно перекликалась с событиями Смутного времени на Руси. Литургия св. Макарию содержит в себе почти все основные жанры гимнической поэзии: тропари, канон (с традиционным ирмосом, а также кондаком после 6-й песни), прокимен и, наконец, стихиры во всех своих разновидностях (стиховны, самогласны, хвалитны, на «Господи, воззвах» и стихиры ины). Специфическое сочетание этих жанров внутри литургии (их последовательность и взаимосвязь) обуславливают ее восприятие как некой достаточно сложной многожанровой структуры, подобной в какой-то степени летописи в древнерусской литературе и свадебному обряду в русском фольклоре.

Ведущим и наиболее интересным из всех составляющих литургию жанров оказывается стихира — средоточие поэтического содержания службы. Так, например, наиболее важные сведения из жизни св. Макария заключены преимущественно в текстах этого жанра. В ряде случаев несколько равновеликих стихир (от 2-х до 4-х), следуя друг за другом и не перемежаясь иными жанровыми вкраплениями, образуют своеобразные стихирные

группы. Правомерность такого объединения обусловлена общим для всех стихир группы напевом (гласом), а также внутренней логикой повествования: каждая последующая стихира оказывается своеобразным продолжением предыдущей, вытекает из нее и, в свою очередь, намечает повествование следующей. В результате стихирная группа воспринимается не как механическое сцепление определенного количества разрозненных текстов, но как единое и достаточно стройное произведение с многострофной организацией поэтического текста.

Впечатление целостности и органичности стихирной группы создается также благодаря необыкновенно стройной композиции стихир, обусловленной обязательной соразмерностью и параллелизмом всех ее элементов. Так, например, группа стихир на «Господи, возвах» состоит из четырех однострофных текстов, включающих в себя равное количество стихо-музыкальных фраз, распевание которых требует равного же количества времени.

Кроме того, в стихирах этой группы наблюдается четкое лексическое и интонационно-синтаксическое соответствие, или параллелизм. Так, все четыре стихир начинаются одной и той же фразой:

ПРЕПОДОБНЕ ОТЧЕ, МАКАРИЕ,

и одной и той же фразой — риторическим обращением — заканчиваются:

МОЛИ СПАСТИ И ПРОСВЕТИ ДУШИ НАША!

Далее анафоры и эпифоры стихир соединяются с синтаксическими параллелизмами иного рода: все вторые стихо-музыкальные фразы каждой из четырех стихир представляют собой деепричастный оборот, построенный по единой схеме:

— МЯТЕЖ МИРСКИЙ ОСТАВИВ

— КРЕСТ СВОЙ ВЗЕМ

— ДУШУ И СЕРДЦЕ ОТ СТРАСТЕЙ ОЧИСТИВ (и т. д.).

Подобная организация поэтического текста стихир способствовала возникновению в них простейших рифм (что, как известно, не было исключением в русской гимнографии, хотя и не являлось типичным для нее).

Преподобне отче МакариЕ,
Кто, исповесть труды твоЯ,
Бдежня же и сухояДЕНИЯ,
И еже на земли леГАНИЯ,
И пустынная озлоБЛЕНИЯ?

В результате в стихирах образуется и интонационное подобие, закрепленное и усиленное распеванием текста.

Музыкально-стиховая интонация стихир (так же, впрочем, как и других гимнических жанров) в значительной степени

определяется широким употреблением риторических фигур, в частности — обращений. В данном случае, например, каждая из четырех стихир представляет собой, по сути, пространное риторическое обращение — просьбу к преподобному Макарию и, обязательно, — к Богу. Как известно, такая конструкция есть характерная интонационно-синтаксическая особенность как большинства жанров гимнической поэзии, так и различных видов причитаний в русском фольклоре.

В сочетании со специфическими приемами голосоведения, модуляции, кадансирования, выработанных в русском музыкальном фольклоре, русский гимн (во всех своих жанровых проявлениях) приобретает совершенно особое звучание, которое определяет национальное своеобразие жанра, его экспрессивность, а также то чувство глубокого наслаждения, потрясения и нравственного очищения, которое обычно переживает человек, внимая литургическим песнопениям.

Таким образом, анализ приведенного примера литургии св. Макарию дал возможность более зримо и отчетливо обрисовать специфику гимнической поэзии в целом и своеобразие русской — в частности. Во второй половине XVII века она, по всей видимости, представляла собой хорошо развитую жанровую систему, основанную на церковных музыкально-певческих традициях Византии, но усвоившую и воплотившую в себе собственно русские формы фольклорной и книжной поэзии, церковных песнопений и народного песенного искусства.

¹ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. — М., 1977. — С. 25.

² Спасский Ф. Г. Русское литургическое творчество. — Париж, 1956.

³ А. В. Преображенский отмечал в этой связи: «Гимн, как хвала, не мог оставаться исключительно в обложке слова, не доходя до завершения в мелодии, песне. Такой характер творчества приводил к тому, что в основе музыкального изложения лежала та же самая форма, которая была положена в основу словесного». (См.: Преображенский А. В. Культурная музыка в России. — Л.-д, 1924. — С. 10.

⁴ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. — М., 1973. — С. 89.

⁵ Соколов В. Слово в церковном пении // Журнал Московской патриархии. — 1988. — № 1. — С. 67.

⁶ Соколов В. // Там же, с. 65.

«ЭХО» А. С. ПУШКИНА (к вопросу об источниках стихотворения)

О. Н. Скачкова

Многие стихотворения Пушкина 1830-х годов имеют источником произведения других поэтов, не являясь, однако, их переводами и переложениями. Творческая история стихотворения

«Эхо» позволяет сделать некоторые наблюдения над тем, каким образом воспринимался и претворялся чужой поэтический опыт в зрелой лирике Пушкина.

Стихотворение «Эхо», опубликованное в «Северных Цветах» за 1832 г., не имело подзаголовка, указывающего на существование какого-либо образца. Однако уже в раннем пушкиноведении возникла и укрепилась уверенность, что у него есть источник. В. П. Гаевский высказал предположение, что пушкинское стихотворение навеяно чтением Т. Мура, чье стихотворение «Эхо» («Echo») могло подсказать Пушкину тему и форму, тогда как «главная мысль в нем принадлежит самому Пушкину»¹. Эта догадка была без всякой критики принята редакторами некоторых последующих собраний сочинений Пушкина (П. А. Ефремовым, П. О. Морозовым, С. А. Венгеровым, Н. О. Лернером), которые начали печатать стихотворение с подзаголовком «Из Томаса Мура». Нельзя не заметить, как это было сделано Л. И. Поливановым в его издании «Сочинений Пушкина», что, кроме названия и некоторого весьма отдаленного сходства формы (чередования 4- и 3-стопных стихов у Мура — 4- и 2-стопных у Пушкина), «содержание обеих пьес различно: у Мура эхо — символ любви, у Пушкина — символ отзывчивости поэта, не встречающего отзыва своим песням»².

Ср.:

T. Moore.

ЕХО

How sweet the answer makes
To music at night,
When roused by lute or horn, she wakes
And far away, o'er lawns and lakes
Goes answering light.

This when the sigh, in youth sincere,
And only then, —
The sigh that's breath'd for one to hear,
Is by that one, that only dear,
Breathed back again.

Yet Love hath echoes truer far,
And far more sweet,
Than e'er beneath the moonlight's star,
The songs repeat³.

Сомнения Поливанова разделялись многими исследователями пушкинского творчества и биографии, напоминавшими о том, как пренебрежительно отзывался Пушкин о Муре в ту пору, когда в России начиналось увлечение его поэмами. В письмах

к различным адресатам в первой половине 1820-х годов находится несколько близких друг другу суждений, главным образом направленных против того стремления подражать «восточному колориту» произведений Мура, которое заметил Пушкин у Жуковского и Козлова⁴. Вместе с тем личность Мура вызывала интерес и помимо его творчества — прежде всего он был любопытен Пушкину как многолетний друг Байрона, посвященный во многие подробности интимной жизни беспокойного лорда. Характерно суждение Пушкина, не раз приводившееся как иллюстрация его взглядов на частную жизнь творческой личности, о дневниках Байрона, оставленных последним Муру для посмертной публикации. Распространившийся слух о том, что Мур уничтожил эти уникальные документы (оказавшийся лишь частично справедливым), вызвал резко отрицательную реакцию у большинства поклонников Байрона. Пушкин же, напротив, убеждал П. А. Вяземского, что «поступок Мура лучше его Лалла Рук (в его поэтическом отношении)»⁵. Возможно, именно этот поступок заставил Пушкина с интересом отнестись к появлению нескольких непоэтических книг Мура, посвященных историческим, политическим, религиозным вопросам, рассмотренным под специфическим углом зрения «ирландского джентельмена»⁶. Кроме того, к концу 1820-х годов несколько «восточный» оттенок в восприятии Мура русскими читателями ослабляется, на первый план выходит его лирика, собранная в одном томе известными издателями английской поэзии Галиньяни, услугами которых Пушкин пользуется постоянно, выписывая все новинки. Однотомник Мура «The Poetical Works of Thomas Moore, Including His Melodies, Ballads etc.» Complete in one volume.» Paris, Galignani, 1829. в их числе⁷.

О популярности поэзии Мура в самой читающей, по наблюдению Пушкина, среде России — у провинциальных барышень — свидетельствует его мимолетное и шутовское замечание в письме к А. Н. Вульффу от 16 X 1829 г.: «В Малинниках застал я одну Анну Николаевну с флюсом и с Муром»⁸. Но и в кругу пушкинских друзей в конце 1820-х годов это имя возникает все чаще. А. И. Тургенев, познакомившийся с Муром в Англии, сообщает ему о распространении сочинений Байрона и подражаний ему в России, называя имена основных переводчиков и так называемых «байронистов», — сведения, которыми Мур намерен воспользоваться в составляемой им тогда биографии Байрона. Эти известия вызывают большой интерес в русских литературных кругах, не оставляя безразличным и Пушкина⁹. Нет оснований утверждать, что он пересмотрел в эти годы свою оценку Мура-поэта, но было бы неправомерным отрицать и то, что интерес к его личности стимулируется многими обстоятельствами, делающими вполне возможным предположение о знакомстве Пушкина с поэзией Мура второй половины 1820-х годов¹⁰.

Вместе с тем следует уделить внимание другому имени, названному в связи с рассматриваемым пушкинским стихотворением Н. В. Яковлевым, — Барри Корнуоллу¹¹. Нам нет необходимости строить предположения о возможном знакомстве Пушкина с произведениями Корнуолла, как это было с Т. Муром. Гораздо менее известный в России, не слишком высоко ценимый на родине¹², Барри Корнуолл однако привлек внимание Пушкина в болдинскую осень 1830 г., подсказав ему несколько замыслов (стихотворения «Из Barry Cornwall», «Заклинание», «Тому одно, одно мгновенье...»). В так называемой «книге четырех поэтов», взятой Пушкиным в Болдино, находится и стихотворение «Прибрежное эхо» («A see-shore echo»)¹³, сравнивая которое с пушкинским, Н. В. Яковлев пришел к выводу, что именно Корнуолл подсказал Пушкину и тему, и форму:

B. Cornwall.

A SEA-SHORE ECHO.

I stand upon the wild sea-shore —
I see the screaming eagle soar —
I hear the hungry billows roar,
 And all around
The hollow answering caves out-pour
 Their stores of sound.

The wind, which moaneth on the waves,
Delights me, and the surge that raves,
Loud-talking of a thousand graves —
 A watery theme!
But oh! those voices from the caves
 Speak like a dream!

They seem long hoarded, — cavern — hung, —
First uttered ere the world was young,
Talking some strange eternal tongue
 Old as the skies.
Their words unto all earth are flung:
 Yet who replies?

Large answers when the thunders speak
Are blown from every bay and creek,
And when the fire-tongue tempests speak
 The bright seas cry,
And when the seas their answer seek
 The shores reply.

But Echo from the rock and stone
And seas earns back no second tone;
And silence pale, who hears alone
Her voice divine,
Absorbs it, like the sponge that's thrown
On glorious wine!

Nymph Echo, — elder than the world
Who wast from out deep chaos hurl'd,
When beauty first her flag unfurl'd
And the bright sun
Laugh'd on her, and the blue waves curl'd,
And voices run.

Like spirits on the new-born air,
Lone Nymph, whom poets thought so fair,
And great Pan waved from his green lair,
How love will flee!
Thou answeredst all; but none now care
To answer thee!

None-none: Old age has sear'd thy brow;
No power, no shrine, no gold has now:
So Fame, the harlot, leaves thee now,
A frail, false friend.
And thus, like all things here below,
Thy fortunes end!^{13a}

Оно написано, как и стихотворение Мура, разностопными стихами, а соотношение длинных и коротких строк у Пушкина именно такое, как у Корнуолла: три первые строчки четырехстопные, рифмующиеся с такою же длинной пятой, тогда как четвертая и шестая — короткие, двухстопные, и рифмуются друг с другом. У Корнуолла так же нет сравнения поэта с эхом, являющегося центральным образом пушкинского стихотворения. Но лирический сюжет «Прибрежного эха» в значительной степени подобен пушкинскому по своей структуре. На протяжении нескольких строф, рисующих картины бушующей, будящей эхо стихии, Корнуолл эмоционально готовит появление нимфы, олицетворяющей вечную и непостижимую красоту, воспетую поэтами. Ее же способность всепостижения сродни творческому дару и даже трагически обрекает ее на одиночество. Много-строфные описания Корнуолла у Пушкина сокращены, но те мотивы, которые он сохранил, очень характерны: ревуший зверь («hungry billows roar»), грохот громов («large answers when the thunders speak»), глас бури и валов («the wild sea shore; the wind, which moaneth on the waves»). Трубящий рог охотника, не соединимый с картиной морского берега, и по-

ющий девичий голос, возможно, как раз и подсказаны музыкальными мотивами «Эха» Мура («How sweet the answer, makes / To music at night / When, roused by lute or horn», «Than e'er beneath the moonlight's star / The songs repeat»). Вместе с тем они образуют единую ткань вполне оригинального текста, в котором можно ощутить сильный английский колорит, воспринимая его в контексте других стихотворений рубежа 1820—1830-х гг. Так, в стихотворении собраны все опорные образы незавершенного отрывка «Шумит кустарник. На утес...», над которым работает Пушкин в это время и который, как установлено, восходит к знаменитой сцене охоты из 1-й песни поэмы В. Скотта «Дева озера»¹⁴. (Возможно, это обстоятельство и подталкивало ранних пушкинистов к поискам английских параллелей, вопреки авторской воле). Но очевидно, что вне данного контекста стихотворение свободно от какой-либо зависимости, его художественная форма лишь по видимости повторяет английские образцы. Главное отличие заключено не только в том, что у Пушкина эхо — символ поэта, а в том, что у Мура и у Корнуолла последовательно, с начальных строк разворачивается сравнение, с большим или меньшим изяществом и умением развивается банальный параллелизм. Пушкинское «Эхо», включенное в ряд других стихотворений о поэзии («Поэт», «Поэту», «Поэт и толпа»), имеет иную структуру. Его композиция, найденная в борьбе с многословием Корнуолла¹⁵ и частично подсказанная последним, повторена позднее в известном отрывке из «Езерского» — «Зачем клубится ветер в овраге...»: ряд лаконичных, не развернутых образов завершается неожиданным сравнением, поражающим своей точностью. Вместо прихотливой словесной игры — миг прозрения, когда вдруг и бесповоротно открывается истина, сомнения в которой невозможны.

Чужие темы и образы, отмеченные особой живостью и поэтичностью, оставляют след в пушкинских стихах, как нимфа Эхо, лишняя в сюжете одноименного стихотворения, но возникшая в другом, бессонная чуткая мать резвой девы Рифмы — ее образом задана антологическая интонация стихотворения. Созданный Пушкиным миф ничем не связан со стихами английского поэта, кроме той картины, которая, очевидно, отложилась в памяти: прекрасная нимфа на берегу взволнованных вод. Столь же тонка нить, связывающая стихотворение «Эхо» с произведениями Мура и Корнуолла — несколько мотивов, обретших иной смысл и художественное наполнение, чисто внешнее, ритмическое сходство. Очевидно, что разговор о влиянии, о подражании в данном случае неуместен, но, в то же время, наше восприятие явно обогащается подобными наблюдениями над стихами, оказывавшимися в сфере пушкинского внимания, привлекавшими его не как совершенные художественные создания, а как своего рода «вторая реальность», из которой заимствуются элементы, обретающие свой, пушкинский контекст в его

стихах. Введение таких сведений в комментарий к произведениям Пушкина представляется необходимым как для читательского восприятия, так и с точки зрения полноты научного представления о путях творчества.

¹ См. рецензию В. П. Гаевского на «Материалы для биографии Пушкина» П. В. Анненкова в «Отечественных Записках». — 1855. Т. 100, отд. III. — С. 61—62.

² См.: Сочинения А. С. Пушкина. / Под ред. Л. И. Поливанова. — 1887. — Т. I. — С. 355.

³ Текст стихотворения Т. Мура вместе с его переводом дается по публикации некоего «И. Х.», поместившего в «Русском Архиве» (1888, т. II, с. 500—501) заметку «За Пушкина», в которой автор настаивает на оригинальности пушкинского произведения. Перевод принадл. автору статьи:

Как сладостно отвечает Эхо
Музыке ночью,
Когда, пробужденное лютней или звуком рога,
оно просыпается,
И далеко по лугам и по водам
Идет, слегка ей отвечая.
Но эхо любви гораздо вернее
И гораздо сладостнее,
Чем когда-либо при свете месяца,
Рогов, или лютни, или томной гитары
Повторные звуки.
Так бывает, когда, во дни простосердечной юности
И только тогда,
Вырывается у нас из груди вздох, слышимый ею одной,
И когда она, единственно дорогая,
Отвечает нам на него вздохом.

⁴ См.: «Жуковский меня бесит. Что ему понравилось в этом Муре, чопорном подражателе безобразному восточному воображению?» (письмо П. А. Вяземскому от 2.I.1822 г. — тексты Пушкина цитируются по след. изданию: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. В 10-ти томах. Изд. 3-е. М., 1965. Т. 10, с. 33.) «...Уродливые повести Мура» (письмо Н. И. Гнедичу от 27.IV. 1822 г., т. 10, с. 38). «Знаешь почему не люблю я Мура? — потому что он чересчур уж восточен. Он подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. Европейец и в упоении восточной роскоши должен сохранять взор и вкус европейца.» (Письмо П. А. Вяземскому от 3.IV. 1825 г., т. 10, с. 135.)

⁵ Письмо от XI 1825 г., т. 10, с. 190.

⁶ «Memoirs of the Life of (...) R. B. Sheridan»; «The Life and Death of Lord Edward Fitzgerald», 2 vol.; «Memoire of Captain Rock, the Celebrated, Irish Chieftain, with Some Account of His Ancestors Written by Himself», 1824; «Travels of an Irish Gentleman in Search of a Religion», 1833.

Все эти сочинения есть в библиотеке Пушкина. См. Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. (Библиографическое списание.) Спб., 1910. № 585, № 1190.

⁷ См. Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. № 1189.

⁸ См. Пушкин А. С. Т. 10. С. 261.

⁹ См. Алексеев М. П. Томас Мур и русские писатели XIX века // Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи. (XVIII век—первая половина XIX века.) Лит. наследство. Т. 91. М., 1982. С. 657—790.

¹⁰ Все попытки прямого сопоставления этих имен, известные в пушкинистике, как и уже указанная заметка В. П. Гаевского, грешат недостаточностью Доказательств. См.: Сумцов Н. Ф. Этюды о Пушкине. Выпуск 3 // Русский

- филологический вестник. Варшава, 1895. Т. XXXIII. С. 16—24; Яковлев Н. В. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 140—144.
- ¹¹ Яковлев Н. В. Последний литературный собеседник Пушкина. // Пушкин и его современники. Выпуск 38. Спб., 1916. С. 7—16.
- ¹² Известны уничижительные отзывы о Корнуолле Байрона, обвинявшего его беспорядочном подражании всем крупным поэтам, и Китса, характеризовавшего его манеру как смешение «нежных чувств, времен года, листьев, луны и прочего». См. «The Letters of John Keats. / Ed. by M. V. Forman. Press. London, New York, Oxford University, 1948, p. 471.
- ¹³ «The Poetical Works of Milman, Bowles, Wilson and Barry Cornwall», Paris, 1829, p. 176—177.
- ^{13a} Перевод стихотворения, сделанный Г. А. Елачичем, дан в названной статье Н. В. Яковлева:

Прибрежное эхо

Стою у диких берегов,
 Я внемлю клетку орлов
 И слышу волн голодный рев, —
 Везде вокруг
 Пустые гроты шлют на зов
 Ответный звук.
 Мне ветер люб, что над волной
 Летит, играя с глубиной,
 Поет в пещере он пустой
 Поэму вод;
 Тот голос из глуби земной
 Мечту поет.
 Он словно первозданный крик,
 Как тот, с которым мир возник,
 Он странной вечности язык,
 Что стар, как свет,
 Он до глубин земли проник, —
 Но где ж ответ?

И только Эхо скал ни в чем
 Не слышит отклика кругом;
 В молчанье бледном и немом
 Оно замрет, —
 Молчанье, как фиал с вином,
 Тот голос пьет.
 О Нимфа-Эхо! — вышла ты
 Из хаотичной темноты,
 Дочь первозданной красоты!
 Тебя ласкал
 Луч первый солнца с высоты
 И первый вал.

Как первородных духов сонм,
 Всегда одна, поэта сон;
 Тенбя звал Пан с зеленых лон —
 Всему ответ
 Давала ты, на твой же звон
 Ответа нет.
 Века над головой твоей;
 Тебе не строят алтарей
 И слава, ложный друг людей,
 Не шлет цветы, —
 И вот, как все здесь, меж теней
 Минула ты.

¹⁴ См.: Якубович Д. П. Из заметок о Пушкине и Вальтер-Скотте: 1. К пушкинскому наброску «Шумит кустарник» // Пушкин и его современники. XXXVIII—XXXIX вып. — Л., 1930. — С. 122—134.

¹⁵ Такова обычная практика пушкинской переработки тем Корнуолла: в знаменитом стихотворении «Пью за здравие Мери...» почти в два раза меньше строк, чем у англ. поэта; в три раза меньше по объему «Закливание», восходящее к «An Invocation», как доказано Н. В. Яковлевым. (См.: Яковлев Н. В. Последний литературный собеседник Пушкина. (Барри Корнуоль) // Пушкин и его современники. Вып. XXVIII. — Спб., 1916. — С. 17—20.)

СЛОВЕСНОЕ ВОЗДУХОПЛАВАНИЕ

Д. Р. Невская

В Отделе редких книг Национальной библиотеки Латвии хранится экземпляр книги «Ядро российской истории» А. Манкиева¹, некогда принадлежавший известному в первой половине XIX века «оригинальному русскому антиквару»², фальсификатору исторических документов Александру Ивановичу Сулакадзе. О том, что книга находилась в собрании Сулакадзе, свидетельствует красный печатный штампель с фамилией и годом рождения владельца³, а также выполненные его характерным «однообразным» почерком «приписки» на полях книги и на всех ее свободных от текста страницах. Находка послужила поводом к написанию данной статьи о судьбе мифа в связи с судьбой его создателя.

Сама тема и оригинальность «главного героя» позволили обратиться к необычной двуплановой форме изложения. Один слой текста имитирует доклад, якобы читанный перед аудиторией начинающих фальсификаторов. Другой — служит опорой для реального автора статьи, не склонного все же подчеркивать таким способом свою собственную непогрешимость. При переключении из одного плана в другой (что становится вполне обычным делом) внутритекстовые субъекты весьма фамильярно «перетекают» друг в друга.

Опыт исследования в духе Александра Ивановича
(доклад, читанный в Школе Юного Фальсификатора)

Господа! Мне приятно вам сообщить, что в нашем городе мною обнаружена книга «Ядро российской истории» А. Манкиева, как оказалось, некогда принадлежавшая известному в первой половине XIX века «оригинальному русскому антиквару», фальсификатору исторических документов Александру Ивановичу Сулакадзе! Что мы знаем о судьбе этого замечательного человека? Почти ничего. Нет у нас конкретных биографических сведений, не можем установить точных дат его рождения и смерти. Исходя из самых общих знаний о Сулакадзе, можно представить его жизнь следующим образом:

родился, учился, был гвардейским офицером, титулярным советником, затем, поддавшись модному в начале XIX века увлечению российскими древностями, стал собирать подлинные (!) исторические документы, предметы старины и книги по истории, но не мог достигнуть уровня коллекций Румянцева, Ф. Толстого, Мусина-Пушкина, Строева, Баузе, Царского и других собирателей, и, будучи человеком небогатым, тщеславным и имевшим большую страсть к сочинительству, Сулакадзев попытался примирить эти три «особенности», встав на трудную дорогу подделок и мистификаций, чем и прославился среди современников.

Господа, я хочу напомнить вам слова, которые украшают парадный вход нашей школы: «Подделки, — бесспорно, — труднейший жанр литературного творчества. Ю. М. Лотман.»⁴ Сулакадзев остался в истории благодаря тому, что на каком-то этапе своей жизни обратился именно к этому «жанру литературного творчества», а также и к мистификациям... С этой деятельностью Сулакадзева связан эпизод, отмечаемый всеми исследователями при любом упоминании имени Сулакадзева. Можно даже утверждать, что все наши достоверные знания об антикваре сводятся к этой истории. Поэтому и я не могу не напомнить ее вам.

Г. Р. Державин, услышав о собрании редкостей Сулакадзева, хочет посетить его домашний «музеум», но побывавший там ранее А. И. Оленин делится с ним своими впечатлениями. Что же увидел Оленин у Сулакадзева?

«Целый угол наваленных черепков и битых бутылок, которые выдавал он (Сулакадзев — Д.Н.) за посуду татарских ханов, отысканную будто бы им в развалинах Серая; обломок камня, на котором, по его уверению, отдыхал Дмитрий Донской после куликовской битвы; престранную кипу старых бумаг из какого-нибудь уничтоженного богемского архива, называемых им новгородскими рунами; но главное сокровище Сулакадзева состояло в толстой, уродливой палке, вроде дубинок, употребляемых кавказскими пастухами для защиты от волков; эту палку выдавал он за костьль Иоанна Грозного, а когда я сказал ему, что на все его вещи нужны исторические доказательства, он с негодованием возразил мне: «Помилуйте, я честный человек и не стану вас обманывать»⁵. Так единственным гарантом «подлинности» подложных древностей у Сулакадзева становится его честность, т. е. качество вполне мифическое у фальсификатора. Из него-то и рождается правдивый квазиисторизм самого Сулакадзева. Расчет мистификатора на благородство и деликатность возможного оппонента вполне оправдался: мог ли Оленин, истинно благородный и честный человек, открыто отказать в этих качествах и хранителю странного «музеума», не имея более существенных подтверждений своим сомнениям, чем эмоции. Кстати, господа, между нами говоря, Иоанн Грозный вполне мог, жарко задумавшись, поглаживать и эту палку!

Смею утверждать, что в захлавленной квартире Сулакадзева правил Блеф, доставлявший своему хозяину удовольствие от маленьких побед над известными людьми Петербурга. Мои слова можно подтвердить и другим блестящим примером. В первый свой приход Оленин заметил среди других, перечисленных ранее экспонатов «музеума», «две алебастровые статуйки Вольтера и Руссо, представленных сидящими в креслах, и в шутку спросил у Сулакадзева: «А это что у вас за антики?» — «Это не антики, — отвечал он, — но точные оригинальные изображения двух величайших поэтов наших, Ломоносова и Державина.» После такой выходки моего антиквара мне осталось только пожелать ему дальнейших успехов в приращении подобных сокровищ и уйти, что я и сделал.»⁶ И на этот раз Оленин поступил, как благородный человек, и не вступил в бессмысленный спор с коллекционером, который, по общему признанию, «в обширной семье любителей древности тех лет <...> принадлежал к числу осведомленнейших, <...> был начитан в древних текстах, <...> владел древними и новыми европейскими языками и кругозор его не ограничивался только русской научной литературой»⁷.

Второй осмотр коллекции Сулакадзева А. Н. Оленин принял спустя четыре года в компании Г. Р. Державина, И. И. Дмитриева, А. С. Шишкова, Н. С. Мордвинова, С. П. Жихарева и П. А. Корсакова. Два последних гостя заранее предупредили Сулакадзева о приходе именитых посетителей. «Он был в восхищении, сам принялся мести комнаты и сметать пыль со своих редкостей, <...> надел новый сюртук и с преважным видом расположился на софе ожидать гостей, спрашивая попеременно то у автора «Дневника», то у Корсакова: «Так этот Дмитриев министр юстиции? Так этот Мордвинов член Государственного совета?», и, когда они удовлетворили его вопросам, он с какою-то гордостью беспрестанно повторял: «Ну что ж? пусть посмотрят, пусть посмотрят»⁸. По свидетельству Оленина, ничего не изменилось в «музеуме» Сулакадзева с тех пор, как посмотрел его, «...ничего не изменилось, кроме того, что под одну статушкой, вместо прежней подписи «М. В. Ломоносов», явилась другая с именем «И. И. Дмитриев»»⁹. Таким образом, Сулакадзев не только не боялся славы фальсификатора, но и всячески ее питал. В свою очередь, именитые современники принимали правила его игры. Так, например, Евг. Болховитинов и Г. Р. Державин, зная почти наверняка, что «Гимн Бояна» и «Ответ новгородских жрецов» — подделки Сулакадзева, все-таки стремились опубликовать их, интересуясь, видимо, литературной стороной его «дикивинок»¹⁰. Самого «автора редких древностей», скорее всего, устраивала такая возможность прославиться на литературном поприще, не теряя при этом доброго имени фальсификатора.

Вам, наверное, интересно будет узнать, как А. И. Сулакадзев

создавал эти «рукописные древности»? Найденная мною книга А. Манкиева «Ядро российской истории», испещренная записями и рисунками Сулакадзева, делает нас невольными свидетелями творчества фальсификатора в тот самый момент, когда из источника он черпает необходимые исторические сведения, способные создать в будущей подделке атмосферу достоверности. Для Сулакадзева этими сведениями становятся даты, имена, предметы старины, особенности древней архитектуры, различные виды казней и убийств. Названия интересных ему исторических фактов («Холопий город», «Поганая книга», «мясо, поляки», «Запона», «Марфа Посадница», «Герб Новгорода» и др.), а также рисунки (скорее пиктограммы, которыми обозначены некоторые предметы старины: орудия казни, «чудесные свечи», крест, ворота, монеты и т. д.) Сулакадзев выносит на поля рядом с соответствующим текстом, а потом из этих названий и рисунков в конце книги делает свое оглавление. Интересно, что «пляшущих» в муках смерти «человечков» он изображает гораздо чаще других «примет» старины. Сулакадзев их несколько раз «сжигает», «вешает», «четвертует», «колесует», «отрубает им головы разными приспособлениями», «сажает на кол». Создается впечатление, что «любитель древности» крайне увлечен иллюстрацией «практических основ палачества»...

Как Сулакадзев использовал эти «знания» в своих фальсификатах, пока сказать трудно (этот вопрос станет предметом особого исследования). А вот попробуйте объяснить, с какой целью «великий путаник» вклеил в книгу журнальную вырезку следующего содержания: «Иностранцам Бартелю, Ерлиху и вдове Тейт, утруждавшим Его Императорское Величество жалобой на отставного Полковника Поздеева в нарушении с первыми двумя контрактов по экономическим делам его заключенным и в тайном похищении у третьей четырнадцатилетней дочери и выдаче оной за своего крепостного человека, по Высочайшему повелению отказывается; поелику не представили они никаких ясных на иск их доказательств; естли же их имеют, предоставляется им искать удовлетворения в Присутственных Местах по законам.» Не кажется ли вам, господа, что Сулакадзиев блефует на этот раз с нами, таким образом еще раз напоминая о себе?...

Отсутствие точного года смерти А. И. Сулакадзева (в разных источниках он колеблется от 1829 до 1832 года) свидетельствует о том, что к концу жизни интерес к «оригинальному русскому антиквару» в обществе гаснет, и он уходит незаметно, опечалив только родных. Его жизнь с границами, растворенными во времени, и даже фамилия, существовавшая почти в десяти вариантах, — все это позволяет говорить о некой тайне Сулакадзева. Вроде был человек, а вроде его и не было. Оставшись в нашей памяти лишь со своими выдумками (мифами), он как будто только для того и появился на свет, чтобы связать с ними свою

жизнь и, незаметно уйдя, самому превратиться в миф. Но об этом, господа, поговорим в следующий раз.

Итак, реальное бытие А. И. Сулакадзева определялось исключительно мифом: все, что окружало его в «неопрятной квартире», где жил, все, что говорил, было плодом его фантазии. А «создавал» он не только «древности» разного рода, но и мифы о себе, а именно: Миф-1 о Сулакадзеве, как о серьезном исследователе древностей российских и безусловно честном человеке, и Миф-II о Сулакадзеве, известном фальсификаторе, с вытекающими отсюда характеристиками. Можно предположить, что это увлечение мифотворчеством привело к тому, что в какой-то момент миф, порожденный Сулакадзевым, поглотил своего создателя... Вот почему, когда речь идет о Сулакадзеве, он мне представляется не реальным человеком, жившим в XIX веке, а выдуманным персонажем (плутом) из занимательного рассказа. Недаром Б. М. Эйхенбаум в свое время отмечал, что в «Записках» С. П. Жихарева история посещения Лениным домашнего «музеума» Сулакадзева несет на себе «знак литературности», и, назвав ее «Великий антикварий», включает в число других занимательных историй, из которых можно было бы «сделать целый сборник с заманчивыми заглавиями»¹¹. Наблюдения исследователя осмелюсь дополнить и своим замечанием по поводу роли Сулакадзева в этом эпизоде. В окружении известных деятелей XIX века «любитель древностей» представляется настолько неправдоподобной фигурой, что даже напоминает мультипликационного человечка, действующего, по замыслу режиссера, в игровом фильме наряду с живыми актерами. И это ощущение неправдоподобности возникает всякий раз, когда речь идет о Сулакадзеве-фальсификаторе.

Миф-I о Сулакадзеве, как об авторитетном ученом-историке, был удобно использован уже в наше время новыми мистификаторами-мифотворцами для создания очередного советского мифа из области истории авиации. Он заключался в том, что родиной воздухоплавания объявлялась Россия. Основанием для такого утверждения явилась рукопись Сулакадзева «О воздушном летании в России с 906 лета по Р. Х.», где среди разных «подлинных» исторических свидетельств было следующее упоминание о «первом полете на воздушном шаре»: «1731 года в Рязани при воеводе подъячий Нерехтец Крякутной фурвин сделал как мяч большой, надул дымом поганым и вонючим, от него сделал петлю, сел в нее, и нечистая сила подняла его выше березы и после ударила его о колокольню, но он уцепился за веревку, чем звонят, и остался тако жив»¹². Таким образом, одна из подделок Сулакадзева, подтвержденная легендой о самом исследователе, была принята на вооружение современными «мистификаторами» и послужила поводом к рождению нового мифа. Сле-

дует отметить, что в истории советского воздухоплавания этот миф укреплялся постепенно.

Известный русский историк авиации П. Д. Дузь в 1944 году готовит к изданию свой большой труд «История воздухоплавания и авиации в СССР». Но в этом же году ученый становится жертвой доноса, и монография выходит под фамилией редактора В. А. Попова. В издании 1944 года упоминается и «фурвин» Крякутного из рукописи А. И. Сулакадзева. Дузь приводит эту историю с большими оговорками и считает, что достоверность описанных в рукописи фактов «вызывает сомнения»¹³. Характерно, что фотоснимок титульного листа «сочинения» Сулакадзева находится рядом с репродукциями картин «Иван-царевич на сове» и «Иван-царевич с Василисой Прекрасной на ковресамолете». Однако уже в 1951 году журнал «Огонек» отмечает 220-летие со времени полета подъячего Крякутного, а следовательно, и день рождения «современного воздухоплавания». В юбилейной заметке профессор Н. Д. Анощенко утверждает, что благодаря Сулакадзеву «всему миру стало известно, что именно наша великая Родина по праву должна считаться родиной современного воздухоплавания». Далее профессор вспоминает недобрым словом современников Сулакадзева: «Царские чиновники и тогдашнее «общество», зараженные неверием в творческие силы русского народа и преклонением перед всем иностранным, в свое время не придали значения обнародованию «Записок Сулакадзева» и сообщаемым в них сведениям». Досталось от Анощенко и зарубежным историкам, которые, по его словам, «остались верными себе, умышленно замалчивая замечательные достижения русских изобретателей...», хотя «испытание в полете первого в мире теплового аэростата Крякутной произвел в России за 52 года до «изобретения» братьями Монгольфье во Франции подобного вида летания по воздуху на тепловых аэростатах»¹⁴. Так, миф Сулакадзева превращается в любимый праздник «советской авиационной общественности». Видимо поэтому в 1956 году в монументальном труде «Воздухоплавание и авиация в России до 1907 года» под редакцией В. А. Попова три страницы занимает репринт с рукописи Сулакадзева с небольшим примечанием редактора об «интересной сводке сведений «О воздушном летании в России с 906 лета по Р. Х.»¹⁵, в достоверности которой уже никто не сомневался.

Итак, один миф способствует возникновению и подтверждению другого. Смею предположить, что человек, причастный к мифотворчеству, в конечном итоге сам превращается в миф и уже в таком виде является основой для создания все новых и новых мифов.

¹ Манкиев А. Ядро российской истории. — М., 1784.

² Языков Д. Оригинальный русский антиквар // Русский вестник. — 1898. — Т. 7. — С. 237—242.

- ³ В работах М. Н. Сперанского (1928), В. Ф. Покровской (1958), И. П. Смирнова (1979), И. Л. Половой (1992) не затрагивался вопрос о потенциальном мифологизме зеркально-цифровой симметрии числа 1771 (год рождения Сулакадзева).
- ⁴ Лотман Ю. М. «Слово» и литературная традиция XVIII—начала XIX в. // «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. — М. — Л., 1962. — С. 404.
- ⁵ Жихарев С. П. Записки современника. — М.—Л., 1965. — С. 436.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Лотман Ю. М. «Слово» и литературная традиция XVIII—XIX вв. — С. 396—397.
- ⁸ Жихарев С. П. Записки современника. — С. 436.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Грот Я. Примечания // Сочинения Г. Р. Державина. — Спб., 1878. Т. VII. С. 612. Подделки Сулакадзева в переложении Державина были опубликованы в «Чтствиях» Беседы любителей русского слова (1812 — Кн. 6. — С. 5—6.)
- ¹¹ Эйхенбаум Б. Е. С. П. Жихарев и его дневники // Жихарев С. П. Записки современника. — М. — Л., 1965. — С. 653.
- ¹² Цит. по: История воздухоплавания и авиации в СССР. М., 1944. С. 14—15. (Ср. реальный текст в ТОДРЛ, Т. XIV. М. — Л., 1958. С. 635). «Русификация» смысла (немец кршеной→нерехтец Крякутной; Фурцель→фурвин) демонстрирует характерную для мифа диффузность имен собственных и нарицательных. Немецкоподобный звуковой облик слова «фурвин», возможно, — побочное следствие той же причины.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Анощенко Н. Д. Первый полет на воздушном шаре // Огонек. 1951. № 39. С. 11.
- ¹⁵ Попов В. Воздухоплавание и авиация в России до 1907 года. М., 1956. С. 13—15.

ПСЕВДОНИМ КАК СПОСОБ ВНУТРИЛИТЕРАТУРНОГО ПОВЕДЕНИЯ (Д. МИНАЕВ, И. ПАНАЕВ и ... А. ПСЕВДОНИМОВ)

А. Блума

Конец 50-х — начало 60-х годов XIX века было временем второй волны популярности Генриха Гейне в России, когда, по словам И. Анненского, немецкого поэта любили, «пожалуй, больше собственных стихотворцев»¹, а особенности адаптации его текстов служили критикам индикатором состояния отечественных литературных вкусов.

Одним из ярких критических выступлений на эту тему стала статья Д. Д. Минаева по поводу четырех книг переводов из Гейне, опубликованная в журнале Достоевских «Время» (1861, № 1). Рецензия эта заслуживает внимания прежде всего фельетонной своей частью, главным героем которой сделан поэт Псевдонимов².

Минаевский персонаж, по словам автора, «олицетворяет в себе тип поэтов, у которых впечатлительность заменяет творческую силу и фантазию, а наивное переразвиванье, мо-

дулирование — всякое самобытное дарование <...>. Наше время, — пишет Минаев, — представляет нам целый ряд Псевдонимовых, простосердечно, без сознания считающих свои переразвивания художественными и поэтическими произведениями»³.

Судя по выступлениям Минаева в других изданиях (в первую очередь — в «Искре»), он имел здесь в виду поэтов 40-х годов, но, несмотря на собирательность образа, создан Псевдонимов на основе вполне конкретных литературных фактов.

Одним из источников послужил, вероятно, «Петербургский фельетонист» И. И. Панаева. Сходство здесь обнаруживается прежде всего в композиции: и в том, и в другом произведении авторское повествование о детстве и литературной карьере героя перемежается письмами к друзьям, стихотворными отрывками, дневниковыми записями (у Псевдонимова) или внутренними монологами (у петербургского фельетониста). Некоторые моменты сюжета («Замоскворецкое воспитание» Псевдонимова, история с его ученическими сочинениями) также говорят о непосредственной связи этих двух «биографий».

Однако более близки по содержанию к минаевскому фельетону другие произведения Панаева — «Литературные воспоминания» (1861 г.) и первые его выступления в «Современнике» (1847 г.). Появление на страницах журнала некоего нового поэта, который «смертельно любит» Бенедиктова, Языкова, Хомякова, Кукольника, было для Панаева актом самоиронии, вызванной изменившимся отношением к романтизму. В «Литературных воспоминаниях» он подробно рассказывает о начале своей литературной карьеры. Похоже, что образ молодого Панаева, который читатели воспоминаний должны были противопоставить зрелому их автору, послужил Минаеву источником для его фельетона. Рассказ о детстве «неизвестного миру поэта» представляется прямо «списанным» с первых глав панаевских воспоминаний.

«Литературная деятельность» Псевдонимова начинается с гимназии, где он, как и молодой Панаев, пользуется особым вниманием учителя словесности. «Никто так не писал в классе хорошо и правильно сочинений на заданные темы, как Псевдонимов, изумительно хорошо изучивший все правила риторики», — рассказывает Минаев⁴, и он охотно, хотя и не бескорыстно, помогает в этом одноклассникам. О том же пишет Панаев: «В пансионе начинали смотреть на меня как на будущего литератора, и воспитанники, плохо знавшие грамоту и не имевшие никакой фантазии, стали прибегать ко мне с просьбами писать для них сочинения на задаваемые им темы. Я исполнял эти просьбы очень охотно, тем более что это не составляло для меня никакого труда»⁵. На публичном акте в день выпуска Панаев произносит речь «О значении русской словесности»; Псевдонимов читает «прощальную оду заведению, соб-

ственного своего сочинения», которая «так хороша, что все присутствовавшие в зале <...> прослезилась» (на выпуске Панаева в предвкушении скорой свободы прослезился сам выступавший)⁶.

Выписки из трех тетрадей дневника Псевдонимова (три тетради стихов были и у молодого Панаева) Минаев начинает его признанием: «Мне решительно хочется написать повесть. Повестей у нас никто теперь хороших не пишет, кроме Марлинского, да и тот давно замолчал. <...> Сегодня я для некоторых соображений в шестой раз перечитывал «Фрегат Надежду» — и в шестой раз приходил в страшный восторг. Когда дочитал я до последней страницы, у меня явилась в голове целая сцена для моей новой повести <...>»⁷. Почти то же у Панаева: «<...> я <...> с жадностью прочитывал печатающуюся тогда в «Сыне Отечества» повесть Марлинского «Фрегат Надежда», думая: «господи, если бы написать что-нибудь в этом роде!» <...> Я после долгих усилий составил <...> очень эффектный, по моему мнению, сюжет, разумеется, в высшей степени нелепый, стараясь рабски подражать манере изложения и слогу Марлинского»⁸.

Интерес представляют и стихи Псевдонимова, в которых он «самого Бенедиктова перещеголял». По содержанию и форме они напоминают пародии нового поэта, напечатанные впервые в 1847 году. В качестве примера можно привести «Монолог художника в драме Джулиано Бертини, или терновый венок гения». Очевидна связь этого сочинения Псевдонимова с отрывком из «драматической грезы» нового поэта «Доминикино Фети, или Непризнанный гений»⁹. Сходство заметно не только в выборе темы и героя, но и в стихотворных размерах, авторских ремарках, даже в графическом их расположении.

Ко времени появления минаевского фельетона уже фактически не существовало Нового Поэта-пародиста. Изданием в 1855 году «Собрания сочинений» он завершил свою карьеру, и в дальнейшем Новый Поэт печатается в «Современнике» исключительно как фельетонист.

Отдельное издание «Очерков петербургской жизни Нового Поэта» (1860 г.), вызвавшее множество недоброжелательных отзывов, послужило, видимо, Минаеву поводом для создания фельетона. К «поэту хлыщей и моншеров, поэту камелий и женщин из петербургского полусвета», возбуждавшему негодование рецензентов «Отечественных записок», «Библиотеки для чтения», «Светоча», обращена его «Ода петербургских камелий Новому Поэту» («Светоч», 1860, № 8), а также, судя по сохранившимся стихам, и другой фельетон для «Времени», замененный Достоевским «Петербуржскими сновидениями в стихах и прозе». При создании же образа Псевдонимова Новый Поэт интересовал Минаева, в первую очередь, как пародист — предшественник, с одной стороны, «поэтов» «Свистка» (Конрада

Лилиеншвагера, Якова Хама, Аполлона Капелькина), с другой — псевдонимных масок самого Минаева и других искровцев: «<...> я очень люблю шуточные стихотворения и пародии, имеющие какой-нибудь смысл и значение, — писал Панаев в ответ своим оппонентам. — <...> но признаюсь, эти пародии для пародий разных неувенчанных, увенчанных, обличительных и других поэтов, которых развелось так много в 1860 году, — явление весьма жалкое и запоздалое. Есть что-то оскорбительное и неприятное в этом пошлом, бесцельном, грязном и тупом передразнивании наших лучших поэтов...»¹⁰ Образ отжившего свой век в литературе Псевдонимова можно, видимо, рассматривать как ответ на нелестные слова об «Искре»¹¹.

Выбор имени минаевского персонажа, возможно, связан с тем, что рассказ о нем ведется по поводу переводов Гейне, который «на русском Парнасе» выступает под разными псевдонимами его многочисленных переводчиков. В это время появляются и такие псевдонимы, как Гейне из Тамбова (П. И. Вейнберг) и Гейне из Архангельска (В. С. Курочкин), за которыми в 80-е годы и в первые десятилетия XX века последовали Гейне из Харькова, из Глуховки, Ирбита, Кунавина, Любани, Мирославки, Темрюка, Уржумки, Гейне из конюшни.

Однако более вероятно, что имя Псевдонимова связано опять-таки с Новым Поэтом, который в первом выступлении в «Современнике» заявил о своей похожести на всех и каждого: «Я ни умен, ни глуп, ни учен, ни неуч, ни богат, ни беден, ни стар, ни молод, ни красив, ни дурен, ни холост, ни женат. Я с стариком — старик, с юношей — юноша, с умным — умен, с глупым — глуп, с неучем — неуч, с педантом — педант; с я богачом — богат, с бедняком — беден, с женатым я женат, с холостым холост...»

Я, словом, сам не знаю, что я такое!.. Несомненно только, что я человек благовоспитанный и благонамеренный...»; а заканчивает «новый поэт» словами: «Мне пора поставить точку и подписаться. У меня престранная фамилия, — извините! Такая странная, что даже страшно подписываться. Лучше уж не подпишу.»¹²

Следует помнить, что для 40-х годов обилие псевдонимов не было характерно. Выступая в разных ролях, Панаев неизменно подписывался именем Нового Поэта, что часто вызывало раздвоение образа. В качестве яркого примера можно отметить письмо в редакцию «Современника» (1851, № 1), в котором Новый Поэт рассказывает свой странный сон: «Раздумавшись о прошедшем, на днях, после обеда, <...> я погрузился в самый сладкий и приятный сон... Мне снилось, что я помолодел семнадцатью годами, что я очень тонок и бледен, что у меня густые волосы и мягкие небольшие усики... <...> Мне снилось, что Новый Поэт лицо от меня совершенно отдельное, ничего не имеющее общего со мной и даже вовсе незнакомое мне.

<...> я вознамерился <...> написать <...> к Новому Поэту, чтобы на всякий случай снискать его расположение.» После этого Новый Поэт во сне приходит к молодому автору и поражает его самолюбие острой критикой. Более того, и в себе Новый Поэт не признает «ни малейшего поэтического дарования» и рассматривает свои стихи лишь как способ доказать, что «после Жуковского, Батюшкова, Пушкина, Лермонтова писать звучные стихи ровно ничего не значит, что это только не-большой механический труд.

Подобное внешнее раздвоение вовсе не обязательно для Нового Поэта. Даже в его монологах часто звучат рядом два голоса. «Я дорожу каждою своею строчкою, как драгоценною, — говорит Новый Поэт, — я полагаю, что каждое мое произведение имеет великое значение: я твердо убежден, что имя мое будет бессмертно на страницах русской литературы. Я считаю великими не только мои последние произведения <...> — нет! все, что я ни писал лет десять или пятнадцать назад тому <...>, когда я <...> в безумном восторге лепетал какие-то детские, бессвязные фразы, когда я в горячечном бреде брал свирепые аккорды на моей громкой, вычурной и изукрашенной лире, <...> мои неопределенные стремления, мой пошлый идеализм <...> принимались за глубокие мысли <...>, перед моими длинными и скучными драматическими фантазиями, в которых не было ни характеров, ни действия, бледнели в то счастливое время Моцарт и Сальери и Дон-Хуан. <...> И все это прошло, и как дым разлетелась слава моя. <...> Говорят, что мои прежние произведения устарели, опошлись, сделались смешными <...>. Все это вздор, все это ложь, все это зависть! Я ничего этого не хочу слышать, я ничему этому не хочу верить; я с высоты своего величия презираю все эти толки и критики <...>»¹⁴.

Позднее, когда Новый Поэт выступает только как фельетонист и занимает одну определенную позицию, его голос сливается с голосом самого Панаева, и он становится уже не маской, а простым псевдонимом. Поэты «Искры», в свою очередь, представляя различные образы, выступали под разными псевдонимами, многие из которых (Скорбный, Неувенчаный, Обличительный поэт) создавались по образцу панаевского Нового Поэта¹⁵.

В январе 1861 года, одновременно с публикацией во «Времени», в Юмористическом листке «Светоча» было опубликовано стихотворение «Мотив из Гейне» с подписью — А. Псевдонимов. Читатели «Времени» в его авторе, вероятно, должны были узнать минаевского «поэта трех звездочек», а сам факт печатания его стихов — поставить «Светоч» в ряд «двух-трех сборников и двух-трех почивших журналов», в которых когда-то печатался Псевдонимов. Это не было простым совпадением, так как Псевдонимовым оказался сам Минаев¹⁶. Намечалась,

очевидно, скрытая полемика между Псевдонимовым, как подражателем Гейне, и Обличительным поэтом, так как в это же время Минаев написал для «Светоча» и «Неальбомное стихотворение» — отрицание «альбомной» лирики¹⁷. Однако и оно было напечатано как стихотворение Псевдонимова. Знакомство с рукописью позволяет предположить, что Минаев мог ошибиться, выставляя псевдонимы под стихотворениями: «Неальбомное стихотворение» он подписал именем Псевдонимова, а «Мотив из Гейне» — Обличительного поэта¹⁸. При печатании ошибка была исправлена, но лишь частично, и Псевдонимов, таким образом, стал обличать сам себя¹⁹.

Не исключено, что эта «искровская» шутка была одной из причин разрыва отношений Минаева с журналом Достоевских. Хотя «Светоч» угасал не без помощи «Времени», редакция не могла одобрить подобные приемы «poleмики». Выпад против «Светоча», одним из ведущих сотрудников которого был в это время Минаев²⁰, раскрыл в нем ту черту, о которой он сам замечательно сказал в одном из позднейших стихотворений:

Когда невольно с языка
Злость иль проклятие сорвется,
Их прямо высказать в лицо
Всегда кому-нибудь найдется²¹.

Как оказалось впоследствии, Минаев подобным же образом пытался высказать свое мнение и редакции «Зари», напечатав в журнале одно из своих стихотворений, подписанное — А. Фет²². Через некоторое время в журнале «Дело» он с поддельным негодованием писал: «Последние мытари эстетической критики, приютившиеся в «Заре» Кашпирева, недавно блистательно доказали всю силу своего эстетического чутья и смысла, поместивши в «Заре» безобразные вирши какого-то псевдо-Фета.»²³

В фельетоне 1861 года от имени Псевдонимова была написана, кстати, следующая фраза: «Ни на одного современного поэта так не нападают теперь, как на Фета. Его бранят даже те журналы, где прежде от него же приходили в восторг. Недавно в «Библиотеке для чтения» было напечатано одно превосходное стихотворение, под которым подписано имя А. Фета. Или это другой, новый поэт (выделено мною — А. Б.), или... я уже понять не могу, что значит эта фита.»²⁴

Не исключено, что эти строки имеют отношение к шутке с «Зарей» и «Светочем». Как рассказывает в своих воспоминаниях П. В. Быков, одна из пародий Панаева была принята за стихотворение Фета и напечатана под его именем²⁵. Е. Ростопчина, правда, свидетельствует, что это была пародия на стихи Майкова и романс «Густолиственных кленов аллея» приписывался ему²⁶. Сам Панаев этого эпизода касается лишь в нескольких словах²⁷, но, как установил В. А. Кошелев, стихотво-

рение пародировалось неоднократно²⁸, и эта атмосфера литературных мистификаций могла привлечь внимание Минаева.

Сделанные наблюдения позволяют предположить, что семантическая обратимость «биографий» пародийной маски и ее создателя конституирует смену имен как разновидность внутрילитературного поведения²⁹.

Д. Д. Минаев, имевший, как известно, более сотни псевдонимов, естественным образом самоматериализовался в скроенной по панаевскому образцу «фигуре» Псевдонимова.

¹ Анненский И. Ф. Генрих Гейне и мы // Анненский И. Книги отражений. — М.: Наука, 1979. — С. 398.

² Согласно предположению В. С. Нечаевой, с именем Псевдонимова связано появление в рассказе Ф. М. Достоевского «Скверный анекдот» чиновника Пселдонимова. (Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» 1861—1863. — М.: Наука, 1972. — С. 214.

³ Время. 1861. — № 1. — С. 71.

⁴ Там же. — С. 69.

⁵ Панаев И. И. Литературные воспоминания. — М.: ГИХЛ, 1950. — С. 10.

⁶ Там же. — С. 13—14; Время, 1861. — № 1. — С. 70—71.

⁷ Время. 1861. — № 1. — С. 72.

⁸ Панаев И. И. Литературные воспоминания. — С. 36.

⁹ Опыт в драме нового поэта // Современник. 1847. — Т. 1. — № 2. — Отд. IV. — С. 164—170.

¹⁰ На рубеже старого и нового года. Грезы и видения Нового Поэта // Современник. — 1861. — № 1. — С. 16.

¹¹ «Грезы и видения Нового Поэта» появились в печати почти одновременно с фельетоном о Псевдонимове, однако можно предположить, что Минаев познакомился с ними несколько ранее, так как «Литературные воспоминания Панаева, публиковавшиеся в том же номере «Современника», без сомнения, были ему известны.

¹² Новый поэт // Современник. — 1847. — Т. 1. — № 1. — С. 64, 71.

¹³ Станный сон (Письмо Нового Поэта) // Собрание сочинений Ив. Ив. Панаева. Т. 5. М.: Саблин, 1912, — С. 816—825.

¹⁴ Заметки Нового Поэта о русской журналистике // Современник. — 1851. — Т. XXVIII. — № 7. — С. 2—4. (Соврем. заметки).

¹⁵ Возможно, естественно возникшая игра слов Панаев—Минаев, Иван Иванович—Дмитрий Дмитриевич, Новый Поэт — Обличительный поэт имеет отношение к разработке гоголевской традиции в поэтике Ф. М. Достоевского.

¹⁶ Предположение И. Ф. Масанова о принадлежности стихотворения А. Н. Плещееву является ошибочным.

¹⁷ Возможно, инициал в подписи является намеком на А. Фета, «альбомные» стихи которого постоянно пародировались Минаевым.

¹⁸ Рукописный отдел ГПБ. Ф. 115 Бурцев А. С. Ед. хр. 36.

¹⁹ Образ Псевдонимова, видимо, не привлек внимания широкой публики, но в литературной среде не был забыт. Так например, в 1864 году драматург «Искры» — Добродушный господин — в сцене «Утро у редактора» изобразил Псевдонимова одним из сотрудников «Времени». (Искра. — 1864. — № 11 (24 III). — С. 179).

²⁰ Фридлендер Г. М. У истоков «почвенничества» (Ф. М. Достоевский и журнал «Свечеч») // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1971. — Т. XXX. — Вып. 3. — С. 400.

Минаев, очевидно, принял сторону «Искры» в столкновении с редакцией «Свечеч» в январе 1861 года. См.: Предсказания на 1861 год // Искра. 1861. № 1. (6 I). С. 79; Калиновский Д. Письмо из редакции «Свечеч» // Искра. 1861. № 3 (29 I). С. 44.

- ²¹ Дело. — 1869. — № 5. — С. 196.
- ²² Лесков Н. Об авторе пасквильных акrostихов // Новое время. 1886. № 3596 (4 III); <Письмо Н. С. Лескова А. С. Суворину от 3 III 1886 г.> // Лесков Н. С. Собрание сочинений. В 11-ти т. Т. 11. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1958. — С. 311.
- ²³ Аноним <Д. Д. Минаев>. Старая и новая поэзия // Дело. — 1869. — № 5. — С. 25. (Современное обозрение).
- ²⁴ Время. — 1861. — № 1. — С. 80.
- ²⁵ Быков П. В. Силуэты далекого прошлого. — М.—Л.: Земля и фабрика, 1930. — С. 79—80.
- ²⁶ <Письмо Е. Ростопчиной А. В. Дружинину от 24 XI 1854 г.> // Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). — М.: Гсуд. литературный музей, 1948. — С. 278—280.
- ²⁷ Собрание стихотворений Нового Поэта. — Спб., 1855. — С. IX.
- ²⁸ Кошелев В. А. Пространство контекста (романс «Густолиственных кленов аллея...») // Пространство и время в литературе и искусстве. Теоретические проблемы. Классическая литература. Вып. V. Даугавпилс: ДПИ, 1992. — С. 105—108.
- ²⁹ Фоном, усиливающим значимость «литературно-поведенческой» темы, могли служить и представления о Новом Поэте как «метаморфозе» болгаринской «Пчелы». Ср.: «Превращение Фаддея в Нового Поэта. Дополнение к «Овидиевым превращениям» Н. Ф. Щербины (1857 г.).

«ВНУК ДЬЯЧКА»

А. Ф. Белоусов

В подготовительных материалах к «Отцам и детям» отмечено, что Базаров — «сын доктора, который сам был сын попа»¹. Это обстоятельство типично для биографии русского врача.

«Лекарская» профессия считалась делом, недостойным дворянина. «Доктор! c'est si peu comme il faut», — восклицает аристократическая героиня опубликованной в 1859 г. повести некоего Ногайского «История одного лекаря», уверенная в том, что брак ее воспитанницы (на самом же деле — дочери) с «лекарем» «неприличен», и потому требующая от врача-дворянина бросить его профессию и стать гусаром². Однако отталкивала не столько служба врача по гражданскому ведомству, сколько материальное вознаграждение, которое он принимал за свои труды: «Надо лекарям платить, — напоминает Базаров Фенечке. — Лекаря, вы сами знаете, люди корыстные» (137)³. Это прямо противоречило принципам дворянской чести.

Основную массу русских врачей составляли выходцы из других сословий. Более всего — из духовенства: «в былое время, — как писал автор любопытной статьи «Русский врач», напечатанной в октябрьской книжке «Современника» за 1861 год, — почти вся медицинская практика в России была в руках врачей из семинаристов; монополия прекратилась; но <...> старый эле-

мент имеет еще весьма многочисленных представителей в словесии русских врачей»⁴. Этому способствовало правительство, долгое время требовавшее от церкви представлять определенное число семинаристов для заполнения ими пустовавших медицинских факультетов, которые и впоследствии притягивали к себе хорошо знавших латынь воспитанников духовной школы. «Кто же скажет, увидя этого молодого человека, что он доктор, и притом русский! — удивляется врачу-дворянину все та же героиня «Истории одного лекаря». — От докторов, от всех вообще, так и несет семинарией»⁵. Отразился этот известный социально-культурный факт и в отечественной литературе, изображавшей русского врача (будь то доктор Крупов или чеховский Ионыч) чаще всего выходящем из духовного сословия.

Между тем о происхождении старика Базарова в самом тургеневском романе свидетельствует лишь одно высказывание его сына. Ему же принадлежит и косвенное указание на обязательное для отца воспитание в духовной школе: «видно, что в свое время сильный был латинист!» (123).

Хотя считалось, что семинарист — «уж такой неизгладимый тип», что его «можно сейчас заметить и в рясе, и в мундире, и при крестах и звездах»⁶, да и вообще «самому эмансипированному человеку духовного происхождения, в какое бы звание он ни перешел, весьма трудно скрыть четкую и прочную печать своей породы»⁷, можно привести немало примеров, опровергающих это ходячее мнение. В том числе и хорошо известные Тургеневу. Высказываясь в одном из писем Боткину по поводу происхождения своих друзей, Белинский среди прочих назвал и П. Н. Кудрявцева, которого, по его словам, «только скот прекнет семинарством», потому что в нем «нет ни тени того, что составляет гнусную и подлую сущность семинариста»⁸. Личность Кудрявцева представляет особенный интерес в связи с «Отцами и детьми»: «Кудрявцев был самый даровитый и гармонический из семинаристов-романтиков. В нем, несмотря на гармоничность и исключительность его природы, мелькали даже порою комические стороны типа сентиментального романтика»⁹, которому принадлежит и старик Базаров.

Однако Кудрявцев являлся сыном священника, тогда как Базаров называет себя «дьячковским внуком» (76). А сыну дьячка было труднее избавиться от отличительных черт его происхождения и воспитания. Мало того, что дьячки были бедняками: они зачастую жили беднее окружающих их крестьян или мещан, практически ничем не отличаясь от них ни в бытовом, ни в культурном отношении. Манеры и привычки простонародной среды переносились детьми дьячков (как, впрочем, и других причетников: пономарей и т. п.) в духовные училища. Этим и объясняется известная грубость «бурсацких» нравов: тон задавали выходцы из низов духовенства, третировавшие «баричей»-поповичей¹⁰. Им самим приходилось очень тяжело

в «бурсе»: «если бы дети бедных сельских дьячков и пономарей рассказали бы историю своего воспитания в духовных училищах, они бы открыли образованному свету чудеса физиологии и педагогики в истории воспитания и просвещения молодых поколений в России...»¹¹ Впрочем, многое рассказано в «Очерках бursы» Помяловского, большинство героев которого — дети причетников. Именно на них особенно сильно отражалось воспитание в духовных училищах, где, помимо прочего, усваивался и «особый язык, или даже диалект, который можно назвать семинарским» (представлявшим собой «смесь церковно-библейских слов со славянскими и латинскими оборотами, разумеется, раскрашенную метафорами и другими тропами, не чуждающуюся русских слов, прикрывающую себя иногда новейшим литературным лоском») и от которого «трудно освободиться даже гениальному писателю, если он воспитывался в семинарии»¹². Из детей причетников главным образом и вырабатывался знаменитый тип «бурсака», который даже в несколько цивилизованном семинарийе виде казался диким, нелепым и странным дворянскому обществу:

Ко мне учитель русский тоже
Зачем-то целый год ходил.
Век не забуду этой рожи;
Сюртук до пяток он носил
И том Хераскова претолстый.
(Такой противный!) Он был просто
Дьячковский сын — семинарист,
Неловок страшно и нечист...
Не знаю я, каким наукам
Мог научить подобный пенё;
Ведь от него на пять сажень
Благоухало вечно луком.
У нас он на застольной ел,
Пил в кабаках вино простое;
При мне садиться он не смел,
А потому учил все стоя¹³.

Этим комическим субъектом вполне мог оказаться и Василий Иванович Базаров: среди домашних учителей было много студентов-медиков, пополнявших таким образом свой скудный бюджет. Остается только поражаться тому, как он сумел освободиться от «бурсацизмов» и «семинарщины».

Если только старик Базаров действительно был дьячковским сыном.

Это не столь уж очевидно, принимая во внимание некоторые особенности высказывания Базарова о своем положении в обществе: «я, будущий лекарь, и лекарский сын, и дьячковский внук» (76). Почему герой именует себя «лекарем» и «лекарским

сыном»? Ведь употребляет же слово «доктор» Аркадий, говоря о Базарове: «он в будущем году хочет держать на доктора» (13)¹⁴; его отец «был прежде полковым доктором» (24). «Дохтуром» называет Базарова дворовой мальчишка (22) и как о «докторе» думает о нем Фенечка (135), которой, кстати сказать, именно так представился сам Базаров (41). Одни лишь «аристократы» именуют его и ему подобных «лекарями»: это — и Павел Петрович, для которого существует только «лекарь Базаров» (24) и его «лекарский сын» (27), «этот лекарь» (47), «лекаришко» (45); и Одинцова, называющая про себя Базарова «этот лекарь» (84). Характерно, что в разговоре с ней Базаров по отношению к себе тоже употребляет слово «лекарь»: «я будущий уездный лекарь» (96) (хотя в другой обстановке называет занимающего эту должность человека — «уездный врач» (174)). Он переходит на чуждый ему язык, в котором официальное название врача имеет явно пренебрежительный оттенок. В этой связи и его высказывание о себе в разговоре с Аркадием не является самоопределением, но представляет его с точки зрения «аристократов», к которым он попадает, оказавшись в явно смутившей его обстановке одинцовского имения (ср. подчеркивание Базаровым принадлежности Одинцовой к «аристократии» (91)). А те же «аристократы» довольно часто намеренно умаляли достоинство презируемого ими «поповича», низводя его до «дьячка», как это сделал, к примеру, Пушкин, выставивший «сыном приходского дьячка» Н. И. Надеждина¹⁵, который не скрывал своего происхождения и гордился тем, что был «семинаристом и поповичем». Поэтому дед-«дьячок» — еще не факт базаровской родословной. Мало что доказывает и промелькнувшее прежде заявление Базарова о том, что его дед «землю пахал» (50). Этим порой приходилось заниматься и сельским священникам.

Общественное положение дьячка было крайне незавидным. «В глазах высшей духовной власти он стоит ниже лакея, не слышит никогда приветного слова, должен ползать на коленях, творить земные поклоны, как перед иконами, и яко благостыню принимать всякого рода головомойки и распекания, — писал по поводу известной картины Перова «Первый чин. Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы» (1859—1860 г.) А. П. Милюков. — В обществе он совершенный нуль, видит только презрение, слышит одни оскорбительные клички и обидные прозвища»¹⁶. Об этом же свидетельствует и высказывание видного провинциального деятеля в пьесе «Свадьба Чирибеева», написанной, между прочим, одним из прототипов Базарова — литератором Николаем Преображенским: «Я, например, дьячка не могу пустить в комнату, он должен быть в передней, потому что, во-первых, дьячок, во-вторых, он натопчет полы...» (с чем совершенно согласна и его юная дочь, восклицающая: «Нагадит, папа!»)¹⁷.

Общественный «нуль» предстал отрицательной величиной в дворянской литературе, долгое время обыгрывавшей на все лады фонвизинского Кутейкина. Художественный образ дьячка, невежественного, жадного, а впоследствии еще и пьяницы¹⁸, не столько воплощал в себе реальный тип бедного и забитого причетника, сколько отражал презрение дворянского общества к духовенству, которое принимало цензурный вид лишь в нападках на низшего представителя духовного сословия. Ведь его отношение к священнику мало чем отличалось от отношения к дьячку.

Если дьячок стоял «ниже лакея», то и священник часто казался помещику «тем же лакеем, лишь в другом костюме»¹⁹. Если дьячка не пускали в комнаты, то священник, хотя и удостоивался этой чести, когда он «прибежит с крестом и дожидается в передней, пока доложат; потом войдет в первую, после передней, комнату, пропоет, схватит деньги и бежит», производил не лучшее впечатление: «лакеи уже несут курение, несут тряпки: он оставил дурной запах, он наследил, потому что ходит без калош; лакеи смеются, барские дети смеются, а барин с барыней серьезно рассуждают, что какие-де наши попы свиньи, как-де они унижают религию!»²⁰. Легко привести множество примеров того, как издевалось над внешним видом, манерами, речью и занятиями духовных лиц благородное дворянство, презиравшее даже равного по своим правам личным дворянам, но — во всем зависевшего от прихожан (и прежде всего — от помещика) священника. А ведь эту неприязнь к духовенству испытывали не только просвещенные дворяне в дореформенной России: как, скажем, небезызвестная Прасковья Александровна Осипова-Вульф, которая «высказывала неудовольствие, что наравне с ее дочерью вращается в обществе какая-то «поповна»²¹. Отзываясь на возмущившую прогрессивную общественность речь В. О. Ключевского об Александре III, Короленко подчеркивает в своем дневнике происхождение историка и толкует его поведение, исходя из стереотипных для дворянской среды понятий о «кутейнике» («хитрый, неискренний и что называется «себе на уме»)²². Можно представить, сколь характерным для дворян было их презрение к духовенству — своего рода дворянский «инстинкт», если от него несвободен даже такой человек, как Короленко, которого, казалось бы, трудно упрекнуть в сословных предрассудках. Лишь «очень немногие из помещиков обходились ласково со священниками и во время чаепития и завтраков сажали их за один стол с собою; остальные отсылали попов за особый стол, угощая их простым вином и простыми закусками. Все это ставило духовенство в какое-то безмолвное, приниженное положение по отношению к помещикам, и нраву их они препятствовать не смели, даже в церкви»²³.

Отмеченные в воспоминаниях П. П. Семенова-Тян-Шанского формы общения помещиков с духовенством возвращают нас

к «Отцам и детям». Очень многое в старике Базарове объясняет его разговор с сыном по поводу приглашения на обед священника (123—124). Мы уже удивлялись отсутствию в нем отличительных черт происхождения и воспитания. Этому могли способствовать и обучение «лекарской» профессии в светском учебном заведении, и, конечно же, его многолетняя служба в армии (ср. замечание В. С. Печерина о полковом священнике, который был «совершенно в уровень с своим военным положением»²⁴). Однако главную роль в этом процессе должно было сыграть, на наш взгляд, изменение его социального положения. Если по каким-то причинам звание штаб-лекаря, соответствовавшее 8-му классу «Табели о рангах» — чину коллежского ассесора, не дало отцу Базарова потомственного дворянства, он достигал его как кавалер ордена св. Владимира. О том, как подобное событие могло отразиться на выходе из духовенства, свидетельствует пример уфимского городского головы из воспоминаний писателя Елпатьевского: «попович-семинарист, <...> получивши орден, дававший дворянство, в первом же дворянском собрании произнес возвышенно семинарскую речь о роли и значении дворянства в России, часто повторяя: «Мы, дворяне, должны...»²⁵. Во всяком случае, старик Базаров — не такой уж «простой штаб-лекарь», мечтающий только о том, чтобы попасть в биографию своего сына, а потомственный дворянин, с которого начинается славный род Базаровых. Иначе как понять, почему он гордится отсутствием у него дворянских «предрассудков» на счет общения с людьми духовного звания. Другое дело, если отец Базарова живет и мыслит как дворянин, а вернее всего, — рисуется таковым перед молодым человеком из знатного рода Карсановых.

Вряд ли старик Базаров, все воспоминания которого ограничиваются периодом службы военным врачом, забыл о своем происхождении. Он просто скрывает его, что считалось характерным для выходца из духовенства: «на них <...> смотрят как на кутейников; им мудрено защищать своих родных; да правду сказать, многие из них даже скрывают свое происхождение и с не удовольствием вспоминают о принадлежности к духовному званию по рождению и воспитанию»²⁶. Весьма показательно в этой связи, как отец Базарова представляется Аркадию: заявляя о том, что он «плебей, homo novus», отставной штаб-лекарь обходит обидные для себя подробности своего происхождения; но еще более существенно следующее за тем замечание — «не из столбовых», к которым относится его «благоверная» (115). Однако же — дворянин; и дворянин, претендующий на то, чтобы к нему относились именно и только как к дворянину. Вспомним, как «в жарком разговоре, а может быть несколько и выпивши, Чичиков назвал другого чиновника поповичем, а тот, хотя действительно был попович, неизвестно почему обиделся жестоко и ответил ему так же сильно и необык-

новенно резко, именно вот так: «Нет, врешь, я статский советник <и потому потомственный дворянин — А. Б.>, а не попович, а вот ты так попович!»²⁷

Между тем и сам Базаров явно предпочитает не распространяться на эту тему. Он не отвечает на вопрос Одинцовой, желающей узнать хоть «что-нибудь» о нем и его семействе, отделяваясь указанием на то, что это не может представлять для нее интереса, так как Базаровы — «люди темные» (91). А упоминая уже самого деда в споре с Павлом Петровичем о народе, Базаров с «надменной гордостью» сообщает о нем только то, что он «землю пахал» (50), не уточняя его сословную принадлежность²⁸. Все это довольно странно для человека, не только бранящего «аристократишек» и «аристократические замашки», но и прямо противопоставляющего себя «дворянам». Ему ли, свободному от комплекса социальной неполноценности, которым, подобно его отцу, страдали многие выходцы из духовенства, переживать по поводу своей родословной?

Однако Базаров самолюбив. Он готов оскорбиться даже безобидным замечанием преклоняющегося перед ним Аркадия, который, по мнению Базарова, хочет показать, что он «слишком возвышен» для его понимания (122). Дело в том, что для Базарова в этот момент Аркадий уже почти ничем не отличается от других «аристократов». Отношение же «аристократов» к таким, как он, хорошо известно Базарову, который постоянно ожидает от них покушений на свое достоинство. Он заранее уверен в том, что «будущим лекарем», «лекарским сыном», а тем более «дьячковским внуком» будут пренебрегать, и потому старается дать как можно меньше оснований для неизбежного злословия на свой счет.

Оказавшись среди «аристократов», Базаров учитывает их точку зрения на себя. Об этом свидетельствует не только шутовская роль «маленького человека», которую он любит разыгрывать перед «аристократами» (ср. в его обращении с Одинцовой: «я уже докладывал вам, что я будущий уездный лекарь» (96); «между вами и мною такое расстояние...» (97) и т. п.). Он так или иначе зависит от их мнения, подчиняясь чуждым для себя условиям «феодалного» общества: ярким примером чего является дуэль, от которой в свое время отказался Надеждин, не изменивший «плебейским» понятиям о чести²⁹.

Высказывание Базарова о своем положении в обществе, которое представляет его с точки зрения «аристократов», в процессе подготовки романа к печати было дополнено. Появилось обращение к Аркадию: «Ты ведь знаешь, что я внук дьячка...?» (76). Оно развивает мотив болезненного самолюбия героя, сообразившего, должно быть, что неожиданно проговорился о своем происхождении. Поэтому Базаров старается ослабить впечатление, которое это обстоятельство могло произвести на «барича» Аркадия, делая вид, что он отнюдь не скрывает его

от окружающих. Ведь Аркадий явно не знает об этом: иначе он сообщил бы о деде-«дьячке» в рассказах о Базарове и старикам Кирсановым, и Одинцовой, — со свойственным ему «чувством равенства» (154) не придавая этому обстоятельству какого-то особого значения, тогда как никто из них не посвящен в такие подробности родословной «этого лекаря» (если не считать заявления Павла Петровича в разговоре с Базаровым о дуэли: «я... не семинарская крыса!» (140)³⁰, — за выходку, направленную против своего собеседника). И, наконец, Базаров как бы подытоживает ситуацию: «Как Сперанский, — прибавил Базаров после небольшого молчания и скривив губы» (76).

Всплывает имя выдающегося русского государственного деятеля XIX в. М. М. Сперанского, который родился в семье священника, что хорошо знали в обществе, называвшем его «поповичем» (или же специально придуманным по этому случаю именем «фис-де-поп»³¹). Вместе с тем предыдущая история рода, к которому принадлежал Сперанский, долгое время оставалась неизвестной. Это способствовало самым разнообразным домыслам на сей счет. В распространении недостоверных слухов участвовал и сам Сперанский, который, в частности, говорил И. И. Дмитриеву, что его дед «был жорунжим в Малороссийском казачьем войске»³². Лишь в 1848 г. были опубликованы данные о том, что дед Сперанского был таким же священником, как и его отец³³. Выяснивший эти сведения М. А. Корф привел их в своей книге «Жизнь графа Сперанского»³⁴, которая вышла в свет в 1861 г. и привлекла внимание общества, обсуждавшего начавшиеся в стране реформы, к фигуре одного из самых крупных русских реформаторов.

Многочисленные отклики, появившиеся в русской печати на книгу Корфа, вряд ли прошли мимо Тургенева. Если он и не прочел книгу, где сообщалось, кем был дед Сперанского, то мог узнать об этом из разговоров о ней со своими знакомыми, среди которых, кстати сказать, имелись люди, хорошо знавшие биографию знаменитого «поповича» (например, Е. Я. Колбасин или М. Н. Лонгинов). В любом случае мы уверены в том, что этот факт должен был быть известным писателю.

Вообразить о Сперанском, что тот был «внуком дьячка», был способен и сам Базаров, достаточно свободно обращавшийся с историческими фактами (ср. его высказывания о Пушкине (121)). Однако гораздо более вероятно, что Базаров должен исходить из тех уничижительных для Сперанского слухов, которые распространялись в весьма недоброжелательно настроенном к нему дворянском обществе (и отразившихся, к примеру, в воспоминаниях Ф. Ф. Вигеля: «из дьячков перешагнул <...> через простое дворянство и лез прямо в знатные»³⁵). Он склонен прибегать к ходячим стереотипам, определяя положение людей: сначала — Одинцовой, когда, «помолчав немного», заключает рассуждения о непонятном для него существе уподоблением ее

«герцогине, владетельной особе» (74), а затем — уже свое, сравнивания себя со Сперанским. Известный сюжет: выскочка, добивающийся успеха в аристократическом обществе. В сущности, Базаров продолжает смотреть на себя чужими глазами. Вместе с тем появляется определенный элемент иронии, о котором свидетельствуют губы Базарова, кривящего их именно тогда, когда он с иронией относится к словам собеседника (ср.: «тонкие губы Базарова чуть тронулись» (11); «холодная усмешка скривила губы Базарова» (53)). А может быть, его мимика выражает не только иронию: «кривая усмешка <...> губ» появляется у Базарова и в тот момент, когда болезненно самолюбивый честолюбец готовится «ломать» Аркадия (122—123), чтобы в очередной раз показать свою силу и доказать свое превосходство над окружающими его людьми.

Обнаружившаяся связь Базарова с духовным сословием отвечала распространенным в дворянских кругах представлениям о происхождении отечественного «нигилизма». Она была воспринята ими как весьма «характеристичная» черта тургеневского героя. Отзываясь о Базарове, здесь обязательно подчеркивали, что он — «родом подлый, нрава ярого / внук кутейника Базарова»³⁶. А нередко выставляли его прямым выходцем из духовенства: когда один из персонажей напоминавшего о событиях начала 60-х гг. романа Болеслава Маркевича «Перелом» — народолюбец Факирский, имея в виду Базарова, говорит: «видели, какая силища-то из русского народа идет?» — его оппонент Ашанин замечает: «Базаров? Так это какой же «народ»? Это, скажите, семинарист «пошел», я буду с вами согласен»³⁷. В этой связи Тургенева даже упрекали за слишком уж отдаленное родство его героя с духовенством: «может быть, фигура Базарова вышла бы еще типичнее, — писал по поводу «Отцов и детей» Катков, — если б автор прямо произвел его от дьячка»³⁸.

Однако этого родства было вполне достаточно для Тургенева. Возмущавшийся «наплывом бездарных и рьяных семинаристов» в литературу³⁹, он вовсе не считал предосудительной принадлежность к духовному сословию, о чем свидетельствует хотя бы происхождение гораздо более симпатичного ему Потугина⁴⁰. Межсословной коллизии писатель предпочел конфликт поколений, что соответствовало его пониманию социально-культурной ситуации в русской общественной жизни начала 60-х гг. Между прочим, именно под влиянием замечаний Анненкова о том, что Тургенев не дал Базарову «жгучего, болезненного самолюбия», свойственного «всему поколению нигилистов»⁴¹, и было дополнено высказывание Базарова, определяющего себя и свое положение в обществе с «аристократической» точки зрения.

Образ Базарова во многом списан с сотрудников некрасовской «консistorии». Однако, сводя счеты с вызывавшими у него

неприязнь «семинаристами и поповичами» из «Современника»⁴², Тургенев никак не мог упрекнуть их в сокрытии своего происхождения. Характерный пример из «размышлений» Чернышевского о герое тургеневской повести «Ася»: «мы не имеем чести быть его родственниками; между нашими семьями существовала даже нелюбовь, потому что его семья презирала всех нам близких»⁴³. Они не делали тайны из своей связи с духовенством и потому должны были возмутиться отношением Базарова к его родословной, что, конечно, отразилось и в резко негативной реакции «Современника» на «Отцов и детей». Если прежде лишь считанные выходцы из духовенства не только не скрывали своего происхождения, но и гордились им, то с середины XIX в. таких людей становилось все больше, и именно они составляли передовой отряд борцов с дворянской культурой:

Дети дьячков, не менявшие воротничков,
С тощими шеями, с гордостью чисто кретинской
Снова посмотрят презрительно из-под очков
На дворянина, пришедшего вместе с курсисткой.⁴⁴

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Сочинения. — М., 1986. — Т. 12. — С. 566.

² См.: Ногайский. История одного лекаря // Отечественные записки. — 1859. — № 10. — С. 335, 342 и 332.

³ «Отцы и дети» цитируются по полному собранию сочинений и писем Тургенева в 30-ти томах с указанием — в скобках — соответствующей страницы седьмого тома этого издания (М., 1981).

⁴ Р. В. Русский врач // Современник. — 1861. — № 10. — С. 582. Ср. данные Л. А. Булгаковой, согласно которым в 1840 г. из дворян происходило 30,4%, а из духовенства — 30,2% русских врачей (см.: Миронов Б. Н. Русский город в 1740—1860-е годы: демографическое, социальное и экономическое развитие. — Л., 1990. — С. 184.).

⁵ Ногайский. История одного лекаря. — С. 316.

⁶ <Беллюстин И. С.> Описание сельского духовенства. — Berlin—Paris—London, 1858. — С. 48.

⁷ Знаменский П. Приходское духовенство в России со времени реформ Петра. — Казань, 1873. — С. 177.

⁸ См.: Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9-ти т. — М., 1982. — Т. 9. — С. 430.

⁹ Григорьев Аполлон. Воспоминания. — Л., 1980. — С. 28.

¹⁰ Об отношении причетнической «партии» к поповичам и преследованиях, которым подвергались последние в духовных училищах, см. воспоминания Д. И. Ростиславова (Ростиславов Д. И. Записки // Русская старина. — 1884. — Т. 42. — С. 497—504.).

¹¹ Из бурсацкого быта. (Давно минувших времен) // Искра. 1863. № 18. С. 253.

¹² <Ростиславов Д. И.> Об устройстве духовных училищ в России. Лейпциг, 1863. — Т. 1. — С. 290. Ср. язык учившегося в семинарии Пунина.

¹³ Алмазов Б. Н. Исповедь дамы // Алмазов Б. Н. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1892. — Т. 2. — С. 273. Ходячее представление о семинаристах обыгрывается, к примеру, в «Обрыве», когда на вопрос Марка Волохова «Кто я такой, как вы думаете?» — впервые встретившаяся и заговорившая с ним Вера отвечает:

-- Не знаю, семинарист, должно быть, — сказала она небрежно.

Он засмеялся.

- Почему вы думаете?
- Они неопрятны, бедно одеты, всегда голодны... Подите на кухню, я велю вас накормить.
- Покорно благодарю. Кроме этого, вы ничего другого в семинаристах не заметили?
- Я ни с одним не знакома и мало видела их. Они такие неотесанные, говорят смешно... — **Гончаров И. А.** Собр. соч., В 8-ми т. М., 1980. — Т. 6. — С. 169.
- ¹⁴ Если только не имеется в виду экзамен на степень доктора медицины.
- ¹⁵ См.: **Пушкин А. С.** Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — М., 1958. — Т. 7. С. 151.
- ¹⁶ **Милюков А. П.** Отголоски на литературные и общественные явления: Критич. очерки. — СПб., 1875. — С. 168—169
- ¹⁷ См.: **П<реображенск>ий Н.** Свадьба Чирибеева // Современник, 1862. № 4. С. 445.
- ¹⁸ См.: **Попов А.** Типы духовенства в художественной литературе за последнее 12-летие. Казань, 1884. С. 104.
- ¹⁹ См.: **<Беллюстин И. С.>** Описание сельского духовенства. С. 87.
- ²⁰ **Соловьев С. М.** Мои записки для детей моих, а если можно, и для других // Соловьев С. М. Избранные труды. Записки. М., 1983. С. 233.
- ²¹ См.: **Россов Александр.** Воспоминания о Пушкине // Новая жизнь: Альманах первый. М., 1922. С. 13. Ср.: «Положим, я только поповский сын и тля перед вами, дворянами, но не оскорбляйте же меня так весело и беспутно. У меня тоже честь есть, Алексей Федорович», — заявляет «семинарист-карьерист» **Ракитин Алеше Карамазову** в ответ на замечание о том, что **Грушенька** его родственница (**Достоевский Ф. М.** Полн. собр. соч.: В 30-ти т. — Л., 1976. — Т. 14. — С. 77.).
- ²² См.: **Короленко В. Г.** Полн. собр. соч. Полтава, 1926, Т. 2. Дневник. 1893—1894. С. 312.
- ²³ **Семенов-Тянь-Шанский П. П.** Мемуары. Пг., 1917. Т. 1. Детство и юность (1827—1855 гг.). — С. 51.
- ²⁴ См.: **Печерин В. С.** Замогильные записки // Русское общество 30-х годов XIX в. Люди и идеи: (Мемуары современников). — М., 1989. С. 153.
- ²⁵ **Елпатьевский С. Я.** Воспоминания за пятьдесят лет. Уфа, 1984. С. 90.
- ²⁶ **<Ростислав Д. И.>** О православном белом и черном духовенстве в России. Лейпциг, 1866. — Т. 2. — С. 365.
- ²⁷ **Гоголь Н. В.** Собр. худ. произведений: В 5-ти т. — М., 1960. — Т. 5. С. 340.
- ²⁸ И надо сказать: поступает весьма благоразумно. Это обстоятельство еще отнюдь не свидетельствовало — по крайней мере, для его оппонента — о действительной близости базаровского деда к народу. Люди духовного звания занимали особое положение в государстве: «они не крестьяне, они не дворяне и одинаково, как люди, чужды тому и другому сословию», — объясняет мать герою автобиографической тетралогии **Гарина-Михайловского** (см.: **Гарин-Михайловский Н. Г.** Гимназисты. Из семейной хроники: Повесть. М., 1988. — С. 188.). Ср. размышления **Достоевского** по поводу попа, составляющего status in statu, и его сына-семинариста: **Достоевский Ф. М.** Полн. собр. соч. Л., 1982. — Т. 24. — С. 241.
- ²⁹ См.: **Козмин Н. И.** Николай Иванович Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. 1804—1836. — СПб., 1912. — С. 471.
- ³⁰ **Павел Петрович** противопоставляет себя семинаристам, которых часто упрекали за непонятность их речи. Этому способствовали и злоупотребленные метафорами (доходившее порой до абсурда: «на церковном горизонте появлялись хищные волки (т. е. еретики) и пшеницу (т. е. православных христиан) разгоняли; но являлись и столпы (т. е. отцы Церкви) и серпом слова исторгали сих волков с корнями их», — **<Ростислав Д. И.>** Об устройстве духовных училищ в России. — Т. 1. С. 290), и усложненный синтаксис («тяжелые фразы семинарского построения» — **Лесков Н. С.** На ножах // Лесков Н. С. Полн. собр. соч.: В 36-ти т. — СПб., 1903. — Т. 27. — С. 148; «нелепое строение фразы, которое обличает бывшего семинариста» — **Куприн А. И.** Дознание // Куприн А. И. Собр. соч.: В 3-х т. — М., 1954. — Т. 1. — С. 9.). Один из воспитанников духовной

- семинарии вспоминает учителя, который «умел научить своих учеников писать кратко и ясно, без семинарской витиеватости» (см.: Соловьев Н. И. Как нас учили. (Рассказ из духовно-семинарской жизни) // Русская старина. 1890. — № 11. — С. 388.); но таких учителей было немного — «в семинарских сочинениях обычно мало содержательности и глубины мысли, а больше погони за звучной, красивой фразой, искусным словесным оборотом и т. п. Писали нередко напыщенно; любили обходить трудности <...> туманными фразами; повторяли одну мысль в разных формах; связь мыслей, бывало, отсутствовала, не было точности и верности в выражениях, в суждениях-нерешительности и неопределенности, в мыслях вообще — скудость» (Титлинов Б. В. Духовная школа в России в XIX столетии: Вып. 1. Вильно, 1908. — С. 210). Впрочем, существовало и иное мнение о семинарском стиле — см.: Б <ровкович> А. Наша светская и духовная печать о духовенстве. Воспоминания бывшего альтасолиста. — СПб., 1884. — С. 3; Дьяконов К. П. Духовные школы в царствование императора Николая I. Сергиев Посад, 1907. — С. 178.
- ³¹ См.: Лесков-Стебницкий Н. Семинарские манеры: Практическая заметка // Русский мир. 1872. № 88. 5 апреля. С. 1.
- ³² См.: Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь // Дмитриев И. И. Сочинения. М., 1986, С. 346.
- ³³ См.: Корф Модест. О воспоминаниях г. Булгарина касательно графа М. М. Сперанского // Санкт-Петербургские ведомости. — 1848. 1 июля. — С. 575.
- ³⁴ См.: Корф М. А. Жизнь графа Сперанского. — СПб., 1861. — Т. 1. — С. 1.
- ³⁵ Вигель Ф. Ф. Записки. — М., 1928. — Т. 1. — С. 297.
- ³⁶ См.: <Курочкин В. С.> Рапсодии о нигилизме // Искра. — 1863. — № 11. — С. 154.
- ³⁷ Маркевич Б. М. Полн. собр. соч.: В 9-ти т. СПб., 1885. Т. 7. С. 91.
- ³⁸ <Катков М. Н.> О нашем нигилизме по поводу романа Тургенева // Русский вестник, 1862. — № 7. — С. 416. Ср. замечание Н. Н. Стрехова о том, что, с точки зрения «Русского вестника», Базаров — «семинарского происхождения» (Эпоха, 1864. — № 6. — С. 432—433.).
- ³⁹ См. письмо Тургенева Анненкову от 6(18) августа 1861 г. (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. — М., 1987. — Т. 4. — С. 358.
- ⁴⁰ «Я, если смею так выразиться, — говорит Потугин Литвинову, — священнического поколения» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. — Т. 7. — С. 272.).
- ⁴¹ См.: Архипов В. К творческой истории романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» // Русская литература. — 1958. — № 1. — С. 148. Выделено нами.
- ⁴² См.: Панаева (Головачева) А. Я. — Воспоминания. — М., 1986. — С. 263—276.
- ⁴³ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. — М., 1950. — Т. 5. — С. 171.
- ⁴⁴ Быков Дмитрий. Курсистка // Знамя, 1990. — № 9. — С. 149.

О ВОЗМОЖНОМ ЛУБОЧНОМ ПОДТЕКСТЕ В РАССКАЗЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «СКВЕРНЫЙ АНЕКДОТ»

С. Н. Даугович

Одержимый тайной мечтой о «повсеместной популярности», его превосходительство Иван Ильич Пралинский обретает надежду на «патриархальное», «высоконравственное» и «изящное»

развитие «народного» сюжета со своим участием в момент неожиданного появления «славной русской старухи» «в чепчике, к которому она, видимо, не привыкла» (V; 13—14, 20—21)¹. При этом, как подчеркнуто в рассказе, в руках у родительницы Пселдонимова — простой русской женщины — «был небольшой круглый поднос» для угощения вином (V; 20). Обе эти детали (чепчик и поднос) заимствованы, по-видимому, из лубка.

В 1861 году, после укоренения в литературном обиходе добролюбовских насмешек над «статейками о настоящем времени», публикация труда И. М. Снегирева² «Лубочные картинки русского народа в Московском мире» вряд ли могла восприниматься нейтрально. Текст сочинения, посвященного низовым формам искусства, начинался словами: «В то время, как проявления Русской народности в жизни, художестве и письменности составляют предметы разносторонних наблюдений и ученых исследований, — не будет излишним и несвоевременным обозрение Русских, или вернее сказать, Московских лубочных картинок, соединяющих в себе письменность с изображениями»³.

Контаминацией вариантов «бессмертной фразы»⁴ и маркирован Ф. М. Достоевским зачин рассказа: «Этот скверный анекдот случился в то самое время, когда <...>» (V; 5).

Следует отметить, что самая техника комического в «Скверном анекдоте» во многом прямо соответствует системе приемов, общих, по указанию Снегирева, для народных «притч, побасок, сатир и вообще балагурных картинок, или каррикатур». Русский лубочный комизм контрастен в переходах «от строго-важного и назидательного к забавному, шутливому и балагурному». Ему сродни «перелицовка и каламбур, какие часто проявляются в переименовании иностранных слов на свой лад». Он не знает препятствий в переработке иностранного «потешного» материала для своих «особенных и исключительных» нужд. «Иногда, — отмечает Снегирев, — сцены из Немецкой жизни облакаемы были в Русские формы и наоборот»⁵.

Среди более чем тридцати описываемых Снегиревым «шуточных картинок лубочной печати» есть и снабженная русским текстом очевидная калька с немецкой ксилографии. О ней сказано: «Изображение трех господ в Немецких костюмах за столом; перед ними стоит хозяйка с рюмкой на подносе... Здесь видим старинный Русский обычай, <...> а обстановку иностранную: в комнате нет образа на стене и один из гостей сидит за обедом в трехугольной шляпе». Приводится и русский текст⁶ лубка: «По старине, когда на стол поставят есть, хозяйка сама должна поднести, для прочищения глотки, гостям по чарке водки, для лучшей кушать им охотки, а как поднос им станет подавать, должна она гостей потом поцеловать. Я моду похваляю такую и лишь одно покритикую; на пищу то охоты придает,

хозяйкин поцелуй поароматит губы, а водка зубы. Да если ты дурна, хозяйшюка, мой свет, так водку поднести как кончится обед»⁷ (рис.).

Театральный, подвижный, трансформационно-игровой характер лубка⁸ эстетически близок пародийной поэтике Достоевского, охотно прибегающего в «петербургском тексте» к культурно-смысловым и пространственно-временным смещениям.

Изображенная в экспозиции «Скверного анекдота» пирушка «трех мужей в генеральских чинах» устроена скупым и «всю жизнь любившим регулярность» Степаном Никифоровичем явно в немецком духе: «комфортно» и «ровно до половины одиннадцатого» (V: 5). Черты «дурной собою хозяйшки» обнаруживаются во внешнем облике невесты Пселдонимова, которую тот «брал не за красоту» (V; 20). Лубочная же немка в чепчике, подносящая гостям рюмку именно на небольшом круглом подносе, оказывается (в эксцентричном воображении Пралинского) единственным на чиновничьем пиру «русским лицом» (V; 21).

Типологически «немецкая» (для русского читателя середины XIX века) сказка Х.-К. Андерсена «Калоши счастья», первая часть которой может рассматриваться как один из источников «Скверного анекдота»⁹, также соотносима с лубочным подтекстом рассказа. Инолитературный двойник действительного статского советника Ивана Ильича, советник Кнап, силой волшебства оказавшийся в весьма неподходящем ему «грубом обществе», путает «печатную лубочную картинку» прежних времен с «сегодняшним номером» копенгагенской газеты «День». Лубочным комизмом отмечена и сцена угощения несчастного любителя старины: голову девушки, «с поклоном подносящей советнику вино», украшает «двухцветный чепец», «по уставу короля Ганса» полагавшийся особам «двусмысленного поведения»¹⁰.

Новеллистический рассказ о квазимосковских приключениях действительного статского советника, по-видимому, является структурной перелицовкой приключений советника титулярного. Герой «Скверного анекдота» — это модификация Голядкина, амбивалентной фигуры, мотивированной сюжетными формулами как авантюрного романа, так и «волшебной сказки в ее лубочном варианте»¹¹.

Двойственность «петербургского русского» подчеркнута и литературными аллюзиями. «Архаист» Яков Петрович, порицающий анормативность и рассуждающий о том, что «Россия с часу на час идет к совершенству», в душе — отчаянный «новатор»¹², романтически братающийся с неблагопристойным своим двойником и в опьянении уговаривающий его «заодно хитрить» и «интригу вести». (I; 156, 157—159). «Новатор» Иван Ильич Пралинский¹³, генерал и «поэт» одновременно, комически обнаруживает свою «архаичность» в лубочном осквернении «священнейшего» анекдота.



ПОСПОРИТЕ, КОГДА НАСТОЛЕ ВЪСТАВЛЯТЬ ВСЕ. ХОЗЯЮЩАЯ
САМА ДОЛЖНА ПОДНЕСТЬ. ДЛЯ ЛУЧШЕЙ КЪШАТЬ ИМЪ ОХОПКИ, А КАЖДЪ-
ЛОЖНОСТЬ ИМЪ СТАНЕТИ ПОДАВАТЬ. ДОЛЖНА ОНА ПОТОМЪ —
ГОСТИ ПОДАВАТЬ: ЯИЩА ПОХВАЛО ПЬАКЮ, ИЛИЩЪ —
ОНО ПОБРИТИКЪНЪ, НИЩЕМО ТО ОХОПЫ ПРИЩЕ ГРЪБЪ
ХОЗЯИКИНЪ ПОЩАЛУИ ПОЩЕМОЩИТЬ ГЪБЫ, СВОАКЪ ВЪЩЕ
ЩЕ СЛАИ ИЩЕ ЩУРНЪ ХОЗЯЮЩАКЪ, МОИ СВЕЩЪ, ТАКЪ
ВОАКЪ ПОЩЕНОСИ, КОКЪ КОНЧИПИСА ОБЕЩЪ. —

Рис. Лубок «Пирушка» (из собрания Д. А. Ровинского).

- ¹ Здесь и далее все тексты Ф. М. Достоевского цитируются по Полному собранию сочинений в тридцати томах. Римскими цифрами обозначены тома, арабскими — страницы.
- ² В. Н. Топоров установил, что отец Ф. М. Достоевского был «добрым знакомым И. М. Снегирева», «жившего неподалеку от Марининской больницы, у Троицы, на углу Троицкой ул. и 3-го Троицкого пер.» См.: Топоров В. Н. Еще раз об «умышленности» Достоевского // FINITIS DUODECIM LUS-TRIS. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллинн: Ээсти раамат, 1982. — С. 128.
- ³ Лубочные картинки русского народа в Московском мире. Соч. Ив. Снегирева. М.: В Университетской Типографии, 1861. С. 1.
- ⁴ Чутко откликнулся на парадигматичность «фразы» Д. Д. Минаев, поместивший в седьмой книжке «Светоча» за 1860 год стихотворение «Современная песня»:

«Я за квартиру плачу очень дорого,
Злость ведь берет, господа:
Как это смеют так драть, словно с ворога,
В настоящее время, когда...

Кликнешь-ли ваньку с измученной клячею,
Едешь — пол-суток езда.
Такса хоть есть, — а берет он с придачею
В настоящее время, когда...

Горе-ль в трактире лечить станешь водкою,
Водка — не водка, — вода,
Воду закусишь гнилою селедкой
В настоящее время, когда...

Сунешься-ль с делом куда в канцелярию,
Вздумаешь дать — так беда,
Двери захлопнет швейцар с злою харею
В настоящее время, когда... <...>»

⁵ Снегирев И. Цит. соч. — С. 11, 114—115.

⁶ Текст воспроизведен неточно, вероятно, по памяти. Ср.: Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. Книга 1: Сказки и забавные листы. — С.-Пб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1881. — С. 310.

⁷ Снегирев И. Цит. соч. С. 116—117.

⁸ Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского). — М.: Советский художник, 1976. — С. 247—267.

⁹ Подробнее см.: Дауговиш С. Литературное произведение и его смысловая интерпретация. — Рига: Латвийский университет, 1990. — С. 14—15.

¹⁰ Полное собрание Сказок Андерсена. Изд-е 2-е, Трубниковой и Стасовой. — Пб., 1867. — С. 11—12. (особой пагинации третьей части тома).

¹¹ Ветловская В. Е. Ф. М. Достоевский // Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX в. — Л.: Наука. Ленинградское отд-е, 1982. — С. 18.

¹² О роли лубочных мотивов в антитезе «архаика—новизна» см.: Зайонц Л. О. Литературная маска и проблема культурного кода // Анализ знаковых систем. История логики и методологии науки. — Киев: Наукова думка, 1986. — С. 68—69.

¹³ Традиционное «французское» объяснение фамилии героя современный исследователь дополняет немецкоязычным: «prahlen» в переводе на русский означает «хвалиться», «хвастаться», а «Praliner» — «хвастун», «бахвал». См.: Циц М. И. О повествовательных особенностях рассказа Ф. М. Достоевского «Скверный анекдот» // Современные проблемы метода, жанра

и поэтики русской литературы. Петрозаводск: Петрозаводск. гос. университет, 1991. — С. 118.

При переводе с датского на русский «gralhs» (хвостун, фанфарон, болтун) и «кпар» (скупой, скудный, еле справляющийся, скупой на слова) могут вступать в контрастные смысловые отношения.

К ИСТОРИИ РАБОТЫ Н. С. ЛЕСКОВА НАД РАССКАЗОМ «ЧЕРТОГОН»

Ю. Л. Сидяков

Как известно, рассказ Н. С. Лескова «Чертогон» имел две основные редакции. Впервые он был опубликован в виде святочного рассказа в газете «Новое время» от 25 декабря 1879 года (№ 1375) под заглавием «Рождественский вечер у ипохондрика». Озаглавлен так был рассказ очевидно не самим автором, а издателем газеты А. С. Сувориным. В переработанном виде и под заглавием «Чертогон» текст рассказа был включен Лесковым в его сборник «Русская рознь» (СПб., 1881, с. 187—202), последний раз в том же виде, если не считать некоторой стилистической правки, перепечатан в прижизненном собрании сочинений писателя. Это издание и легло в основу всех последующих его публикаций¹.

Ранняя редакция отличалась от окончательного варианта тем, что имела своеобразный обрамляющий сюжет, героем которого являлся Иван Иванович, старинный друг автора-повествователя. От имени Ивана Ивановича и произносилась основная часть рассказа. Так как публикация «Рождественского вечера у ипохондрика» представляет собою большую редкость, приводим здесь полностью исключенные Лесковым страницы:

I

Неприятно, — читал «об оскудении идеалов и о таянии веры»... Слова как будто тихие, а между тем только слышно: оскудение и таяние... Особенно таяние... Таяние — это у нас до сих пор употреблялось только в смысле исчезновения снегов о весне, так это все и знали, что это конец снегу и не смущались, но теперь это совсем другое... За человека страшно; да, да — очень страшно. Но что делать? Не напрасно ли упорствовать против стихий? — все тает, о самом Рождестве становится слякоть. Когда это было? ни Бог весть какая давность — всего четверть столетия назад у нас об эту пору к Рождеству ни снег, ни вера не таяли. Словно сейчас помню, как нас маленьких с вечера возили к отцу Василию «ночевать до заутрени». Какая крепость кругом веяла: небо бывало румяное, кучер то и дело потирает нос, у лошадей из ноздрей пар валит, а мороз в углы дома так и пощелкивает.

Дьякон Василий Николаевич задавал дьячкам тон, а между тем был столь прост, что умалчался до нашего ребячьего понятия. Бывало непременно придет в эту ночь в батюшкин дом, где нас укладывали спать до заутрени, и прямо залезет к нам с братом на постель и все любопытствует: «до-

вольно ли секут у нас в пансионе?» потом разъясняет затруднительные вопросы или «играет театр».

В последнем случае мы надевали на него спальный чепец нашей няньки Мальвины Федоровны и тут же на кровати разыгрывали с отцом дьяконом сцену из «Девочки — красненькой шапочки». Он был волком, а из нас кто-нибудь девочка, и девочка его спрашивала:

— Бабушка, бабушка, зачем у тебя такие большие ножки?

Дьякон отвечал: это, маточка, чтобы мне резвее бегать.

— А зачем у тебя, бабушка, такие большие ручки?

— Это чтобы тебя, деточка, лучше обнять.

— А зачем у тебя, бабушка, такой большой ротик?

Но тут дьякон всегда забывался и, выходя из роли, отвечал:

— Затем большой рот, чтобы петь Богу моему доднеже есмь.

Очень может быть, что он делал это с умыслом, чтобы и в шутке не уронить дела своего органа хваления. Сказав это, он обыкновенно вскак вал, плевал на искушение, говорил, что ему «пора готовиться», и уходил спать.

С уходом дьякона в домике водворялась мертвая тишина, — последнюю умолкала наша немка, которая имела между прочим удивительную привычку вместо «покойной ночи» говорить всем «упокой Господи». Многим это не нравилось и даже казалось насмешкой. Бетолкова была покойница, но воспитанная в хороших правилах, никак не могла лечь, не послав всем доброго, тихого привета: упокой Господи.

Против этих-то страхов и хорош был веселый дьякон в спальном чепце, но он уже где-то «готовился», мы засыпали, и ночь пролетала, как стрела. Не успеешь оглянуться, как уже звонят, в холодном деревянном храме весело горит углое голубое паникадилицо с золотыми звездочками, и зандевшие стены сверкают искрами. В воздухе студёный пар и густой запах взгоретых в жаровне углей и недавно вынутой из квасов овчины и копоти курных изб. Батюшка, надев ризу сверх заячьей шубы, и с огромною пливовой муфтой в руках стоит в алтаре, точно самая вальяжная купчиха. И дьякон Василий Николаевич, тоже в тулупе и преогромном, сверх которого едва-едва напялен стихарь, но несмотря на всю эту стесненность, он поет так, что никто не вздумает его спросить: зачем у него такой большой ротик? «Тебя Бога хвалим, Тебя Господа исповедуем, Тебя вся земля величает, Тебя все ангели, небеса и вся силы».

И мы! и мы тоже!

Все в деле; все в своем виде и положении, все действует, все поет и хочет петь доднеже есть, и между тем теперь ни с того ни с сего вдруг «таяние». К тому ли, к тому ли все это должно было придти, да и к чему собственно оно пришло, на чем стало?

Но в это время я получил самый неожиданный и бесцеремонный толчок и резкое замечание.

— Это что за свинство? вместо того, чтобы идти с людьми ко всеношной, ты валяешься!

С просонья и впотьмах не разберу чей это голос, но отвечаю как можно бойко:

— Что же... церковь... я не хожу, ... потому что... таяние.

— Это что за воздор такой? Какое таяние?

— Веры таяние, — говорю, — всеобщее, — в литературе написано.

— Врешь, говорит, — и ты и твоя литература.

— Батюшки, да кто же это... так резко?

Но вот внесли лампу, и я остолбенел: передо мною стоял Иван Иванович, мой школьный товарищ, которого мы звали Халдеем за его образцовое безверие. И вот этот-то человек так дерзостно укоряет меня, что я не был во всеношной.

— Да ты сам-то, — говорю, — откуда?

— Я, разумеется, из церкви.

— Что же ты там делал?

— С народом стоял. Народу, братец, яблоку упасть негде, духота такая, одну даму замертво вынесли. Велика чаю давать скорее.

И не дожидаясь моего слова, сам командует: девица, чаю давайте! Я мог бы его отрекомендовать: это новый характер какой-то прямилинейный, не то что грубый, а американский.

Я здесь о нем кое-что сообщу в два слова.

Мы с Иваном Ивановичем были когда-то друзьями, а теперь, когда встречаемся, друг друга не понимаем. Или лучше сказать: я его не понимаю, — никак не могу отнестись к одному из знакомых мне типов. А это мне нужно, — я «так натаскан с позаранок» раскладывать все по ящичкам и ставить ярлычки. К Ивану Ивановичу никакого ярлыка не припилишь: у него никаких чувств поэзии, но по труду он любит повеселиться; в помощи никому не отказывает, не исключая и негодяев, — говорит будто это «так надо»; ругается смело и судит самостоятельно; но политики не касается. Уверяет, что не имеет политического идеала, и называет это недостатками дельного человека пустяками.

— Моя политика, — говорит, — я ни в чем от мира не прочь, я на мир не челобитчик: кто правит — тому повинуюсь и баста. У меня есть дело важнее этого.

Он управлял огромным заводом, жил на окраине столицы, имел под началом более двух тысяч людей, и был ими любим до того, что получил от них «иное имя, начертанное на белильном камне любви», люди ему подчиненные нашли, что ему недостаточно быть простым Иваном Ивановичем, как все другие, а называли его *Иван тий Иван тич*.

Он этим дорожил и не позволял шутить над своим именем.

Себя он считал новым человеком, а нас, своих товарищей и одногудков, называл не иначе как «старина». Едет мимо, кивает и кричит:

— Еще жив, старина!

Даже неприятно.

Либералы и консерваторы — все у него были на одном счету: старина! Он не осуждал и не одобрял никаких политических мнений.

— В эту сторону, — говорил, — у меня нос залег.

Но богомыслие, богомыслие! Откуда он мог взять религиозность и богомыслие.

— Ты, — говорю, — не видал ли чего-нибудь страшного, внушительного, что обратился к вере?

— Как же, видел, — говорит, старина, видел.

— Где же это: на суше или на море?

— В Москве, старина, в Москве.

— Нельзя ли рассказать: нынче вечер такой... а я видишь: в одиночестве, и расстроился.

— Отчего расстроился?

— Да вот все от этого «таяния».

— Ага! Хорошо, старина, хорошо: расскажу, братец, расскажу, и именно как раз вот против этого таяния.

II

Это было в Москве, в тот приснопамятный вечер, когда я вам изменил и потом благоразумно пренебрег вашими обвинениями в измене. Помнишь, мы уговорились на Садовой, у Ермолая, идти куда-то, зачем-то... Я тогда имел глупость думать, что могу что-нибудь понимать в политике, а ничего не понимал, как теперь, все была глупость. За этим днем чудесным, если помнишь, — ночь чудесная настала: вас угощали на гауптвахте папиросками с женской половины тучковского дома, а я угощался тоже невзначай, но гораздо поавантажнее. И вот это-то дало мне некий преполезный урок.

III

Вышел для меня, на ту пору моего невежества, удивительный случай. Я, ведь, с одного бока, дворянин, а с другого — близок к народушку...

Далее следует мало чем отличающийся от окончательной редакции (начина с третьего ее абзаца) известный текст рассказа. В конце же Лесков вновь обращается к обрамляющему сюжету:

... а меня ввел в добрую веру народную.

— Это все, — говорю, — отлично, но я все-таки одного не пойму: как он тебя этим безобразием мог в веру обратить?

— А думать, старина, пошел с этих пор, все думать по-иному начал, — не по-книжному: вкус народный познал в падении и восстании и возлюбил...

— Да что возлюбил-то?

— Все: падение и восстание, грехи и покаяние... веру.

— Да ведь, — говорю, — какая вера... ведь т а я н и е!

— Перестань, говорит, врать: сходи лучше завтра к ранней обедне.

Пошел, только ни в одну церковь влезть нельзя. Вот тебе и таяние! А к тому же опять и подморозило. Все, слава Богу, как было: будьте покойны, господа, и веселитесь на здоровье.

Что побудило Лескова переработать рассказ? В какой-то степени ответ на этот вопрос дает сам писатель. В письме к Суворину от 25 декабря 1879 г. в связи с оценкой рождественского номера «Нового времени» он пишет следующее: «Я, кажется, не хуже людей, хотя и есть «смазь»; но ведь (забыл сказать) без подобной связи рождественский рассказ редко обходится. Она очень часто сверкает белыми нитками даже у Диккенса. Это ничего: лишь бы осталось что-нибудь образное. Теперь вижу, что надо было сделать, — надо было отмарать фельетонный приступ, вызвавший необходимость обобщения в конце, и сделать просто рассказ о дневном обороте, — что русский человек в день может переколоритить. Это было бы цельнее, — было бы совсем ценно и хорошо для нас, понимающих дело, но можно утешиться, вспомнив, что публика не так судит, — она не столь разборчива и этих тонкостей художественной экономии не понимает»².

Казалось бы, в этом авторском отзыве сказано все, и дальнейшая работа над рассказом осуществлялась в намеченном здесь плане: отброшенным оказалось неудачное начало — «фельетонный приступ», как определяет его сам Лесков. Однако, как представляется, здесь необходимы и некоторые дополнительные комментарии.

Прежде всего следует отметить, что среди исключенного оказывается и то, что трудно признать художественной неудачей. Это относится, в первую очередь, к той части вступления, которая посвящена детским воспоминаниям и представляет собой вполне законченную миниатюру. Важнее, очевидно, для Лескова было другое, о чем он также упоминает в приведенном выше письме — это цельность и единство впечатления; ради этого приносятся в жертву и достаточно яркие страницы.

В результате сокращения рассказа происходит перестановка акцентов. В первоначальном варианте речь идет об обращении атеиста к вере (пусть и несколько парадоксальным путем), об этом и повествует обрамляющий сюжет. В окончательной же

редакции на первый план выступает проблема особенностей русского национального характера. Отметим, что социальные черты, хотя они безусловно и придают определенную окраску герою, отступают здесь на второй план. Не случайно и сам Лесков в цитированном письме говорит именно о «русском человеке»: «что русский человек в день может переколобродить».

Изображение писателем русской жизни, как известно, не было однозначным. Лесков говорил о богатстве и талантливости природы русского человека (примером здесь может служить его широко известный рассказ «Левша»), но в то же время отмечал он и целый ряд резко отрицательных черт, также, с его точки зрения, присущих русской национальности. Причем следует отметить, что этот второй, критический, аспект наиболее остро начинает звучать со второй половины 1870-х—начала 1880-х годов, когда и создается «Чертогон». В 1877 году Лесков пишет рассказ «Бесстыдник», в котором, несмотря на всю двусмысленность описываемой ситуации, вполне всерьез констатируется противоречивость русской природы: «Мы, русские, как кошки: куда нас ни брось — везде мордой в грязь не ударимся, а прямо на лапки станем; где что уместно, так себя и покажем: умирать, так умирать, а красть, так красть»³. Затем следует «Отборное зерно» (1884), и, наконец, кульминацией в этом ряду оказывается написанный уже значительно позднее «Загон» — пронизанное глубоким скепсисом размышление о настоящем и будущем России.

В этом же контексте, думается, следует рассматривать и рассказ «Чертогон», отмечающий необузданность порывов, тающихся, по Лескову, в глубинах русской души, необузданность, способную принимать самые дикие черты. Но следует отметить и двойственность изображения описываемой в рассказе ситуации. Лесков в какой-то степени и любит своего героя, любит его колоритностью природы. Да и несколько перефразируя одно из его высказываний — русский человек для Лескова и в безобразии своем сохранял привлекательность⁴.

Именно акцентированию проблемы русского национального характера и подчинена переработка «Чертогона»: отбрасывается вступительная часть ранней редакции, вместе с ней отбрасывается и отвлекающий мотив обращения атеиста к вере. Все внимание читателя оказывается сосредоточено на центральной части рассказа. Таким образом Лесков добивается той цельности, которой, по его словам, был лишен «Рождественский вечер у ипихондрика».

¹ Историю публикаций рассказа см. подробнее: Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11-ти т. Т. 6. — М., 1957. — С. 653—654.

² Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11-ти т. Т. 10. — М., 1958. — С. 468.

³ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11-ти т. Т. 6. С. 157—158. Несколько иная интерпретация этого рассказа дана в статье Д. С. Лихачева ««Ложная» этическая оценка у Н. С. Лескова» (Лихачев Д. С. Литература—Реальность—Литература. — Л., 1981. — С. 158—165.). Возражения Д. С. Ли-

хачеву см. в рецензии Б. Ф. Егорова (Лит. обзор. 1981. — № 11. — С. 70—72.) и в статье: Сидяков Ю. Л. Изображение русского национального характера в творчестве Н. С. Лескова // Учебный материал по теории литературы: Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. — Таллинн, 1982. — С. 36—38.

⁴ Лесков Н. Великосветский раскол: Лорд Редсток и его последователи. Очерк современного религиозного движения в петербургском обществе. / 3-е изд. — СПб., 1877. — С. 70—71.

«МИФОТВОРЧЕСТВО» В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТЕОРИЯХ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

А. П. Юлова

Мифологическая ориентация в символистском искусстве — явление далеко не однородное. Обращаясь к архаической мифологии, одни авторы стремятся решить мировоззренческие, философские проблемы, другие — сугубо эстетические; одни «из обломков» пытаются воссоздать архаический миф (А. Ремизов), другие ориентируются на создание квазимифологических текстов (С. Городецкий), третьи создают поэтические мифы, сочетающие в себе социально-историческую конкретику и архаическую мифологию (А. Блок).

Различные принципы введения архаико-мифологических элементов в художественный текст, различные их функции в творчестве символистов — все это обуславливает необходимость конкретно-исторического, дифференцированного изучения специфики мифологической ориентации символизма на разных этапах его развития, а также уточнения используемой современным литературоведением терминологии: «мифотворчество», «мифологизм», «мифопоэтизм», «неомифологизм».

Говоря о мифологической ориентации, сами символисты употребляли преимущественно термин «мифотворчество», подчеркивая тем самым установку на создание ими новых мифов, а не на простое воспроизведение архаической мифологии.

В советском литературоведении для характеристики рассматриваемого явления в большинстве случаев употреблялся термин «мифологизм». Однако этим термином, как известно, принято обозначать архаическую форму народного сознания и освоения мира, предполагавшую веру древнего человека в реальное существование сверхъестественных сил¹. Использование термина «мифологизм» в ряде случаев представляется правомерным, так как в первые годы XX столетия в символистской культуре наметилась тенденция именно к возрождению архаико-мифологического мироощущения². В период изживания «соловьевских» иллюзий начинается отход «младших» символистов от

«наивного мифологизма». Тем не менее интерес к мифу у представителей этого направления не затухает, а, напротив, все расширяется, мотивируется уже иначе — вниманием к народным истокам культуры, к архаическому сознанию, к народности.

Американский исследователь Г. Слокхвер, говоря об индивидуальном (авторском) использовании мифов в произведениях классической и современной мировой литературы, использует термин «мифопоэтизм»: «Если мифология представляет рассказы так, как будто они действительно имели место, то мифопоэтизм преобразует их в символические значения»³. Определение мифопоэтизма дается здесь в «генетическом» аспекте: неперенным условием мифопоэтического произведения Г. Слокхвер считает связь его с архаической мифологией. Более разработанное определение интересующего нас предмета находим у Д. Максимова: «Явления искусства <...> мы называем мифопоэтическими, поскольку присутствующая в них «мифологическая» фантастика не выдается за подлинную эмпирическую реальность. Но в образах этого искусства, неотделимого от современного ему исторического момента, привлекает внимание отпечаток космологической мысли или «воспоминание» («анамнезис») о древнем мифе, о сумеречных движениях первобытного сознания»⁴. Мифопоэтизму художественной литературы, считает Д. Максимов, присущи следующие особенности: 1) наличие «мифологической» фантастики; 2) презумпция художественной условности; 3) связь мифопоэтических произведений с современностью.

Всякое литературное явление следует рассматривать в двух аспектах: в аспекте поэтики эксплицитной (т. е. как авторы осмысляют собственные художественные задачи в статьях, письмах и т. д.) и имплицитной (т. е. как поставленные задачи реализуются в их художественном творчестве). Символисты, говоря о художественной ориентации на миф, оперируют термином «мифотворчество». В современное литературоведение, кроме этого вошли еще два термина: «мифологизм» и «мифопоэтизм», используемые часто как синонимы, без обоснования терминологических различий. Однако, учитывая неоднородность мифологической ориентации символизма, представляется необходимым разграничивать эти термины, поскольку в одних случаях можно говорить об использовании архаико-мифологических образов и мотивов лишь в сугубо эстетических целях (вопрос об истинности/неистинности мифа в данном случае полностью снимается); в других — об отношении к мифу как повествованию о «realioga» (мире сверхчувственных сущностей), предполагающему веру в его «объективность» и «истинность».

Таким образом, при изучении символизма представляется целесообразным использовать термины: «мифотворчество» — как общесимволистскую установку на использование архаической мифологии и создание авторских мифов; «мифологизм» — как характеристику особого мироощущения, ориенти-

рованного на архаическое сознание; «мифопоэтизм» — как любое художественно мотивированное обращение к фольклорно-мифологическим репродукциям. Разновидностью «мифопоэтизма» является «неомифологизм» (З. Минц) — особого рода поэтика искусства начала XX века, структурно ориентированного на сюжетно-образную систему архаического мифа.

Многообразие проявлений символистского «мифотворчества», его недостаточная изученность не дают возможности создать целостную и законченную концепцию идейно-эстетической эволюции русского символизма. В настоящей статье мы попытаемся выявить лишь самые общие, наиболее существенные тенденции развития отмеченного феномена в символистской литературе.

В поэзию Д. Мережковского, З. Гиппиус, М. Лохвицкой, К. Бальмонта, Ф. Сологуба 1880—1890-х годов широко проникают условно-фантастические мотивы, заимствованные из библейской, античной, индийской мифологии, фольклора. Мифопоэтические образы «старших» символистов, как правило, аллегоричны и в целом находятся в русле русской романтической лирики XIX века. Их основные функции — орнаментально-декоративная и аксиологическая: обращение к мифологическим проекциям мотивируется стремлением авторов выразить свое представление о прекрасном, создать «романтический» колорит, подчеркнуть субъективное отношение к тем или иным явлениям окружающего мира.

Теоретическое обоснование мифологической ориентации «старших» символистов было сделано В. Брюсовым в 1905—1910 годах. Цель символистов, считает Брюсов, передать не внешнее правдоподобие, а субъективное восприятие действительности художником. Выразит ли поэт субъективные впечатления в форме «лирически непосредственных признаний» или «населит вселенную, как Шекспир, толпами вечно живых, сотворенных им видений», — это «все равно» (1905)⁵. Понимая символизм как творческий метод, предполагающий не столько объективное отображение действительности в формах внешнего правдоподобия, сколько субъективное ее истолкование, Брюсов постулирует использование символистами фантастических элементов, архаической мифологии, образов и мотивов мирового искусства. Примером символической поэзии «в самом истинном смысле слова» он считает творчество Ф. Сологуба, который, «рассказывая <...> о Тезее, о Ариадне, о медном змие, ищет лишь примеров, ярких образов, выражающих его субъективные воззрения на мир и на жизнь» (1910)⁶.

В тех же целях Брюсов использует условно-фантастические элементы в собственном поэтическом творчестве. В цикле «Любимцы веков» (1897—1901; сб. «Tertia vigilia») мифологиче-

ские и «исторические» проекции призваны обнажить глубины индивидуальной авторской психологии, продемонстрировать множественность поэтических «масок». Своеобразным автокомментарием к этому циклу служат указания Брюсова в письме М. Горькому («<...> у меня везде — и в Скифах, и в Ассаргадоне, и в Данте — везде мое «я»), а также — П. Перцову («<...> разве нельзя пересказать свое настроение, изображая Моисея, разбивающего с точки зрения эстетического субъективизма Брюсов раскрывает с точки зрения эстетического субъективизма, полной авторской свободы в выборе ассоциаций и параллелей собственным настроениям.

Таким образом, и в теории, и в художественной практике «старшие» символисты сразу становятся на позиции мифопоэтизма. Миф для них — художественный феномен.

В конце 1890—начале 1900-х годов в русском символизме намечается усиление идеалистических тенденций. Д. Мережковский неизменным условием обновления искусства считает возрождение у художников религиозной веры. Искусство должно стать, по его мнению, «религией последнего великого соединения, великого Символа, <...> религией Конца»⁸. Речь в данном случае идет о замене искусства религией (художественно-условным и вместе с тем «истинным» отображением «мифологической» природы мира). Теоретической установкой Мережковского становится мифологизм искусства, однако его собственное творчество по-прежнему остается мифопоэтическим.

«Младшие» символисты вырабатывают свои идейно-эстетические принципы «мифотворчества». Опираясь на теории Вл. Соловьева и Д. Мережковского, призывавших к созданию «религиозного» искусства, младосимволисты пытаются сделать «мифотворчество» не только художественным средством, но и всеобъемлющим мироощущением, поверить в реальность мистических сущностей, создать миф, который бы выразил «мировое единство вселенской истины»⁹. Основы такого подхода к искусству и жизни стали формироваться у них в конце 1890-х годов. Так, А. Белый, вспоминая о своих отношениях с С. Соловьевым в этот период, отмечает «стертость» граней между «игрой» и «всерьез»: «у обоих очень «серьезные игры»¹⁰. «Самое ценное в этом общении — итог его — коллективное безыменное творчество: так в древности возникали мифы: наши игры и разговоры — мифотворения или — эскизы к Сереже-Бориной картине»¹¹. Приведенная цитата свидетельствует о явной установке А. Белого на «мифологизм», выразившийся в стремлении подчеркнуть «серьезность» игры, приравнять собственное мифотворчество к мифотворчеству древних.

В дальнейшем символистский «мифологизм» реализовался, с одной стороны, «в житнетворчестве» «аргонавтов» (1903—1904), породившем «коллективные устремления к мифизации обыденного бытия, человеческих отношений, художественной

деятельности»¹², с другой — в лирике «младших» символистов — А. Белого, А. Блока, С. Соловьева. Философская концепция Вл. Соловьева, изложенная в мифопоэтических образах¹³, была воспринята младосимволистами как отражение «реальнейшей» реальности; миф о Вечной Женственности был понят не как художественная, а как мировоззренческая, философская категория, как путь к истинной религии — «новому христианству». «Историческое христианство, — писал Блок в 1902 году, — так и не допрыгнуло до религии. Оно осталось еще мифологичней», хотя «здесь есть уже намеки на Лицо Логоса»¹⁴. Противопоставляя церковно-догматическому миропониманию другую, более «истинную», но тоже религиозную точку зрения на мир — культ Вечно-Женственного начала, Блок создает поэтический миф, в котором пытается адекватно выразить свое понимание божественной сущности мира. Творчеству Блока 1901—1902 годов поэтому присущ определенного рода «мифологизм» как форма мистического мировосприятия, имеющего точки пересечения с архаическим переживанием мифа. Вместе с тем мистические настроения поэта, зафиксированные в образах искусства — символах, создающих в своей совокупности миф о свидании поэта с Красотой, воспринимались не как подлинный «мифологизм», а как мифопоэтизм, и не только тем читателем, который был далек от веры в реальность мистических сущностей и воспринимал миф эстетически, но и самим Блоком 1901—1902 годов, поскольку последовательно проведенный художественный символизм придает «мифу» статус поэтической условности. Условность, «неокончателность», «неистинность» символа и символического мифа для самого создателя «Стихов о Прекрасной Даме» заключается в том, что «realia» (план реальности) обнаруживается посредством условных знаков — символов, т. е. «абсолютное» выражается через «относительное», а «вечное» — через «преходящее», «временное». Истина в последней инстанции, по Блоку, может быть дана только религией, но в ней искусству («мифу») не может быть места: «Мифы — цветы земные. Они благоуханны только до предела религии. Выше — мифу нет места»¹⁵. Именно это стремление «младших» символистов к отражению абсолютной, а не «игровой» истины порождает вскоре общий крах символистского «мифологизма».

Таким образом, даже в период господства мистических умонастроений Блок (именно в силу серьезности своих увлечений, полного отсутствия в них элементов «игры») создает, с его точки зрения, произведения «мифопоэтической», а не «мифологической» тональности, так как миф для него — «золотая середина», а он стремится к абсолютному познанию истины; искусство как форма познания для него недостаточно серьезно. Вера в «магизм», «теургию» символистского искусства, принимающего на себя миссию религии, у Блока обозначена значительно менее четко, чем, например, у А. Белого, считавшего, что

«искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного»¹⁶.

В 1903—1904 годах в статьях Вяч. Иванова создается новая концепция «мифотворчества». Символистский миф, сверхиндивидуальный по своей природе (т. е. соотношенный с миром народных мифологических представлений) должен стать, считает Иванов, органом «вселенского единomyслия и единочувствия»¹⁷ и тем самым превратиться в объединяющую, активную силу, способную утвердить «царство божие» на земле, уничтожить противоречия между различными классами общества.

Под существенным влиянием этих идей В. Иванова формируется в 1907—1908 годах концепция преображения жизни Ф. Сологуба. Однако ему оказывается чуждой коллективистская позиция Иванова. Миф (искусство), считает Ф. Сологуб, может изменить личность, но не общество в целом: «Альдонса, отравленная ядом высокого внушения»¹⁸, уже не хочет быть Альдонсо; она преображается, превращается в Дульцинею.

Иными словами, если Иванов считает, что Красота изменяет общественную этику, создает «соборное» сознание, которое и оказывается «новой жизнью», то Сологуб ближе к «просветительскому эстетизму и мифотворчеству». В обоих вариантах — «соборном» и «индивидуалистическом» — мифопоэтизм оказывается проявлением эстетической утопии символизма.

Таким образом, эволюция символистского «мифотворчества» может быть представлена как путь от «субъективистского», «орнаментально-декоративного» мифопоэтизма «старших» символистов (1880—1890 гг.) к младосимволистскому «мифологизму» (начало 1900-х гг.) и социально ориентированному мифопоэтизму (1904—1910 гг.) В этот период функции мифопоэтизма в символистской литературе расширяются: миф расценивается не только как средство пересоздания, но и как средство художественного познания жизни.

¹ Аверинцев С. С. Мифы // Краткая литературная энциклопедия. — М., 1967. — Т. 4. — Ст. 876—877.

² Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф. фольклор. Литература. — Л., 1978. — С. 137—170.

³ H. Stockhwer. Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics. — Detroit- Wayne State Univ. Press, 1970. — P. 15.

⁴ Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока: Предварительные замечания // Блоковский сб. III. — Тарту, 1979. — С. 7.

⁵ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1973—1975. — Т. VI. — С. 97—98.

⁶ Там же. — С. 239.

⁷ Там же. — Т. 1. — С. 590—591.

⁸ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 24 т. — М., 1914. — Т. IX. — С. 160.

⁹ Белый А. Луг зеленый: Книга статей. М., 1910. С. 230.

¹⁰ Белый А. На рубеже двух столетий: Воспоминания. — М. — Л., 1930. — С. 374.

¹¹ Там же.

¹² Лавров А. В. Ук. соч. — С. 137.

- ¹³ Асмус В. и др. Соловьев В. С. // *Философская энциклопедия*. — М., 1967. — Т. 5. — С. 53.
- ¹⁴ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. — М.—Л., 1960—1963. — Т. VII. — С. 4.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Белый А. *Символизм: Книга статей*. — М., 1910. — С. 223.
- ¹⁷ Иванов В. *По звездам: Статьи и афоризмы*. СПб., 1909. — С. 196.
- ¹⁸ Сологуб Ф. Собр. соч.: В 20 т. — СПб., 1913—1914. — Т. X. — С. 16.

ДВЕ ЗАМЕТКИ О СИМВОЛИСТСКОМ ТЕКСТЕ

Л. В. Спроге

1. Топос лабиринта и его пространственная атрибутика

Пространственно-временные представления символистов становятся не только основными понятиями их эстетики и философии, но и важной категорией символистской поэтики. Структура пространства в серии символистских текстов представлена унифицированными топосами *пещеры, грота, гор, лабиринта, круга* и т. п.

Предметом настоящих наблюдений являются пространственные единицы (Лабиринт, Круг), послужившие определенной семантизации пространственных и временных соответствий и образовавшие единый мифологизированный нарратив.

Топос Лабиринта носит универсальный характер и потенциально служит основой многих метафорических значений, объединенных семантикой «запутанных, опасных путей», и шире — бытия:

Сколько Зверю в снедь предал
Ты земли кровавых даней,
Человеческих блужданий
Серокаменный Дедал!

(Вяч. Иванов «Лабиринт»)¹

В приведенной «парижской эпиграмме» Вяч. Иванова в свернутом виде представлена художественная концепция символа мира, проецируемая на известный античный миф о замкнутом с запутанными путями пространстве, таящем зооморфную угрозу. Творчество Вяч. Иванова под непосредственным воздействием философии Ницше в поисках новых концептуальных рефлексий мира возрождает гармонию пространства внешнего и пространства внутреннего, о чем говорится в статье «Ницше и Дионис»: «Только при условии некоторой внутренней антиномии возможна та игра в самораздвоение, о котором так часто говорит Ницше, — игра в самоискание, самоподстегивание, самоускользание, живое ощущение своих внутренних блужданий в себе самом и встречу с собою самим, почти зрительное видение

безысходных путей и неисследованных тайников душевного лабиринта»².

Принципиальная ориентированность на экзистенциальное пространство серии символистских произведений представляет собой многочастный повтор корреспондирующих мотивов блуждания по Лабиринту; все они восходят к трактовкам известного мифа о Тезее и Ариадне: это три стихотворения Ф. Сологуба — два под синонимичным заголовком «Ариадна» («Сны внезапно отлетели», «Где ты, моя Ариадна?») и «Царевной мудрой Ариадной». Ряд произведений В. Брюсова также образует комплекс родственных мифологических мотивов: «У друга на груди забылася она», «Нить Ариадны», «Тезей Ариадне», «Ариадна. Жалоба Фесея», «Ариадна», «Верные лире» и историко-археологическое исследование «Лабиринт» из цикла «Учители учителей»; мифологический мотив конституирует стихотворение К. Бальмонта «Нить Ариадны», а также связует некоторые произведения Вяч. Иванова («Лабиринт», «Песни из Лабиринта», «Тризна Диониса», «Медный всадник»); и наконец, стихотворения А. Кондратьева «Ариадна» и Ю. Верховского «Эпилог».

Символами пространственных соответствий в названных выше художественных трактовках мифа становятся Лабиринт и Круг: Лабиринт — как условие встречи Тезея с Ариадной и преодоления героем человеческой обреченности с помощью клубка дочери Миноса; Круг — как «дионисийское пространство» (возможно, связанное также и с подчеркнутой геометричностью острова Наксос, где происходит встреча оставленной Ариадны и Диониса), символизирующее «вечное возвращение», «возврат языческой весны» (Вяч. Иванов). Эти пространственные единицы связуют сюжетные коллизии стихотворения В. Брюсова «Тезей Ариадне»:

<...> Когда сошел я в сень холодную,
Во тьму излучистых дорог,
Твоею нитью путеводною
В кознь Дедала превозмог.
<...> И сердце первый раз изведало,
Что есть блаженство на земле,
Когда свое биенье предало
Тебе — на темном корабле!
<...> Друзья! сложите тело нежное
На этом мху береговом.
<...> А над спящей Ариадной,
Словно сонная мечта,
Бог в короне виноградной
Клонит страстные уста³.

В этой связи знаменательна акцентировка мотива Ариадны в первом послании С. Соловьева, открывающего цикл «Валерию Брюсову», тем самым усиливая эффект значимости его для Брю-

совского творчества в целом: «Вечно, вечно памяты будут, Брюсов, // Всем поэтам сон Ариадны нежной». (С. Соловьев. Цветы и ладан. — М., 1907. — С. 67.)

Многочисленные смысловые наращивания текста, становящегося интерпретатором традиционного мифа, раскрывают через рефлексию замкнутого пространства кризис индивидуальной саморефлексии.

Характеристика жизненного пространства как Лабиринта и связанный с ним мотив пути, представленный как «беспутье», «безысходность», раскрываются сквозь призму абсурдного существования в условиях повседневного бытия. Существенная в этом смысле «антитеза» известного стихотворения Ф. Сологуба:

Царевой мудрой Ариадной
Царевич доблестный Тезей
Спасен от смерти безотрадной
Среди запутанных путей
<...>

А я — в тиши, во тьме блуждаю
И в Лабиринте изнемог,
И уж давно не понимаю
Моих обманчивых дорог.

Далее мотив «ариадниной нити» переплетается с мифологемой Парки, прядущей нить жизни, судьбы:

Все жду томительно: устанет
Судьба надежды хоронить,
Хоть перед смертью мне протянет
Путеводительную нить, —
И вновь я выйду на свободу
Под небом ясным умереть.
И, умирая, на природу
Глазами ясными смотреть⁴.

Ряд текстов (в основном Ф. Сологуба и В. Брюсова), где наблюдается уподобление лирического «я» Тезею, фиксирует посредством рефлексии Лабиринта кризис восприятия мировых путей, понимаемых как несвобода «земного заточения»:

Где ты, моя Ариадна?
Где твой волшебный клубок?
Я в Лабиринте блуждаю,
Я без тебя изнемог.
Много дорог здесь, но света
Нет и не видно пути.
Страшно и трудно в пустыне.
Мраку навстречу идти.

Лабиринт у Сологуба — обитель Минотавра, судьбой обреченного тоже на несвободу, — отсюда подчеркнутая апологетика зла и насилия:

Жертв преждевременных тени
Передо мною стоят.
Страшно зияют их раны,
Мрачно их очи горят.
Голос чудовища слышен
И заглушает их стон.
Мрака, безумного мрака
Требует радостно он⁵.

У Брюсова в стихотворении «Нить Ариадны» пространственные метаморфозы становятся источником новых смысловых интерпретаций мифа: предопределенность пути Тезея снимается в сюжете брюсовского текста, и нить Ариадны ведет героя в никуда:

<...> Я помню сходы и проходы,
И зал круги и лестниц винт,
Из мира солнца и свободы
Вступил я, дерзкий, в лабиринт.
<...> И, видев странные чертоги
И посмотрев на чудеса,
Я повернул на полдороге,
Чтоб выйти вновь под небеса.
И долго я бежал по нити
И ждал: пахнет весна и свет.
Но воздух был все ядовитей
И гуще тьма... Вдруг нити нет.
<...> Я, путешественник случайный
На подвиг трудный обречен.
Мстит лабиринт! Святые тайны
Не выдает пришельцам он⁶.

Атрибутика Лабиринта, как темного, замкнутого и враждебно настроенного к герою, делает его сопоставимым с Аидом, а героя Тезея — с Орфеем: ср. у Ю. Верховского в «Эпilogue» —

Когда в пустых полях Аида
Я буду, страждущий, бродить,
Ты мне протянешь, Аонида,
Путеводительную нить.⁷

Актуализация мотива выхода из Лабиринта (нити Ариадны) свойственная практически всем символистским текстам. Этот мотив маркирован в завершающем стихотворении лирического цикла Вяч. Иванова «Песни из Лабиринта»:

И нити клубок волокнистый —
Воздушной, чем может спрясти
Луна из мглы волокнистой, —
Дала, и шепнула: «Прости».

Нить Ариадны наделена пространственно-временной символикой: «Меж прошлым и будущим нить // Я тку неустанной, проворной рукою» (К. Бальмонт «Нить Ариадны»). Более того, в этом значении «нить» становится мифологемой и в текстах, сознательно не ориентированных на топос Лабиринта: например, — «Одна и та же нить // Связует «здесь» и «там»» (А. Блок).

В ряде произведений, где атрибутика «запутанных путей» не является самодостаточной моделью пространства, доминирует связанное с мифом о Лабиринте ономастическое пространство: Дедал как творец, Минотавр как обитатель Лабиринта, затем — сюжетные вариации, построенные на именах Тезея, Ариадны, Диониса. Имя становится пространственным атрибутом, условием восприятия мира в его пространственно-временных метаморфозах, как это видно из стихотворения Вяч. Иванова «Медный всадник», где ландшафт «призрачной Пальмиры» с обитающей зооантропоморфной угрозой (человеко-зверь, всадник-кентавр) наделен признаками смертоносного пространства. Появление Ариадны в «мороке победном медноскокающего гнева» усиливает сближение топосов Лабиринта и Города-морока. Но здесь же имя Ариадны связано и с другой пространственной моделью — «вакхического», «дионисийского» священного Круга пляски и кружения («Раскружись в стихийной пляске»); героиня появляется не с традиционным «рдяным клубком», а с «кубком рьяным», атрибутом Менады, что идентифицирует имя с аурой Диониса:

Ты, над взморьем светозарным
Мне являвшаяся дивной
Ариадной с кубком рьяным,
С флейтой буйно-заунывной
Иль с узывчивым тимпаном <...>

Пространственным соответствуют и ономастические метафоры — Ариадна воплощается в исступленную Менаду:

Там, где в гроздьях, там, где в гимнах
Рдеют Вакховы экстазы <...>
<...>
Закружись стихийной пляской
С предзакатным листопадом
И под сумеречной маской
Пой, подобная менадам!¹⁸

Многочисленные семантические сцепления, которыми обрабатывается миф в символистском тексте, приводят к активным попыткам создания и внетекстовых нарративов. Имя и связанные с ним пространственные единицы становятся метаязыком («Менада», «возврат языческой весны», «священный вакхов полукруг» — Вяч. Иванов), способным передать архическое и вечное в новаторском искусстве Айседоры Дункан. В серии откликов на гастроли артистки в России⁹ образы танцев иллюстрируются текстами рассматриваемого ареала: характерен «сюжет» С. Соловьева, имплицитно уподобляющий Дункан Менаде/Ариадне («Она выбегает в красной короткой одежде. Начинается испуганный вакхический танец»); цитата из брюсовского «Тезей Ариадне» завершает картину апофеозом встречи Ариадны и Диониса («Ее глаза зажигаются, она видит то, чего никто не видит: над ней «Бог в короне виноградной // Клонит страстные уста»»)¹⁰. Примечательно также и ивановское («Медный всадник») сопряжение античного облика и лица «призрачной Пальмиры» в статье А. Белого «Луг зеленый»: «В тяжелые для России январские дни мне пришлось переживать в Петербурге весь ужас событий. <...> Как-то странно было идти на зрелище, устраиваемое иностранной плясуньей. <...> В ее улыбочке была заря. В движениях тела — аромат зеленого луга. Складки ее туники, точно журча, бились пенными струями, когда отдавалась она пляске вольной и чистой. <...> Да, светила, светлым именем, обретенным навеки, являя под маской античной Греции образ нашей будущей жизни — жизни счастливого человечества, предавшегося тихим пляскам на зеленых лугах. А улицы Петербурга еще хранили следы недавних волнений.»¹¹

Топос Лабиринта и сема Круга, представленные в едином мифологическом нарративе, способствуют своеобразной метафоризации пространственных представлений, выступая и как метонимическое замещение ряда собственных имен, отсылающих к нескольким культурным кодам.

¹ Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. — Л., 1976. — С. 81.

² Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы. — СПб.: Оры, 1909. — С. 6.

³ Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1973. — Т. 1. — С. 389.

⁴ Сологуб Ф. Стихотворения. — Л., 1978. — С. 162.

⁵ Там же. — С. 80.

⁶ Брюсов В. Указ. соч. — С. 275.

⁷ Верховский Ю. Стихотворения: Т. 1. Сельские эпиграммы, идиллии, элегии. М.: Мусагет, МСМХVII. С. 235. См. также интерпретацию мифа об Орфее и Эвридике и возможные словообразования у символистов в статье М. В. Безродного «Серпантини — кто она? (Из комментария к драме «Незнакомка»)» // Мир А. Блока. Блоковский сборник. — Тарту, 1985. — С. 46—58.

⁸ Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. С. 206.

⁹ См. кроме нижеприведенных статьи Л. Вилькиной «Айседора Дёнкан» // Весы. — 1905. — № 11. — С. 40—42; и Ф. Сологуба «Мечта Дон-Кихота»

- (Айседора Дункан) // Ф. Сологуб. Собр. соч.: Сказочки и статьи. СПб.: Шиповник, (б. г.). — Т. 10. — С. 159—163.
- ¹⁰ <Соловьев С.> Айседора Дёнкан в Москве. // Весы. — 1905. — № 12. — С. 34.
- ¹¹ Белый А. Луг зеленый // Весы. — 1905. — № 8. — С. 9. Следует добавить, что в творчестве А. Белого рассматриваемый мифологический нарратив осложнен антропософским влиянием книги Р. Штейнера «Христианство как мистический факт и мистерии древности» (1902, 1917), где в главе «Мудрость мистерий и миф» приводится сюжет о Критском лабиринте царя Миноса. В победе Тезея над Минотавром, в интерпретации Р. Штейнера, выражается сама мистерия человеческого познания, позднее отраженная А. Белым в образе «Лабиринта темных комнат» — одной из подглавок повести «Котик Летаев» (1922), а также в 4-й главе поэмы «Первое свидание» (1921), где доминантной темой проходят дефиниции «странных» пространственных представлений: «На стенах летом пляшут пятна; // В стакане светом пляшет винт; // И все — так странно непонятно; // И все — какой-то лабиринт...»

II. Идея города во второй книге «лирической трилогии» А. Блока

«Главы» второй книги блоковской «трилогии» образуют два противоположных ряда: с одной стороны, «Пузыри земли», отчасти «Ночная фиалка» и «Вольные мысли», с другой — «Город», «Снежная маска», «Фаина». «Двойственное» положение занимает раздел «Разные стихотворения». В основе этого противопоставления лежит идея Города. Эту идею, еще латентно представленную в первом сборнике поэта «Стихи о Прекрасной Даме», почувствовали и отметили некоторые современники — первые рецензенты лирики А. Блока. Так, Виктор Гофман писал: «Между тремя отделами сборника нет естественных границ, <...> нет в каждом отделе и той органичности и цельности, которые до сих пор наиболее замечались в сборниках В. Брюсова, всегда цельных и как-то законченно-сросшихся. Второй отдел несколько полнозвучнее первого: начинает чувствоваться город, появляются люди, снующие и хлопотливо-безумные, слышатся шумы, тревожность.»¹

Позднее в предисловии ко второму сборнику стихов «Нечаянная радость» идея Города находит свое ключевое обоснование: «Она (Душа — Л. С.) осталась бы такою, если бы не тревожили людские обитатели — города. Там, в магическом вихре и свете, страшные и прекрасные видения жизни: Ночи — снежные королевы — влачат свои шлейфы в брызгах звезд.»² Урбаническая семантика характерна для большинства текстов второй книги, в том числе и для поэмы «Ночная фиалка», где «природное» и «городское» становятся основой сюжетной коллизии. Тема Города, получившая свое наиболее полное воплощение в одноименном отделе, осознается как символ цивилизации и в статье «Безвремяе», где урбанистические мотивы, нашедшие свое отражение в «Разных стихотворениях» и «Ночной Фиалке», образуют единый повествовательный фон.

Город у Блока представляет собой амбивалентную категорию: это — прекрасный и загадочный образ, воспетый с позиции брюсовского эстетизма, и вместе с тем — трагический и страшный символ разрушительных и губительных, «проклятых» начал. Пересечение этих смыслов присутствует в блоковском мифе о Петербурге с доминантой следующих мотивов: 1) эсхатологии («Петр», «Последний день», «Город в красные пределы», «Еще прекрасно серое небо», «Клеопатра»); 2) революции 1905 г. («Поднимались из тьмы погребов», «Барка жизни встала», «Митинг», «Сытые», «Пожар»); 3) городского быта «маленького человека» («Холодный день», «Перстень-Страданье», «В октябре», «Окна во двор», «На чердаке» и др.). Кроме «петербургского мифа» блоковский Город метонимически включает в свою семантику города-символы: «светлого града» Москвы, противостоящего «дьявольскому» Петербургу (стихотворение «Поединок» развивает идею победы «светлого московского начала» над «столицей угнетенного Петра» (II, 144)³); града разврата — Вавилона (стихотворение «Невидимка», завершающееся апокалипсическим образом «Великой блудницы»); града власти и роскоши — Рима (ср.: в стихотворении «Клеопатра» уподобление «Русь, как Рим» — II, 108)⁴. Эта сложная комбинация временных и пространственных характеристик прочно воплощается в инвариантном образе Города и дает возможность поэту свести в единый сюжет разрозненный материал. Наиболее адекватной формой развития такого сюжета становится лирический цикл⁵, обеспечивающий вариантность способов «повествования»: блоковский город изображен извне, сверху, снизу и на уровне зрения субъекта, человека, идущего по городской улице («Поединок», «Вечность бросила в город», «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль», «Улица, улица...», «Иду — и все мимолетно», «Ты проходишь без улыбки») и активно вовлеченного в происходящее («В пыль изверженные дымы», «В кабаках, в переулках, в извивах», «Перстень-Страданье», «Лазурью бледный месяц плыл», «Твое лицо бледней, чем было», «Незнакомка», «Там дамы шеголяют модами», «Предвечернею порою»). Циклизация сюжетных фрагментов соответствует принципу изображения многоликости Города, панорама которого представлена распавшейся на мелкие части, картины; мгновенная смена их зависит от переменчивости настроений лирического «я»:

Ср.: Город в красные пределы
Мертвый лик свой обратил. (II, 149).

Были улицы пьяны от криков.

Были солнца в сверканье витрин.

Красота этих женственных ликов,

Эти гордые взоры мужчин! (II, 159)

Открыл окно. **Какая хмурая**

Столица в октябре! (II, 193)

Город в ряде стихотворений цикла представлен не как место действия, а как замкнутая пространственная метафора, отражающая катастрофичность жизни «маленького человека» — жертвы социального зла. В произведениях «чердачного» цикла образ Города становится синонимом беспредельного одиночества «я»:

Я в **четырёх стенах** — убитый
Земной заботой и нуждой. (II, 197)
Хожу, брожу понурый,
Один в своей норе. (II, 199)
Одна мне осталась надежда:
Смотреться в **колодезь двора.** (II, 198)

Город во второй книге наделен чертами частичной топографичности: он соответствует петербургским топосам⁶, и ряд текстов отдела «Фаина» имеют оптимальную конкретность обозначения, как и в отделах «Город», «Разные стихотворения»:

В те ночи светлые, пустые,
Когда в **Неву** глядят **мосты** <...> (II, 267)

или —

Но сфинкса с выщербленным ликом
Над исполинскую **Невой**
Она встречала легким вскриком
Под бурей ночи снеговой. (II, 267)

Но в то же время существует и иной Город Блока с приметами Петербурга, имеющий свой мифологизированный облик:

Бывало, выюга ей осыпет
Звездами плечи, грудь и стан, —
Все снится ей родной Египет
Сквозь тусклый северный туман.
И город мой железно-серый,
<...>
Она, как царство, приняла.
Она узнала зыбь и дымы,
Огни, и мраки, и дома —
Весь город мой непостижимый —
Непостижимая сама. (II, 267)

Пространство Города ограничено «топью болот, // Кольцом окружающих дома» (II, 170). Мифологизированная семантика «Города на болоте» существенна и в поэме «Ночная Фиалка», где разъединяются пространственные понятия «города» как прозаического, низкого, пошлого мира — и «болота» — высокого, героического мира древней сказки, мира, образующего сферу «Неподвижности», «Тишины».

Фон этого мира антонимичен городскому, и антитеза охватывает все отделы второй книги (в большей степени в третьем отделе книги «Разные стихотворения», характеризующемся совмещением «пестроты» и множественности образов, в основе которых лежит дихотомия контекстов I и II томов). Не случайно и «двойственное» положение отдела между двумя прямо противоположными рядами: с одной стороны, «Пузыри земли» и «Ночная Фиалка», с другой — «Город».

«Неподвижность» и «Тишина» — это атрибутика мира «Стихов о Прекрасной Даме». Ценность мира души «я» обусловлена проникновением природного, преобразующего начала:

Здесь тишина цветет и движет
Тяжелым кораблем души,
И ветер, пес послушный, лижет
Чуть пригнутые камыши. (II, 114)

«Тишина» — сокровенный мир души, «гавань», укрывающая героя от широкого мира жизни: «И сладко тихое незнание // О дальних ротопах земли» (II, 114). В стихотворении представлены пространственные характеристики мира «Тишины», связанные с речной семантикой («пригнутые камыши», «реки согласные струи», «тихая вода»). Соответствие мира «я» и природного мира становится знаком высокого, гармоничного творчества, «неизменности» мира «я».

Пересечение антонимичных мотивов «Города» и «Тишины» в развитии «нарратива книги» приобретает метафорическое значение хаоса и гармонии; отсюда — сложность нарастания оппозиционных рядов по ходу «сюжета» книги и их взаимоотношение / отталкивание, которое становится явным к концу книги, в заключающем отделе «Вольные мысли».

Идея Города, являясь — по существу — доминирующей в архитектонике второй книги, определяет новое состояние лирического субъекта периода «антитезы», его путей и перепутий, выявляет своеобразие его авторефлексии.

¹ Гофман В. Александр Блок «Стихи о Прекрасной Даме». рец. // Искусство: Журнал художественной и художественно-критической. — М., 1905. — № 1. — С. 39—40. Следует отметить, что в сборнике «Книга вступлений» (М., 1904) В. Гофмана в разделе «В городе» воспроизводятся характерные для урбанизма символистов образы и темы города. Так же, как и у Блока, облик города пронизан аллюзиями брюсовского урбанизма (Ср.: «Вдоль длинных зданий», «На бульваре», «При свете газа» и др.).

² Блок А. «Нечаянная Радость»: Второй сборник стихов. — М.: Скорпион, 1907. — С. 5. Далее ссылки на произведения А. А. Блока даются по изданию Собрания сочинений: В 8 т. — М.—Л.: Худ. лит., 1960—63, [римская цифра обозначает том, арабская — страницу. Подчеркивания в тексте принадлежат автору статьи].

³ Здесь сказалось влияние романа Д. С. Мережковского «Петр и Алексей», заключительной части трилогии «Христос и Антихрист». Ср. у Блока:

«... В глазах царя // Прочтут проклятые заветы. // Ты, Петербургская заря! // Буди в иных сердцах ответы!» (II, 415).
Концептуально связана с семантикой романа Мережковского и урбанической темой у Блока идея городов (Москвы и Петербурга) в разделе «Шесть городов» из поэтического сборника С. Соловьева «Апрель» (1910):

«Москва»

Но повеял с финского залива
Дикий ветер. Царьградова сестра
Выронила скипетр боязливо,
Услыхав железный шаг Петра.
«Петербург»

И волею неземнородной
Царя, закованного в сталь,
В пустыне, скудной и холодной,
Воздвигнут северный Версаль.

<...>

И над кипящей, мутной бездной
— Мечтами в будущих судьбах —
Проходит исполни железный
С голландской трубкою в зубах.

(С. Соловьев. Апрель. Вторая книга стихов. 1906—1909. М.: Мусагет, 1910. С. 52, 53—54). С. Соловьев в своих воспоминаниях о Блоке пишет, что в январе 1904 г. «Блок вернулся в Москву завзятым москвичом. Петербург и Москва стали для него символами двух непримиримых начал. Все в Москве ему нравилось: и Белый, и Брюсов, и Рачинский, а Петербург продолжал олицетворяться «астартическими» Мережковским и Гиппиус». (С. Соловьев. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1980. — Т. 1. — С. 119). См. также о влиянии пушкинской темы «Медного всадника» в блоковском цикле: Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...» — М., 1987. — С. 189—192.

⁴ О семантизации древнейших «городских» мифов в культуре нового времени см.: Pike В. The Image of City in Modern Literature. — Princeton, 1981.

⁵ О принципах построения «Города» см.: Спроге Л. В. «Петербургская поэма» в составе лирического цикла А. Блока «Город» // Проблемы литературных жанров. Томск: Изд. Томского ун-та, 1979. С. 206—207; Спроге Л. В. Пейзаж в лирическом цикле «Город» А. Блока. // Wissenschaftliche Zeitschrift Der Wilhelm-Pieck Univ. — Rostock. Jahrgang XXXII, 1983. — S. 21—24.

Безродный М. В. «Если живет без меня в городе имя мое...» (О некоторых особенностях художественной структуры цикла «Город») // А. Блок. Город. — М.: Книга, 1986. — С. 186—218.

⁶ Орлов В. Н. Поэт и Город (Александр Блок и Петербург) // Орлов В. Н. «Здравствуйте, Александр Блок». — Л., 1984. — С. 223—314.

«ДЕМОН» ЛЕРМОНТОВА В ЛИТЕРАТУРНОМ САМОСОЗНАНИИ РАЙНИСА

И. Я. Бергман

Общеизвестно, что переводы Райниса занимают важное место в его поэтическом наследии, в особенности — поэтический перевод «Фауста» Гете. Латышскими литературоведами неодно-

кратно отмечалось значение этого перевода в формировании философских воззрений поэта, в становлении его этико-эстетических принципов, указывалось на тесную связь с творческими замыслами 1890-х годов, в частности, с задуманной им в те годы книгой о Человеке будущего (*Nākotnes cilvēku*).

Однако мало кого из райнисоведов интересовал тот факт, что, работая над переводом из Гете, Райнис осуществил также и перевод (к тому же в необычайно короткий срок) одного из лучших произведений русской высокоромантической литературы — философской поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон».

14 августа 1897 года в письме к Аспазии из Рижской следственной тюрьмы, где латышский поэт находился в ожидании приговора суда по делу новотеченцев, Райнис просит принести ему текст поэмы Лермонтова «Демон»¹. К середине октября, продолжая работать над переводом «Фауста», поэт оканчивает перевод 1-й части лермонтовской поэмы². Публикация же всего перевода «Демона» состоялась в первых двух номерах журнала «Маяс Виеса Менешракстс» в 1898 году.

Что же побудило Райниса в столь сложный для него период обратиться к поэме Лермонтова, чем объясняется интенсивность работы над ее переводом?

Пытаясь ответить на эти вопросы, нельзя не учитывать, конечно, материального положения заключенного в тюрьму поэта. Несомненно, в тот период переводческая деятельность для Райниса являлась практически единственным доступным видом заработка. В августе 1897 года арестованного Райниса переводят в рижскую тюрьму, в связи с чем возникает целый ряд осложнений: получив формальное разрешение властей продолжать работу над переводом «Фауста», Райнис одновременно обязан был все, что выходит из-под его пера, представлять на цензурное прочтение прокурору. Это, как признавал сам поэт, могло сказаться на задержке публикации перевода. В письме к Аспазии от 22 августа поэт выражает свои опасения: «Не следует слишком надеяться, возможно, мы потеряем также последний заработок — гонорар за перевод «Фауста», если вовремя не сдадим»³.

В этой связи обращение к работе над новым переводом может рассматриваться как «резервный» вариант литературного заработка, как желание Райниса «подстраховаться», тем более, что большой опыт переводческой деятельности (почти весь «Фауст» Гете и ранее — «Борис Годунов» А. С. Пушкина) вселял в поэта надежду быстро справиться с работой.

Но почему именно «Демон» Лермонтова?

Лето 1897 года, при всей его драматичности для Райниса как молодого политического деятеля, — период заметного взлета творческих сил поэта. Помимо сложной переводческой работы Райнис пишет целый ряд лирических стихотворений, размышляет над замыслом большого труда о жизни Латвии 1880—

90-х годов (в свете пережитого им самим), интенсивно работает над проектом книги о Человеке будущего (Nākotnes cilvēku), в котором, по его убеждению, должны были воплотиться черты героя нарождающейся эпохи, новые принципы его гражданских и нравственных отношений.

На наш взгляд, Райнис относится к тому разряду литературных личностей, которые, по словам Л. Я. Гинзбург, начинали с «эпохального, с общего и соответственно общему строили свой авторский, а порой и человеческий образ»⁴. Мировая практика знает немало таких примеров. Из русских поэтов — это А. Блок, современник Райниса, а из его предшественников — прежде всего М. Ю. Лермонтов. Райнис как бы примеривал себя к современности, включался в нее, стремился развивать ее дальше, соответственно этому осмысляя собственную судьбу, создавая личный идеал. В письме от 25 июня 1897 года к своей будущей жене поэтессе Аспазии Райнис пишет: «Tu manī atmodināji jaunu cilvēku, kas tik ilgus gadus un par velti pēc gaismas uz augšu ir centies. Es nezinu neko lielāku, kā tā radīt jaunu cilvēku, kam kļūt par Nākotnes cilvēku... Tu vari ticēt, nākotnes cilvēki nenobeidzas ne no pagātnes, ne tagadnes. Visas ciešanas viņus padziļina, palielina viņu gaitu, bet nevar viņus apstādināt.»⁵

Одной из духовных доминант личности самого поэта, равно как и прообраза Человека будущего, над созданием которого он размышляет в тот период, являлось неколебимое стремление к духовной свободе.

Свидетельством тому является прежде всего переписка поэта, и, в частности, письмо Райниса, написанное буквально накануне (за неделю) до обращения к тексту Лермонтова. Письмо адресовано Аспазии в один из напряженных, критических моментов их взаимоотношений. Неотосланное адресату, оно представляет собой изложенную на бумаге исповедь двух дней — 8 и 9 августа 1897 года. Поводом к письму послужили пессимистические настроения Аспазии: измученная пережитым арестом поэта, затянувшимся судебным расследованием, материальными затруднениями, надвигающимся смутным неясным будущим, Аспазия в своем письме просит Райниса искать успокоения в смиреннии, в молитвах, в обращении к Богу. Райнис «отвечал»: «Tu taču zināji gluži labi, ka es nevaru ticēt, ka tas runā pretī visai manai dabai, nākotnes cilvēkam, egoisma filozofijai, bet vispirms — garīgajai brīvībai... es izgāju no brīvības. Tas ir tas lielākais prieks, kas manī spārno... es jau esmu elpojis tīrāku, retāku kalnu gaisu, un es smoku nost vecajā tvanā; kaut arī augstumā būtu nez cik baigi, bet lejā nez cik droši un mierīgi, — es nespēju vairs.» И далее продолжал: «... arī Tu ilgi neizturēsi... Tur lejā Tu nobeigsies ilgās pēc augstajiem, bīstamajiem, vējainajiem kalniem, Tu nekad neklūsi tik sekla, lai samierinātos...»⁶.

Для Райниса отказ от избранного пути означал духовную

смерть, утрату самого себя, своего «я»: «...vai nu es lūdzu dievu un eju bojā pašnicināšanā, un atsakos no nākotnes cilvēka...»⁷

Пытаясь разобраться в причинах религиозных настроений Аспазии, проявляя по отношению к ней необыкновенную чуткость и такт, Райнис тем не менее вынужден был с горечью признать: «Īstenībā Tev nekad nebija bijis domu par cenšanos, izlaušanos uz āru... Attiecībā uz reliģiju es biju pilnīgi brīvs, bet Tu, mana dvēsele, daudzējādā ziņā biji saistīta... Tu dzirdēji un domāji līdzi domas par pilnīgu brīvību, par nākotnes cilvēka neatkarību no visiem aizspriedumiem, par viņa paškundzību, pašdievību... Vēlēšanās izrauties no paša personas, kļūt pašam par dievu — tādas Tev nav bijis nekad...»⁸

Утверждение самоценности своей личности и ее духовной свободы, максималистски выраженное стремление уравновесить свое личное «Я» божественным промыслом было характерно для всего поколения, которому принадлежал Райнис. (У русских поэтов: «Литургия мне» Ф. Сологуба, «Я и Бог» Н. Минского, массовое увлечение Фр. Ницше «Так говорил Заратустра» и М. Штирнером).

Поэтому неудивительно, что лермонтовская поэма с ее ярко выраженными богоборческими мотивами, с ее мятежным героем, отвергающим несовершененно устроенный Богом мир, оказалась близкой мировосприятию молодого Райниса.

О том, что поэма Лермонтова была созвучна настроениям Райниса той поры, косвенно свидетельствует и то, что несколько лет спустя, готовя к печати свой первый поэтический сборник «Tālas poskaņas zilā vakarā» поэт в качестве motto к циклу стихотворений, написанных им главным образом в тюрьме и объединенных в сборнике под названием «Ночные тони», предпшет свое раннее юношеское четверостишие:

Aukstā dvēsle, lepna dvēsle —
Ne paļāvības, ne pieticības —
Bez gala vientuļa, bez gala brīva,
Ne mērķa, ne zvaigznes, ne vēlējuma...

Не исключено, что лермонтовская поэма могла оказаться близкой Райнису и темой возрождающей, возвышающей силы любви. Чем выше в личности чувство самоценности, тем сильнее жаждет она обрести другую, равную ей душу: «caurām dienām esmu pastāvīgā satraukumā... Varbūt mana rakstīšana palīdzēs un es spēšu Tevi apturēt Tavā jaunajā ceļā un Tevi glābt sev, es tā glābju pats savu dzīvību...»⁹ — писал Райнис Аспазии в те дни. Об этом же свидетельствуют почти все адресованные поэтессе письма Райниса из тюрьмы.

Пафос утверждения нового идеала, в частности, Человека будущего — личности крупномасштабной, титанической, предопределял и поиск Райнисом стилистики, адекватной его внутреннему самосознанию, его новой формирующейся эстетической системе.

Несмотря на то, что в тот период Райнис пишет целый ряд таких признанных шедевров, как «Garā gaita» («Длинный путь»), «Pazudušais dēls» («Блудный сын»), «Zilšanas dzirksteles» («Синеватые искры»), «Kalnā kārējs» («Идущий в гору»), создание их нередко сопровождалось глубокими сомнениями поэта в своих силах, явной неудовлетворенностью уже сложившимися поэтическими шаблонами, поисками иного поэтического языка. В письме к Аспазии от 26 июня (8 июля) 1897 года, посылая ей стихотворение «Zilšanas dzirksteles», Райнис признается: «Man jau krietni apnikuši tie «skaistie» vārdi; pārāk bieži arī atkārtojas tās pašas atskaņas, tie paši tēlojošie vārdi. Ja man būtu brīvāks laiks, es rakstītu pavisam citāda veida dzejolišus, šis veids ir jau amatniecisks.»¹⁰ И в последнем четверостишии посылаемого стихотворения над рифмующимися словами «zaigums — maigums» Райнис демонстративно пишет карандашом: «vizma — klizma».

Мотив творческой неудовлетворенности поэта развит и в стихотворении, создание которого комментаторы Собрания сочинений Райниса также относят к периоду тюремного заключения поэта: «Vārdi» («Слова»).

Можно предположить, что переводческая практика (в значительной степени и работа над переводом философской поэмы «Демон») во многом способствовала поискам обновленной стилистики и шире — нового поэтического языка, притом не только в лирике, но и позже — в драматургическом творчестве.

А. Биркертс, обративший особое внимание на райнисовский перевод «Демона» и высоко оценивший его, обобщая свои наблюдения, отмечал: «Только на двух печатных листах своего перевода Райнис использовал около 160 неологизмов, что в среднем составляет по 5 слов на каждой странице».¹¹

Однако переводческая деятельность Райниса не сводима, разумеется, только к словотворчеству. В своих переводах латышский поэт стремился scrupulously следовать принципу адекватности художественных приемов и изобразительных средств, большое внимание уделяя и ритмической структуре стиха.

Опубликованный в 1898 году перевод «Демона» имел успех. Аспазия писала ссыльному Райнису в Слободское, что «Демон» Лермонтова, «Борис Годунов» Пушкина и «Затонувший колокол» Гауптмана признаны латышской общественностью «мастерскими переводами латышского поэта». Как свидетельствуют перепечатки, особой популярностью среди читателей пользовались такие фрагменты поэмы в переводе Райниса, как «Plašā gaisā

jūras selgā...» («На воздушном океане»), «Līdz nakts ar savu selgu klāsies...» («Лишь только ночь своим покровом...»), «Ak, tēvs, es nepelnu šo draudu...» («Отец, отец, оставь угрозы...»).

Однако привлекает внимание одно обстоятельство. В первой публикации перевода «Демона» в журнале «Маяс Виеса Менешракстс», 1898 год (№№ 1 и 2) отсутствуют 10 строк текста диалога Тамары и Демона «Зачем мне знать твои печали? . . .»¹² По всей вероятности, Райнису в тюрьму для работы над переводом был передан текст лермонтовской поэмы, напечатанный по так называемому «придворному списку».

В библиотеке Райниса сохранились два русских издания поэмы Лермонтова. Одно из них датируется 1921 годом. Время выхода в свет другого (издания массового типа, представляющего собой брошюру небольшого объема в 47 страниц) определить трудно, поскольку в нем не указаны ни год, ни место издания¹³. Но включенный в текст лермонтовской поэмы диалог Тамары и Демона свидетельствует, что оно было напечатано по второму карлсруйскому изданию 1857 года. Маловероятно, что именно это издание послужило Райнису источником для работы над переводом в тюрьме и что отсутствие в переводе диалога является результатом цензурного произвола.

С 1899 по 1903 годы, отбывая ссылку поначалу в Псковской, затем в Слободской губерниях, Райнис напряженно работает над одной из своих первых крупных трагедий «Илс» (второе название — «Курбадс»). Несмотря на то, что это произведение так и осталось незавершенным, оно занимает особое место в творчестве поэта. Как отмечают составители и комментаторы 14-го тома Собрания сочинений Райниса в 30-ти томах В. Хаусманис и Г. Гринума, «этому произведению суждено было стать резервом замыслов других пьес. Очень тесно «Илиньш», или «Курбадс», был связан с трагедией «Огонь и ночь» (...) многие из тех мыслей и идей, которые были выношены Райнисом при создании «Илса», сразу же были положены в основу пьесы «Огонь и ночь» . . .»¹⁴.

Как свидетельствуют подготовительные материалы пьесы, сохранившиеся фрагменты, наброски, «Rādāmās domas», для молодого Райниса-драматурга было в высшей степени характерно стремление определиться в масштабах всей мировой литературы. В. Хаусманис и Г. Гринума справедливо утверждают, что, размышляя над своей пьесой, «драматург черпал замыслы из всей мировой литературы, точнее говоря, Райнис в произведениях классиков, философов и социологов увидел параллели и аналогии тем проблемам, которые должны были решаться в «Илсе», или «Курбадсе»¹⁴.

В подготовительных материалах, относящихся к драме, нет прямых упоминаний о лермонтовской поэме или ее создателе. Тем не менее «Демон» с его богоборческой темой, несомненно,

занимает определенное место в генезисе первых драматических опытов Райниса.

С. Виесе тонко замечает, что герой драмы-легенды «выходит на борьбу с силами природы, социальной несправедливостью и самим Богом, который трактуется Райнисом как воплощенная в художественном образе догма»¹⁵.

«Rādāmās domas» обнаруживают также явную параллель между главным героем лермонтовской поэмы и одним из разработавшихся Райнисом вариантов «астральной» концепции образа Илса — главного героя драмы. В одной из записей она выражена достаточно четко: «Brīvs gars, kuram nerūp tas, kas uz viņu neattiecas. Brīva, bezbailīga pacelšanās pāri cilvēkiem.»¹⁶

Аналогию с лермонтовской поэмой можно проследить также и в определении Райнисом художественного пространства, в котором, по мысли драматурга, мог бы действовать герой его драмы «Augstos kalnos: pacilātā poskaņā»¹⁷.

По-видимому, можно утверждать, что лермонтовская поэма надолго оставила след в эмотивной и текстовой памяти латышского поэта.

В 1910—11 годах Райнис вновь обратился к своему переводу «Демона», подготавливая два новых его издания: отдельной книгой в серии «Универсальная библиотека» и в двухтомном собрании «Избранных переводов»¹⁸.

На этот раз латышский поэт, наряду с некоторыми поправками, включает диалог «Зачем мне знать твои печали? ..» в текст своего перевода.

¹ J. Rainis. Kopoti raksti 30. sējums. 19. sēj. Vēstules. Rīga, 1984. — 267. lpp.

² Ibid, 285. lpp.

³ Ibid, 273. lpp.

⁴ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. — Л., 1971. — С. 26.

⁵ «Ты во мне разбудила нового человека, который столь долгие годы напрасно стремился к свету, к возвышению. Я не знаю ничего большего, как таким образом создать нового человека, кому суждено будет стать человеком будущего... Ты можешь поверить, что люди будущего не погибают ни от прошлого, ни от настоящего. Все страдания углубляют их, ускоряют ход их, но не могут их остановить». — J. Rainis. Kopoti raksti 30. sējums. 19. sēj. Vēstules. — Rīga, 1984. — 238.—239. lpp.

⁶ «Ты ведь хорошо знала, что я не могу верить, что это противоречит всей моей натуре, человеку будущего, философии эгоизма, но в первую очередь — духовной свободе... Я вышел из свободы. Это та великая радость, которая меня окрыляет... я уже дышал чистым, редким горным воздухом, и я задыхаюсь в старом угаре; хотя на высоте и страшно, а внизу надежнее и спокойнее, — я не могу больше... И Ты долго не выдержишь... Там внизу Ты погибнешь в тоске по высоким, опасным, обдуваемым ветрами горам, Ты никогда не станешь такой поверхностной, чтобы смириться...» — Ibid, 252., 254., 259., 260. lpp.

⁷ «И... или я молюсь богу и погибаю в самоуничтожении и отказываюсь от человека будущего...» — Ibid, 252. lpp.

⁸ «В действительности у тебя никогда не было мысли и стремления вырваться на простор... В отношении к религии я был полностью свободен,

- а Ты, моя душа, во многом была связана... Ты слышала и думала о полной свободе, о независимости человека будущего от всяких предрассудков, о его стремлении стать господином своего положения, достичь самообожествления... Желания вырваться из своей личности, стать самому богом — такого у Тебя не было никогда». — Ibid, 253., 255. lpp.
- ⁹ «... все дни нахожусь в постоянной тревоге, может быть, мое письмо поможет, и я смогу остановить Тебя, ступившую на Твой новый путь, и спасти Тебя для себя, таким образом я спасаю свою жизнь». — Ibid, 251. lpp.
- ¹⁰ «Мне уже изрядно надоели эти «красивые» слова: слишком часто повторяются одни и те же рифмы, одни и те же изобразительные средства... я стану писать стихотворения иначе, а этот способ стал уже ремесленным.» — Ibid, 240. lpp.
- ¹¹ Birkerts A. Rainis — krievu literatūras tulkotājs // J. Raiņa daiļrade. Rakstu krājums. — Rīga, 1954. — 98. lpp.
- ¹² Это отмечалось также составителем и комментатором восьмого тома Собрания сочинений Райниса в 30-ти томах Б. Гудрике. См. J. Rainis. Kopoti raksti 30. sējums. 8. sēj. — Rīga, 1980. — 499. lpp.
- ¹³ RLMVM, Raiņa fonds, inv. Nr. 122383.
- ¹⁴ J. Rainis. Kopoti raksti 30. sējums. 14. sēj. — Rīga, 1983.
- ¹⁵ Ян Райнис. Избранные произведения. Библиографическая серия. — Л., 1981 — С. 17—18.
- ¹⁶ J. Rainis. Kopoti raksti 30. sējums. 14. sēj. Rīga, 1983.
- ¹⁷ Ibid, 276. lpp. («Высоко в горах: в настроении подъема»).
- ¹⁸ Dēmons. Dzejojums no M. J. Ļermontova. Pirmā un otrā daļa / Tulkojis J. Rainis // Universālā bibliotēka. Nr. 4. Pēterburgā; A. Gulbja apg., 1911; J. Raiņa Kopoti tulkojumi. 2. Dēmons. Dzejojums no M. J. Ļermontova: Pirmā un otrā daļa / Tulk. J. Rainis. Pēterburgā; A. Gulbja apg., 1911. Следует отметить, что райнисовский перевод «Демона» не раз привлекал внимание латышских читателей. В 1914 году (столетие со дня рождения Лермонтова) ряд фрагментов из этого перевода были перепечатаны газетой «Dzimtenes Vēstnesis» (2 окт.), а также — литературным приложением «Cēsu Balss» (8 окт.). Позднее перевод был включен Рудольфом Эгле в двухтомник Сочинений М. Ю. Лермонтова на латышском языке, который публиковался в Риге в 1944—46 годах.

К ТЕМЕ: МАНДЕЛЬШТАМ И ПУШКИН

Е. А. Тоддес

В литературной практике Мандельштама нет чего-либо похожего на тот близкий к самозапрету ригоризм, с каким он, согласно наиболее авторитетным свидетельствам, относился к разговорам о Пушкине. Свободу обращения с пушкинским материалом, активность вовлечения его в собственные тексты (выявлены многие случаи такого вовлечения) скорее можно поставить в соответствие с тем, как описан в «Шуме времени» (гл. «Книжный шкаф») домашний, принесенный в семью матерью экземпляр сочинений Пушкина: «в черно-бурой, вылинявшей ряске, с землистым песочным оттенком, не боялся он ни пятен, ни чернил, ни огня, ни керосина. Черная песочная ряска за четверть века

все любовно впитывала в себя, — духовная затрапезная красота, почти физическая прелесть моего материнского Пушкина так явственно мною ощущается. На нем надпись рыжими чернилами: «Ученице III-го класса за усердие»¹.

Этот пассаж должен читаться в контексте мандельштамовских эссе по истории русской поэзии, в частности — в свете программного утверждения в статье «Буря и натиск»: «Напряженный интерес ко всей русской поэзии в целом, начиная от мощно неуклюжего Державина до Эсхила русского ямбического стиха — Тютчева, предшествовал футуризму. <...> В сущности, тогда вся русская поэзия новой пытливости и обновленному слуху читателя предстала как заумная» (в той же статье — сближение некоторых черт поэтики Хлебникова с Пушкиным). Воспоминание о детском восприятии Пушкина точно соответствует этому тезису об остраненном подходе к классике. Книга как домашний предмет — тема вполне акмеистическая, мандельштамовские «портреты» 10-х годов сочетали культурный пизет с «фамильярностью» (Бах — «несговорчивый старик»), но «духовная затрапезная красота» — обозначение по своей стилистической интенции уже «трансакмеистическое», хотя и свободное от футуристического табу на «духовность». Приближение к футуристической стилистике при твердом отграничении от нее характерно для Мандельштама 20-х годов, и оксюморон из «Шума времени» подобен такой, например, строке, как «Дрожит вокзал от пеня аонид» («Концерт на вокзале»). «Все любовно впитыва<ющая> в себя» книга Пушкина — это, конечно, инверсирующая метафора литературного общения Мандельштама с «первым поэтом».

Так «впитывал» в себя разные замыслы разных лет мотив **пира во время чумы**: «От легкой жизни мы сошли с ума...» (1913), «Кассандре» (1917), «Фазтонщик» (1931), «В игольчатых чумных бокалах...» (1933), вероятно, и «Я скажу тебе с последней прямокой...» (1931); ср. переключку текстов 1913 и 1933 гг.: «легкая жизнь» и «легкая смерть» (4-й стих). В заключительных пассажах «Шума времени» тот же пушкинский мотив положен в основу вносказания, описывающего некий внутренне и исторически завершенный феномен — «дом» и «пир» русской литературы XIX и начала (до революции 1917 г.) XX века.

В ранней редакции стихотворения 1913 г.² не было слова «чума» и тем самым — отсылки к Пушкину; в 3—4-м стихах скорее можно уловить реминисценцию Сологуба: «Пора, пора остановить качели, // Пока совсем не воцарилась тьма» (ср. **качели** в более явно связанном с Сологубом стихотворении «Только детские книги читать...»). Пушкинская реминисценция, следующая в переработанной редакции строфы за «напрасным весельем», намечает для этого камерного текста некоторую надличную перспективу «места и времени», их ощущение одним из

«мы» — в соответствии с достаточно сильными в русском литературном языке социальными коннотатами сочетания «пир во время чумы». Особенно это относится к варианту 4-й строки с концовкой «о пьяная чума», более прямолинейному и «жесткому» по сравнению с вариантом первой публикации — «о нежная чума» — оксюморонам (ср. позднее «нежные гроба» в «Черепяхе»), несколько противобудущим узуальным коннотатам. Возможный источник оксюморона — заключительные строки гимна Вальсингама: «И Девы-Розы пьем дыханье — // Быть может — полное Чумы!»

В «Кассандре» те же фразеологически-общелитературные значения **пира во время чумы** использованы в значительно более сложно построенном контексте. Межстрофические связи относят эти значения к происходящему «в декабре семнадцатого года» и прозреваемому будущему. Как известно, Ахматова прямо засвидетельствовала, что в строках о «солнце Александра сто лет назад» переданы ее слова о Пушкине³, — по-видимому (так следует из контекста стихотворения), о Пушкине и большевистской революции. Поэтому возможно усмотреть пушкинскую тему и в первой строфе: тогда «воспоминанье» будет относиться к столетнему прошлому (ср. формулу «прошло сто лет» в «Полтаве» и «Медном всаднике»), противопоставляемому революции (инвектива по адресу которой начинает следующую строфу), а противопоставление внутри начальной строфы («Я не искал <...> твоих губ» — «Но <...> воспоминанье мучит нас») окажется близким к классической в истории русской поэзии антитезе любовной и гражданской лирики (ср. у Пушкина зачин оды «Вольность»). При таком прочтении композиция стихотворения проясняется в качестве кольцеобразной, поскольку «солнце Александра», т. е. продолжение и эксплицирование темы Пушкина и его эпохи, появляется в одной из двух известных редакций в предпоследней строфе, а в другой редакции — в последней. В аспекте нашего рассмотрения специфика текста как раз и заключается в том, что устойчивый мотив, априорно маркированный в качестве пушкинского, соотносен с индивидуальной, чисто контекстуальной темой «солнца Александра». Отметим также, что 16-й стих в редакции 1919 г. — «И зачумленная зима» — может быть возведен к сравнению чумы с зимой в песне Вальсингама.

В отличие от рассмотренного стихотворения, «Фаэтонщик» отходит от презумпций, фразеологически сращенных с заглавием пушкинской драмы, однако оказывается ближе к ее материалу и тексту. Семантический комплекс **пир во время чумы** выступает здесь как метафорический план двух тем — опасная поездка по горной дороге и «мертвый» город Шуша⁴. Мотивационная реалья, которая имеется в виду в концовке, — эпидемия чумы в Нагорном Карабахе в 1929—1930 гг.⁵ — играет второстепенную роль; иначе говоря, финальный ход — **чума неба** —

достаточно мотивирован сначала косвенной, затем прямой отсылками к Пушкину ранее («Мы со смертью пиروвали»; «Этот чумный председатель // Заблудился с лошадьми!») и не нуждался бы во внетекстовой поддержке. Три описательные строфы о Шуше (статика, сменившая кинетику семи предыдущих катренов, ср. в 6-м: «стой, приятель!») имеют фоном **общую** картину зараженного и обезлюдившего города (в песне Мери — «селенья») пушкинской драмы; из текстуальных переключек следует отметить «страхи, // Соприродные душе» при «И страх живет в душе, страстями томимой!» в пьесе (Вальсингам о Луизе). Предшествующие же строфы более **конкретным** образом связаны с источником. Отсылка к «чумному председателю» (кстати, контекст индуцирует игру на **чумный—чумной**) позволяет и даже предлагает читать их в качестве пародической реализации строки «И мрачной бездны на краю». Хотя возница, который «гнал коляску до последней хрипоты», пародически же и травестийно отождествлен с Председателем (ср. его «охрипый голос», упоминаемый и в последней главе «Шума времени»), вероятной представляется и связь между этим персонажем стихотворения — «Пропеченный, как изюм, // Словно дьявола погонщик», с лицом «под кожаную маску», — и негром на телеге, «наполненной мертвыми телами»⁶ (The Dead-cart, телега Мертвых в «The City of the Plague» Джона Вильсона — основном источнике Пушкина). Луиза, «приходя в чувство» после обморока, говорит о нем: «Ужасный демон // Приснился мне»; у Мандельштама: «Было страшно, как во сне <...> Я очнулся». Любопытно, что речь фээтонщика — «Односложен и угрюм. // То гортанный крик араба, // То бессмысленное «цо» — обрисована отчасти сходно с тем, как передает Луиза пригрезившуюся ей речь негра в поэме Вильсона: «<...> что-то бормотал <...> на неведомом языке, полном самых ужасных звуков»⁷. Пушкин опустил эти детали (Луиза у него говорит только: «Он звал меня в свою тележку») и — существенное изменение — сделал говорящими трупы: «лепетали // Ужасную, неведомую речь...». Еще один мотив Вильсона стоит отметить в связи с «хищным городом Шушой» — развернутое сравнение чумы с войной в песне Председателя (из целой серии подобных пассажей Пушкин оставил только сравнение с зимой, что могло быть обусловлено, помимо композиционных соображений, возможностью рифмовать «чума—зима»).

Пушкинский фон не ограничивается «Пиром во время чумы»: «Фээтонщик» тематически корреспондирует с «дорожными» стихотворениями — «Бесы», «Дорожные жалобы», писан тем же размером и с той же рифмовкой; другая проекция — чума и Кавказ, Восток в «Путешествии в Арзрум»⁸. Наконец, ко 2-му и 34-му стихам — «В мусульманской стороне» и «Там видны со всех сторон» — следует учесть по метрическому, лексическому и ритмико-синтаксическому признакам такие строки, как

«И гнала его угроза // Мусульман со всех сторон» («Легенда»), а также «Дал отпор со всех сторон» («Сказка о золотом петушке»).

В стихотворении «В игольчатых чумных бокалах...» из цикла «Восьмистиший» комплекс **пир во время чумы** редуцирован и абстрагирован. Мотивация обращения к нему наиболее проблематична, и лексическая переключка с песней Председателя (ср.: «нальем бокалы», «Бокалы дружно пеним мы») только подчеркивает это. По-видимому, пройдя через несколько текстов, мотив мыслится теперь не только в отвлечении от обычных применений, но и в ином качестве. Если в «Шуме времени» он был трансформирован в метафору всей русской литературы, то здесь поэт готов сделать из него принцип постижения всех вещей.

Импульсом к такой генерализации могло быть столкновение исходной формулы — **пир во время чумы** — с иными мотивно-фразеологическими возможностями одного из ее членов, связанными, в частности, со стандартной рифмой «пир—мир», а также архетипическим и усвоенным различными поэтическими традициями представлением о жизни как земном пире и человеке — госте на этом пиру (ср. застывшую метафору «кубок жизни»; у Мандельштама: «Я лишился и чаши на пире отцов»). Хотя исходный комплекс в стихотворении ощутимо редуцирован, актуализуется некоторый абстрактный его признак — антитетичность, благодаря которой пушкинская формула мыслится как существенно адекватная миру, где бесконечно борются и совмещаются несовместимые начала.

У Пушкина на ранг этого признака указывает догадка Вальсингама о том, что воспетый им парадокс, основанный на фундаментальной антитезе жизни — смерти и одновременно вскрывающий относительность самой антитезы, есть преодоление смертной природы человека («Бессмертья, может быть, залог!»). Главная тема Вальсингама поддержана более локальными, в которых она психологически варьирована. Так, приглашая Мери спеть и затем говоря о ее «жалобной песне», он дважды замечает, что добивается столкновения «печали» и «веселья», — т. е. действие **пира**, противостоящего **чуме**, само должно быть построено на взаимопроникновении и чередовании разнонаправленных начал. Священник оперирует твердым противопоставлением: «бешеные песни, между // Мольбы святой и тяжких вздыханий». Вальсингам в споре с ним отвечает такими сочетаниями, как «благодатный яд», «погибшее, но милое созданье». Значимо еще то, что он выступает со своим гимном как поэт, дебютирующий сочинитель (являющееся ему виденье умершей жены — «святого чада света» могло для Мандельштама ассоциироваться с Петраркой, которого он переводил около этого же времени⁹), и в его контрастах и оксюморонах сливаются метод стихотворного искусства и принцип постижения мира, продиктованный душевным опытом (включая этическую амбивалент-

ность, которую он отстаивает перед Священником). Конечно, в направлении той же генерализации мотива, осуществленной в стихотворении «В игольчатых чумных бокалах...», должно было действовать включение темы чумы в философскую («Что есть истина?») коллизию, развернутую в пушкинском «Герое», — стихотворении, к интерпретации которого недавно вновь привлёк внимание Л. С. Сидяков¹⁰.

Напрашивается предположение и о посредствующем тексте, современном автору. Им могло быть «Лето» Пастернака, одно из центральных стихотворений книги «Второе рождение», вызвавшее восхищение Мандельштама¹¹. Здесь пушкинский мотив, прямо реминисцируемый в последней строфе, ранее обыгран в философическом каламбуре, который помещает лирическое «мы» «в вековом прототипе — // На пире Платона во время чумы». (Упомянутая в следующем стихе Диотима, согласно «Пиру» Платона, добилась «однажды для афинян во время жертвоприношения перед чумой десятилетней отсрочки этой болезни»¹²). Это наложение двух «Пиров»¹³ еще не объясняет сами «философские» ходы мандельштамовского восьмистишия¹⁴, но способно, как кажется, внести свою долю в объяснение перехода от «чумных бокалов» к абстракциям последующего текста.

Надо остановиться теперь на неоднократно упоминавшейся выше трансформации пушкинского мотива в «Шуме времени». Этот эпизод чрезвычайно интересен сам по себе, а также бросает свет на последнее, отчасти и на первое из рассмотренных стихотворений. Приводим пассаж, о котором идет речь:

«Литература века была родовита. Дом ее был полная чаша. За широким раздвинутым столом сидели гости с Вальсингамом. Скинув шубу, с мороза входили новые. Голубые пуншевые огоньки напоминали приходящим о самолюбии, дружбе и смерти. Стол облетала произносимая всегда, казалось, в последний раз просьба: «Спой, Мери», мучительная просьба позднего пира.

Но не менее красавицы, поющей пронзительную шотландскую песнь, мне мил и тот, кто хриплым, натруженным беседой голосом попросил ее о песне».

Кроме отсылок к «Пиру во время чумы», здесь очевидна реминисценция «Медного всадника» — «И пунша пламень голубой», — причем она продолжает и реализует метафору, в нейтрализованном виде содержащуюся во фразеологизме «дом — полная чаша». Контекст продуцирует потенциальное сближение «Вальсингам—Пушкин». Как мы помним, Вальсингам — поэт; Мандельштам использует эту черту как трансформирующую, распространяя ее на всех «гостей», а тему чумы убирает. В паре «чума—зима» ему оказывается нужным второй элемент, поскольку контекст (приведенный и дальнейший) связывает русскую литературу с русской зимой. Столь радикальная трансформация исходного мотива приближает его к другому, также пушкинскому, хотя и не исключительно пушкинскому, наиболее вы-

раженному в стихотворной переписке Пушкина и Языкова, воспевших **пир поэтов** и поэтический пир (следует, несомненно, учитывать традицию вакхического стихотворства, сильную в начале XIX века, в том числе у Пушкина 10-х годов, ср., напр., «Веселый пир»: «Я люблю вечерний пир, // Где веселье председатель»; кстати, строки о «пирушке холостой» в «Медном всаднике», реминисцированные в рассматриваемом тексте, могли быть прочитаны Мандельштамом в том же ключе). В первом послании Пушкина к Языкову «сладостный союз поэтов» дан как жреческий («Они жрецы единых муз») и как родственный («Они родня по вдохновенью») — затем и следует картина воображаемого пира трех поэтов (кроме автора и адресата в нем должен участвовать Дельвиг):

Надзор обманем караульный,
Восхвалим вольности дары
И нашей юности разгульной
Пробудим шумные пиры,
Вниманье дружное преклоним
Ко звону рюмок и стихов,
И скуку зимних вечеров
Вином и песнями прогоним

(ср. зимнюю тему в гимне Вальсингама!).

Мандельштам говорит о «родовитости» литературы, а немного ранее цитированного фрагмента — о том, что Вл. В. Гиппиус «учил строить литературу не как храм, а как род». Ко второй фразе цит. пассажа надо учесть, что в посланиях, которыми обменивались Пушкин и Языков (и в примыкающем к ним стихотворении Языкова «Тригорское»), содержится представление о **доме** — родовом доме, имени, где поэт — вдали от властей и светской суеты — живет жизнью независимой, близкой к природе и творческой. Подобная трактовка **дома**, идущая из поэзии XVIII века, в частности от Державина, также была широко распространена.

Таков, возможно, источник мандельштамовского **родовитого дома литературы**. (В том же 1923 г., когда был написан «Шум времени», Мандельштам в «Заметках о поэзии» открыто ввел Языкова в свой художественный мир, а в 1932 г. в «Стихах о русской поэзии» поставил его в вакхическом ореоле рядом с Державиным.)

Пир поэтов, особенно у восторженного Языкова, — «ума и сердца благодать», момент творческого диалога, взлета воображения («Как быстро, мыслью вдохновенной, // Мечты на радужных крылах, // Они летают по вселенной // В былых и будущих веках!»). Это заставляет вспомнить одно клише, которое указала Ахматова в своих пушкиноведческих заметках, в пункте «Остатки французской рифмы»: «Poesie — banquet d'ambrosie» (поэзия — пир богов). Отсюда у Пушкина «пир воображенья»,

на который поэт призывает музу, в таких стихотворениях, как «К моей чернильнице», «Разговор книгопродавца с поэтом»^{14а}.

Гости, входящие в дом литературы, олицетворяют у Мандельштама литературные поколения, по крайней мере таков один из коннотатов. В этой связи стоит остановиться на редко упоминаемом пушкинском наброске, который считается программой стихотворного сочинения и датируется 1828 годом^{14б}. Текст автографа включает перечень «Прежняя любовь. Пир поэтов. Деревня», и, как писал Б. В. Томашевский, «быть может, «Пир поэтов» и есть тот замысел, программу которого развивают эти заметки». Они представляют собой диалог из нескольких фраз «ст<арого?> поэта» и «юноши». Второй приветствует первого и от лица некоего «мы» (чье присутствие, по-видимому, предполагается) чувствует его литературную славу; поэт говорит, что его «гений <...> угас», и продолжает: «другие времена, другие вдохнов<ения>, другой поэт». Две реплики (первая и последняя в тексте) перекликаются с написанным через два года (если верна датировка плана) «Пиром во время чумы»: 1) «Юноша. Председатель пира<?> тебе и первая чара»; 2) «Спой нам что-нибудь» (явно — обращение юноши к поэту, подразумевающее чтение стихов; ср. в 3-й строфе VIII главы «Евгения Онегина» о музе, приведенной поэтом в «безумные пиры»: «За чашей пела для гостей, // **И молодежь минувших дней** // За нею буйно волочилась»). Мандельштам мог знать этот текст по известному описанию пушкинских рукописей В. Е. Якушкина, который впервые опубликовал набросок, и по собранию сочинений под редакцией Брюсова, который «довольно странно», по словам М. А. Цявловского, составил из текста автографа стихотворный диалог. Правда, в обеих публикациях отсутствовали перечень с пунктом «Пир поэтов», первое обращение юноши к председателю, как и сами слова «юноша» и «председатель», — все это было прочитано и опубликовано уже после выхода «Шума времени»; с «Пиром во время чумы» в транскрипции Якушкина и переделке Брюсова могла ассоциироваться только реплика с просьбой спеть. Тем не менее коллизия смены литературных эпох и поколений ясно намечена в остальной части текста, и даже с оттенком того, что у Мандельштама передано словами «о самолюбии, дружбе и смерти» (тогда как в посланиях Пушкина и Языкова представлен лишь средний член этой триады). Знал Мандельштам о пушкинском замысле или нет, но он фактически именно соединил **пир во время чумы** и **пир поэтов**.

В литературном общении Мандельштама с Пушкиным было множество других участников, что предопределялось глубинными свойствами его поэтики и всем пониманием соотношения поэзии XX века с предшествующей. Эпоха «бури и натиска» не только вызвала пересмотр прошлого, но и резко активизировала (по сравнению с последними десятилетиями XIX века) роль поэзии

современной. «Блоком мы измеряли прошлое <...> Через Блока мы видели и Пушкина, и Гете, и Боратынского, и Новалиса, но в новом порядке <...>», — писал Мандельштам («Письмо о русской поэзии»); и, конечно, Блок, при всем его индивидуальном значении, представляет здесь всю новейшую поэзию. Мандельштам был одним из первых, кто понял ее как единое художественное движение, составившее особую фазу литературной эволюции в России (фазу, конец которой в середине 20-х годов обернулся для него пятилетней неспособностью писать стихи).

В его текстах разных лет пушкинские реминисценции свободно сочетаются с материалом поэзии как XIX века, так и XX-го. Рассмотрим некоторые случаи таких сочетаний.

Характерное для филологии и критики времени «бури и натиска» сопоставление «Пушкин—Тютчев» Мандельштам (но не он один) вводит непосредственно в стихи. Стихотворение «Воздух пасмурный влажен и гулок...» (1911), как и соседние тексты «Камня» — «Сусальным золотом горят...», «Слух чуткий парус напрягает...», содержит очень определенные тютчевские реминисценции, но **«равнодушная отчизна»** — так именуется здесь универсальное мировое начало — дает и достаточно ясную отсылку к пушкинской «равнодушной природе» (стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»), которая тем самым сопоставляется с такими мотивами лирики Тютчева, как «природа знать не знает о былом», «всепоглощающая и миротворная бездна» («От жизни той, что бушевала здесь...»), «весна... она о вас не знает <...> блаженно-равнодушна» («Весна»). Иначе говоря, при том что в начале века обычно акцентировали различия Пушкина и Тютчева, в данном случае используется черта сходства, важная для ранней лирики Мандельштама с ее ярко выраженными экзистенциальными устремлениями. Но и через девять лет (согласно предположительной, но, как кажется, наиболее вероятной дате), когда характер его лирической речи был уже существенно иным, в стихотворении «Где ночь бросает якоря...» находим «беспамятство природы». В таком виде это противопоставление природного мира — человеческого, историческому соотносено здесь с основной темой гражданской войны, именуя космический хронотоп происходящего. Пушкинско-тютчевская общность, обыгранная в раннем стихотворении, теперь разработана более прихотливо и детально: «беспамятство природы» — парафраза конкретного тютчевского мотива (в названных стихотворениях), а стык 12—13-й строк: «гробы // И на пороге тишины» парафразирует слова финального станса: «у гробового входа» (ср. в «Безверии»: «Тогда, беседа с отвязанной душой, // О вера, ты стоишь у двери гробовой, // Ты ночь могильную ей тихо освещаешь»); предшествующий мотив **потомства** (ср. «древо жизни» в первой строфе) восходит к «младая будет жизнь играть». Кстати, в самом тексте тютчевской

«Весны» могут быть прочитаны переключки с Пушкиным. Помимо «блаженно-равнодушна», ср.: «Красою вечною сиять» — и «Бессмертьем взор ее сияет, // И ни морщины на челе», а к главной теме стансов — «И страх кончины неизбежной // Не свет с древа ни листа».

Позднее Мандельштам еще раз соотнес то же противопоставление с революцией — в концовке «Века» (1922): «Льется, льется безразличие // На смертельный твой ушиб»¹⁵. У Тютчева в «Смотри, как на речном просторе...»: «Все — безразличны, как стихия, // Сольются с бездной роковой!...». Эти стихи говорят о льдинах во время весеннего ледохода — у Мандельштама безразличие льется с неба, одно из обозначений которого здесь — «От лазурных влажных глыб» — лексически соответствует предмету изображения Тютчева, а также связано, по-видимому, с другим его текстом: «Блестят и тают глыбы снега, // Блестит лазурь, играет кровь...» («Еще земли печален вид...»; значение **крови** в стихотворении Мандельштама иное, но соположение ее с **глыбами** и лазурью должно быть принято во внимание)¹⁶. Тютчевское, таким образом, как будто оттесняет пушкинское, за которым, однако, остается сильный статус «крылатого слова», выступающего как некоторый необходимо заданный внетекстовой фон; кроме того, композиционное положение мотива сходно с «Брожу ли я...», образуя, как и там, финальную сентенцию стихотворения.

Еще через десять лет возникает вариация в «Стихах о русской поэзии»: «Гром живет своим накатом — // Что ему до наших бед?» — в отличие от прежних целиком мажорная¹⁷. В 1937 г. в стихах к Н. Е. Штемпель, которые автор, согласно свидетельству адресата, хотел считать своим завещанием¹⁸, — и, возможно, в связи с этим — появляется очередная (и последняя) реминисценция пушкинских стансов¹⁹. Композиционное место ее — снова концовка (заключительные 9—11-й стихи первого фрагмента), а тональность определяется, скорее всего, пушкинским финальным «И пусть». В тексте значимы переключки и с другими элементами источника: с «брожу», «вхожу» корреспондирует «идет» (3-й стих) и вся тема движения и походки персонажа. Это сопоставление становится более убедительным, если учесть, что «семантика», приписанная походке в 7—11-м стихах, соответствует строке «Мы все сойдем под мрачны своды». Упрощенно говоря, «значением» походки и является пушкинская реминисценция. На другом уровне организации текста рифма «годы — своды» отражена и запечатлена в мандельштамовской рифме «погода — свода»; обнаруживающаяся, таким образом, межтекстовая рифменная связь охватывает и пару «входа — природа» из последнего станса, и слово «походка», внутри своего текста связанное рифмой, паронимасией и каламбуром с «погода» и «(юноши-) погодка»²⁰.

Таков второй пушкинский мотив, проходящий через все творчество Мандельштама.

Чтобы увидеть, как взаимодействуют у него отражения классической и современной поэзии, обратимся к стихотворению «С веселым ржанием пасутся табуны...» (1915). Эта первая строка цитирует тютчевскую — «С веселым ржаньем мчишься» («Конь морской»). Другие, значительно более явные реминисценции: «времени прозрачная стремнина», восходящая к державинской **реке времен**; «Средь увядания спокойного природы» — вариация пушкинской строки «Люблю я пышное природы увяданье («Осень»); «Да будет в старости печаль моя светла» — из «печаль моя светла» в «На холмах Грузии...». Отсылка к Державину поддержана анаграммами его имени в словах «ржанье», «ржавчина», «державный»²¹, а к «Осени» — близостью и повторением пейзажных колористических перифраз: **ржавчина, золото** при «багрец и золото» (ср. также «Роняет лес багряный свой убор»). Но есть и современный реминисцентный слой, причем в данном случае он дает соответствия, и весьма точные, к слою классическому. В связи с державинской, как, впрочем, и осенней, темой следует отметить у Вяч. Иванова: «Нагроможден костер // **Державы ржавой**»; «Парфенон злато**ржавый**», «золотая прозрачность»²² (у Мандельштама **прозрачна** река времен, несущая **золото**). Цитата из «На холмах Грузии...» корреспондирует со сходными вариациями у З. Гиппиус: «Да будет то, что будет, // Светла печаль моя»; Вл. Гиппиуса: «Друг! Светло мое помышление, // И печаль легка и светла»; Кузмина: «Наступают осени румяны дни, // Печальную светлость неся с собой» («Куранты любви»; здесь обыграна и тютчевская строка «Есть в светлости осенних вечеров»), «Как люблю я, вечные боги, светлую печаль» («Александрийские песни». IV.3), «Какой печальной светлую страной // В глаза поля мне глянули пустые»; Гумилева: «Я умею быть светлым, грозя»²³.

В «Tristia» (1918) заглавие, первая строка — «Я изучил науку расставанья», обыгрывающая название поэмы Овидия «Наука любви», и стих последней строфы — «Как беличья распластанная шкурка», цитирующий Ахматову («Высоко в небе облачко серело, // Как беличья расстеленная шкурка» в «Вечере» и затем «Четках»²⁴), образуют «полюса» из наиболее опознаваемых реминисценций, представляющих тексты, удаленные друг от друга по историко-литературной хронологии и культурно-лингвистической принадлежности. Каждый из этих «полюсов» поддержан близким материалом, но, кроме того, как и следует ожидать, активную роль играют отражения текстов русского XIX века.

Что касается античности²⁵, то Мандельштам, во-первых, произвольно комбинирует знаки греческой и римской культур, во-вторых, сближает Овидия и Тибулла. Это сближение, основан-

ное, по-видимому, на сходстве лирической ситуации в 3-й элегии I книги «Тристий» и 3-м опусе I книги «Элегий» Тибулла, разыграно как квазиотождествление героинь, в свою очередь опирающееся на аналогичные в обоих памятниках черты поведения и портрета — рыдания, распущенные волосы. В принципе Мандельштам поступает так же, как в вошедшем в «Камень» стихотворении, где под заглавием «Домби и сын» он соединил детали, относящиеся не к одному этому, а к разным романам Диккенса, создавая некоторое обобщенное (но именно составленное из деталей — сюжетных, предметных, вербальных) представление о мире английского романиста. В данном случае он соединяет трагический Овидиев сюжет и счастливую развязку (в воображении «я») элегии Тибулла.

Еще Б. Я. Бухштаб указывал по поводу «Tristia» на вольный перевод этой элегии Батюшковым²⁶; в 70-х годах то же указание было сделано в монографии о Батюшкове²⁷ и в комментариях Н. И. Харджиева. Менее ясен вопрос о Пушкине. Русское литературное сознание (не филологическое знание!) ассоциирует Овидия с Пушкиным, и если «наука расставанья» ведет к «Науке любви», то параллельно и к онегинской «науке страсти нежной, // Которую воспел Назон» (I, VIII)²⁸. Для рассматриваемого случая имеет значение и звуковой, особенно консонантный состав слова «страсти», поскольку Мандельштам расставляет в тексте фонические знаки слова «Tristia», а в качестве таковых выступают **р, с, т**, а также слоги **три, сти, ри, ти** (здесь мы воздерживаемся от демонстрации материала). Кларенс Браун настаивал на том, что пушкинское присутствие в «Tristia» весьма значительно. По его мнению, оно сказывается тем, что в отличие от Овидия стихотворение говорит не только о расставании, скорби, но и о будущем, о радости — в духе «печаль моя светла»; эпизод гадания восходит к «Евгению Онегину», что согласуется и с цитацией Ахматовой, — ранее в стихотворении, к ней обращенном, Мандельштам также соотносил свою современницу с Пушкиным, причем именовал ее Кассандрой, т. е. она была сделана пророчицей; наконец, имя Делия несколько раз фигурирует у Пушкина и дважды в заглавиях²⁹. С. В. Полякова (в докладе, представленном на симпозиуме по Мандельштаму в Бари, 1989) оспорила эту трактовку, но, в свою очередь, указала на то, что «**веретено жужжит**» в 18-й строке — реминисценция «жужжанья <...> веретена» в «Зимнем вечере», а также на прядущую старуху в элегии Тибулла.

Некоторые детали в «Зимнем вечере» и переводе Батюшкова в определенной степени сходны³⁰, что позволяет нам приблизить пушкинский текст к «Tristia»³¹. У Батюшкова старуха заменена «подругою» героини, «наперсницей любви», но она же за веретеном рассказывает Делии старинные легенды — ср. песни няни («подружки <...> юности»); в обоих текстах прядение про-

исходит зимним вечером и говорится о засыпании за этим занятием.

В связи с **жужжаньем** стоит обратить внимание на роль шипящих. У Пушкина она особенно заметна в концах строк: рифмы «лачужка — старушка — подружка — кружка», «жила — шла», а также «обветшалой / зашумит» (концевые слова смежных строк, при перекрестной рифмовке; шум бури — вторая, помимо шума веретена, мотивировка игры на шипящих), и само «жужжанье», поддержанное в своем стихе через «дремлешь». У Батюшкова намечена подобная же аллитерация; с теми же ситуационными мотивировками:

При **шуме** зимних вьюг, под сенью безопасной,
Подруга в темну ночь **зажжет** светильник ясный
И, тихо вретено кружа в руке своей,
Расскажет повести и были старых дней.

У Мандельштама «жужжит» (ср. «зажжет» в переводе Батюшкова) — последнее слово строки, как «жужжанье» у Пушкина, и поддержано рифмой предыдущей и последующих строк: пряжи — лебяжий (рифма повторится потом в переводе из Петrarки).

Эта линия «Тибулл—Батюшков—Пушкин» продолжена в «Tristia» в 19—20-м стихах: «Смотри, навстречу, словно пух лебяжий, // Уже босая Делия летит!». Место типично батюшковского эротического портрета («в прелестной нагоде», «вся грудь лилейная и ноги обнаженны») Мандельштам использовал только одну деталь римского источника — «босая» и развил ее, опираясь на балетный эпизод «Евгения Онегина» («Летит, как пух от уст Эола» — 1, XX). Этот фрагмент (первое четверостишие 3-й строфы, т. е. начало второй половины стихотворения) дает пушкинский материал более эксплицитно, чем зачин и последняя 4-я строфа с **гаданием**, которое есть и у Тибуллы—Батюшкова, и в цитируемом здесь стихотворении Ахматовой.

У Батюшкова фигурирует вретено, пряслица, у Пушкина — веретено; у обоих обрисовано постоянное, обычное домашнее занятие. Мандельштам в 17—18-м стихах абстрагирует эти изображения до символа времени вообще и панхронного «обыкновения» — и соотносит их с (не поименованными в тексте) Мойрами — Парками и Ананке (необходимостью) с ее мировым веретеном³². Но именно соприкосновение с глубокими мифологическими представлениями оказывается вместе с тем обращением к слову новейшей поэзии: с 18 и 21-м стихами — «Снует челнок, веретено жужжит. // <...> О, нашей жизни скудная основа» — ср. у Кузмина в «Глиняных голубках»: «По самой смутной из основ // Снует челнок»³³. В концовке 3-й строфы сентенция «Все было встарь, все повторится снова» настолько полигенетична, настолько ассимилирована разными культурными традициями, что, будучи (квази)ответом на серию вопросов

предыдущей строфы, она придает тексту статус некоего универсального Слова о бытии, снимающего различие между «древним» и «новым» (в соответствии с панхронным **прядением** начала строфы). Из возможных примеров бытования в 1900—1910-х годах подобных «экклезиастических» формул, появлявшихся в самых разных стилях и в разном оценочном ореоле (пересекавшихся, в частности, с теософскими представлениями о множественности воплощений души — Мандельштам спорил с этими представлениями в эссе «Скрябин и христианство»), укажем у Блока: «И повторится все, как встарь» («Ночь, улица, фонарь, аптека...»); у Кузмина: «Мы пройдем чрез мир, как Александры, // То, что было, повторится вновь»³⁴; у Сологуба: «Что было, будет вновь. // Что было, будет не однажды» (из высоко ценившейся Мандельштамом книги «Пламенный круг»; по поводу этих строк комментатор приводит из Пушкина: «Что было, то не будет вновь» («Цыганы»)³⁵).

Эпизод гадания в 4-й строфе также, хотя и не столь глубоко, полигенетичен. В качестве поэтического сюжета **гадание** ассоциируется прежде всего (в русском ареале) с Пушкиным и Жуковским, но здесь, как уже говорилось, оно дано под знаком яркой цитаты из Ахматовой. Выше отмечено, что и античный, и современный автору «полюсы» в конструкции текста поддерживаются близким материалом. Для данного фрагмента следует учесть два стихотворения Городецкого — «Гадальщица» и «Ведриночка» (посв. М. А. Ведринской): в одном девушка гадает над воском, в другом варьировано ахматовское сравнение:

В клубочек маленький свернувшись юрко,
Под снегом беленьким — вот так:
Как будто беличьей покрывшись шкуркой,
Дремала я в печальных снах³⁶.

Вышесказанное дает представление о двух семантико-тематических комплексах, восходящих к Пушкину и сквозных для всего творчества Мандельштама, а также о некоторых постоянных характеристиках его обращений к пушкинскому слову. Далее материал будет рассматриваться в порядке хронологического обзора — выборочного и ограниченного рамками 10—20-х годов.

В ранней лирике обнаруживается несколько интересных случаев, близких к пародии в узком и более широком (Тынянов) смысле термина.

В стихотворении «В безветрии моих садов...» (1909) рифма «невольно — безглагольно» ведет происхождение от рифм «Домика в Коломне» и «Красавицы»: «вольный — наглагольной — богомольный» и «невольно — богомольно» (ср. также «богомольных — добровольных» — из последней строфы VI главы «Евгения Онегина» в ее первом издании, перенесенной затем

автором в примечание 40 к роману). Лексические (**сад**), семантические и фонетические черты позволяют связать с этим эпизодом строку в одной из редакций «Грифельной оды»: «Нагорный колокольный сад». Заметим, что строки рассматриваемого мандельштамовского текста — «В юдоли дольней бытия // Она <роза> участвует невольной» — тематически корреспондируют с противопоставлением героини ее окружению, развернутым в первой строфе стихотворения Пушкина, особенно со 2—4-м стихами. В пользу предлагаемого сближения говорит и то, что, хотя у Мандельштама **роза** — некоторая эманация «я», это слово заведомо удерживает свои условные традиционно-поэтические значения, а одно из наиболее устойчивых таких значений — **красавица**.

Ранняя поэзия Мандельштама концентрируется вокруг достаточно четко выделяющегося смыслового и эмоционального ядра. Сжатая формула этого лирического мира дана в четверостишии «Звук осторожный и глухой...», которым открывалось второе и последующие издания «Камня». Тексты сближают с **тишиной** избранный круг «тихих» эмоций и состояний, малых, убывающих количеств — и соотносят с ней **сумерки, сумрак, туман** и **туманное** (все это в метафорическом и неметафорическом значениях), **слабость, тонкость, печаль, нежность, сон**. Весьма значимы семантика отсутствия, негирования и соответственно, как давно замечено исследователями, — лексические формы с **не** и **без**. Один из характерных текстов — «Мой тихий сон, мой сон ежеминутный...» (1908). Тем любопытнее, что типичный ход: «Невидимый и непонятный шорох // Под пеплом вспыхнул и уже погас» — опирается на строчку «Евгения Онегина»: «Погасший пепел уж не вспыхнет» (I, LXIX)³⁷. Родственно этому **угасанию** — **охлаждение** в стихотворении «Где вырывается из плена...» (1909—1910?), и здесь также переключка с «Онегиным»; ср. 5—6-й стихи: «О время, завистью не мучай // Того, кто **вовремя застыл**» — и «Блажен, кто вовремя созрел, // Кто постепенно жизни **холод** // С годами вытерпеть умел» (VIII, X)³⁸. Мандельштам до 1912 г. еще не отделил себя радикально от символистской поэтики, которая в историко-литературном плане может быть трактована как неоромантическая. В этом смысле два последних эпизода представляют собой обращение к прообразу, к языку собственно романтической (отчасти и предромантической) эпохи, говоря конкретнее — к лирическому психологизму русской элегии и к элегической фразеологии; то обстоятельство, что Пушкин в «Онегине» уже дистанцирован от них, для подобного использования не существенно. В «Где вырывается из плена...» есть и другая реминисценция (они расположены симметрично — во вторых стихах каждого катрена): «Потока шумное стекло»; у Пушкина: «Залива зыбкое стекло» («Бахчисарайский фонтан»)³⁹, «И вод веселое стекло» («Евгений Онегин», I, XLVII). Воспроизведение

метафорического перифраза и ритмико-синтаксического построения стиха делают сходство несомненным.

Эти две реминисценции побуждают предположительно связать с Пушкиным и другие фрагменты конструкции стихотворения. Метафора зачина — **плен** и за ней более широкая семантическая перспектива — борьба реки с берегами, водная стихия в плену, — а с другой стороны, конкретная деталь речного пейзажа в 3-й строке — «Клубящаяся стынет **пена**» — ведут к «Медному всаднику»: «Вражду и плен старинный свой // Пусть волны финские забудут»; описание наводнения начинается «**пеной** разъяренных вод», Нева идет на город «котлом клокоча и **клубья**», и об отступающих волнах говорится: «Еще их пена покрывала». Пейзажные реалии у Мандельштама, скорее всего, тоже финляндские. Впрочем, у Пушкина сходные черты присутствуют и в Кавказском цикле 1829 г. Тропы указанного плана фигурируют в последней строфе «Кавказа», в «Обвале» происходит их реализация, и здесь же о Тереке сказано: «И **шумной пеной** орошал // Ледяный свод»⁴⁰ — ср. приведенные выше 2—3-ю строки мандельштамовского текста. 4-й стих сравнивает пену с «лебединым крылом». Таким образом, стихотворение на протяжении полутора строф строится на основе реминисценций и «общих мест». Но концовка: «Нас пеною воздвигнул случай // И кружевом соединил» — дает резкий индивидуальный выпад, более всего делающий текст фактом декадентской (доакмеистической) поэзии. Специфичен для Мандельштама подчеркнуто экзистенциальный характер финальной лирической максимы (травестийно обыгрывающей миф о рождении Афродиты — ср., конечно, «Silentium»); **кружево** получит существенную роль в позднейшей его семантике.

В 1912 г. начался новый этап эволюции поэта, что было отмечено уже современниками (Гумилев, Жирмунский). Можно сказать, что его первоначальный художественный мир преобразовывался «снизу», в текстах, выдвигавших предмет, шаржированную городскую натуру, — по контрасту с утонченной экзистенциальной рефлексией ранней лирики, — и «сверху», в силу того развившегося структурного свойства, которое В. М. Жирмунский охарактеризовал в 1916 г. с помощью термина Ф. Шлегеля — «поэзия поэзии», подчеркнув глубоко присущее Мандельштаму стремление к претворению «чужих художественных культур»⁴¹ (например, как в стихотворении «Я изучил науку расставанья...» — см. выше). Это разделение надо понимать условно, поскольку стихи сниженно-комической серии также часто строятся вокруг культурно-исторических реалий и символов.

Пушкинское активно участвует в мандельштамовских акмеистических текстах. Явным образом оно выдвинуто в «Петербургских строфах» (1913), где и город, и пушкинские персонажи выступают именно в плане «поэзия поэзии», и при этом как

«естественные» для русского литературного сознания объекты «удвоения». Две первые строфы скорее избегают классических реминисценций, но третья — форсированно вводит вариации на темы «Медного всадника». Строка «А над Невой — посольства полумира» — производное от таких стихов поэмы, как «Все флаги в гости будут к нам» (ср. еще «корабли // Толпой со всех концов земли // К богатым пристаням теснятся» и у Мандельштама в предыдущей строфе: «Зимуют парходы» — деталь, которая в свете последующего текста получает реминисцентный смысл) и «На лик державца полумира» (ср. также «полудержавный властелин» в «Полтаве»). Поскольку отсылки к поэме уже введены, постольку следующая строка — «Адмиралтейство, солнце, тишина!» — предлагает читать городской пейзаж на фоне пушкинского описания столицы: это изображение преимущественно статическое (во 2—4-й строфах см. глаголы «зимовать», «отдыхать» и далее нагнетение номинативных фраз), а не динамическое, как у Пушкина; **тишина** дневная, а не ночная; одно время года, а не «регулярное» описательное разнообразие Вступления к «Петербургской повести». Наконец, вместо одической хвалы империи и любования ее красотой — «ложно-пейоративный» ход: Россия «чудовишна — как броненосец в доке» (ср. тот же эпитет в одическом стихотворении «Notre Dame») и затем двойной оксюморон с неочевидной семантикой: **порфира** — **бедна**, и этот символ мирской власти уподоблен символу (и реалии) монастырского смирения — «как власяница».

Если искать источники оксюморного построения в «Медном всаднике», то надо учесть два места: «Померкла <...> // Порфироносная вдова», — кроме лексической близости, существенно то, что предметом переосмысления, переконструирования могли стать семантические признаки «блеклости», «обеднения», «ухода из мирской жизни»; «багрянцей // Уже прикрыто было зло» (причиненное наводнением) — здесь контраст царственного покрова (багряница — синоним порфиры) и бедности, разорения также мог быть переосмыслен — в сторону метонимического сближения их (должно быть, конечно, учтено и морфологическое сходство слов «власяница» и «багряница»). Возможным представляется и участие в генезисе этой фразы третьей строфы двух стихов из «Последней смерти» Баратынского, актуализированных «Дикой порфирой» М. Зенкевича: «И в дикую порфиру древних лет // Державная природа облачилась». Косвенным подтверждением служит более явная реминисценция тех же строк Баратынского в позднейшем стихотворении «Люблю под сводами седая тишины...», где «одичалые **порфиры**» — обозначение одеяния священнослужителей, где звучит «иерея возглас **сирий**» и он именуется «**смиренник царственный**», т. е. совпадают (порфира) или близки несколько семантических признаков и комбинаций признаков в этих фрагментах двух стихо-

творений: бедна — сирий, власяница — смиренник, государство — царственный, грубая — одичалые.

На фоне одической и лично-лирической апологии империи и столицы у Пушкина Мандельштам своими оксюморонами стремится, по-видимому, обозначить мистику русской государственности, но, наметив эту тему на середине текста, не развивает ее, что требовало бы удаления от Пушкина, а делает шаг в сторону — и еще более приближается к нему: «Тяжка обуза северного сноба — // Онегина старинная тоска», заменяя лирическое «я» отсылкой, — одна из реализаций принципа, доминирующего у Мандельштама-акмеиста. (Более открытая позиция «я» в «Заснула чернь! Зянет площадь аркой...» — скорее исключение, подтверждающее правило⁴².) «Северный» в значении «российский» и главным образом «петербургский» — также словоупотребление пушкинской эпохи⁴³. Здесь же — цитата из Анненского, у которого в «Кипарисовом ларце»: «Полюбил бы я зиму, // Да **обуза тяжка**» («Снег»), что, в свою очередь, тематически и синтаксически перекликается с пушкинскими стихами о временах года: «Ох, лето красное! любил бы я тебя, // Когда б не» и т. д.⁴⁴ Дальнейшие две строки Мандельштама возвращают к городской топографии с ее историческим колоритом: «холодок штыка» на Сенатской площади привносит смутный декабристский обертон. Но одновременно концовка 4-й строфы начинает переход к более низким ступеням петербургского социума. Переход разыгран лексически, а также морфологически — рядом слов, начатым двумя диминутивами — **дымок**, **холодок** и продолженным в следующей строфе такими лексемами, в которых суффикс не выделяется, но которые контекстуально читаются в качестве родственных первой паре: ялики, чайки, пенька («склад пеньки»), сайки. Это движение от Петербурга государственного к Петербургу улицы и «маленьких людей», подготавливающее финальное появление «чудака Евгения», реминисцирует композиционный принцип «Медного всадника».

Следует сказать, что «чудак» — именование Онегина (в нескольких местах романа), как и «самолюбие» свойственно ему, а не герою «Медного всадника». «Судьбу клянут» оба Евгения, и Мандельштам контаминирует черты двух героев (ср. выше о стихотворениях «Домби и сын» и «Tristia»).

С «Петербургскими строфами» тесно связано стихотворение того же 1913 г. «Дев полуночных отвага...», где строки «Если явь — Петра создание, // Медный всадник и гранит» говорят, помимо всего, о неразрывности городских реалий с их литературным ореолом. «Летние стансы» могут быть охарактеризованы как сниженная версия этих двух стихотворений. Вытесненная на периферию поэзии традиция легкого стихотворства Батюшкова — Пушкина интересовала Мандельштама в пору поисков альтернативы символистской поэтике и учитывалась непосредственно

в практике — черта, отличающая его от других акмеистов; не случайно и позднее он находил у высококочтимого им Хлебникова «чисто пушкинский дар поэтической беседы-болтовни», указывая на такие образцы, как отетупления в «Евгении Онегине» и «У Гальяни иль Кольони...». В «Летних стансах» (1913) второй катрен начинается вопросом «Что делать в городе в июне?» — несомненно, на фоне «Зима. Что делать нам в деревне?» или онегинского «В глуши что делать в эту пору?» (IV, XLIII). Обостряющая концовка в духе некрасовского «Утра» (безымянное самоубийство как последний в ряду описательных эпизодов) не разрушает «куплетную» динамику, что, по-видимому, и было в данном случае одним из требований замысла — ассимилировать трагический эпизод «болтовней».

К кругу петербургских стихотворений примыкает «Шарманка» (1912). Текст состоит из двух катренов и двух терцетов, однако сонетное правило рифмовки не соблюдается. Фактически все концевые слова рифмуют между собой: у всех одна и та же ударная гласная, после которой следует мягкое *н*; опорный согласный всюду, кроме последней строки, также мягкий. Различаются рифмы наличием или отсутствием заударного слога, причем и он всюду один и тот же — *жэ*. Иначе говоря, последовательность концевых слов может быть интерпретирована двояким образом — Мандельштам обыгрывает именно эту возможность: 1) сплошная рифмовка, часть рифм неравносложные; 2) две рифмы, то есть перекрестная рифмовка женских и мужских строк в катренах, а в терцетах — по схеме *вАв, вАА* (в этом случае нарушение сонетного правила сведется к использованию в терцетах тех же двух рифм, что и в катренах). Педалированная таким образом «монотония» рифм пародирует сонетное построение и в то же время тематически семантизируется как стиховой эквивалент звучания шарманки. Но пародическая игра ведется и на вербальном уровне, объект ее — «Я помню чудное мгновенье...». Следует иметь в виду, что и у Пушкина в этом стихотворении рифмы повторяются: на 12 пар концевых слов в шести катренах использовано всего пять рифм. У Мандельштама 3-й стих — «Как безобразное виденье» — поддержан не только 5-м с рифмой «мгновенье», но и 4-м с его лексическим колоритом — «Осеннюю тревожит сень» (ср. хотя бы в описании осени в «Онегине»: «Лесов таинственная сень» — IV, XL). Кульминация пародического движения — первый терцет, где строки «Какой обыкновенный день! // Как невозможно вдохновенье» проецируются на: «Тянулись тихо дни мои // Без божества, без вдохновенья». Вне шаржирующих ходов, в чисто лирическом ключе развит сходный мотив у Ахматовой: «Он длится без конца — янтарный, тяжкий день! // Как невозможна грусть, как тщетно ожиданье!» (Ахматова использует далее реалию, сопоставимую как деталь городского социума с шарманкой, — зверинец).

Хотя концентрация пушкинских реминисценций вокруг петербургской темы кажется «естественной» и, по-видимому, в определенной степени таковой и является (соответствующие тексты еще будут далее рассмотрены), их появление, конечно, отнюдь не обуславливается подобными «сверхтекстовыми» мотивировками. Напомним строку из стихотворения «Когда показывают восемь...» (1912), содержащего не своего, а «чужого города картину», набросанную, вероятно, по европейским, реальным и/или книжным, впечатлениям поэта: «И краски темные, живые». Ритмико-синтаксическое оформление стиха и позиция слова «живые» восходят к Пушкину:

И речи резвые, живые
(*<Ек. Н. Ушаковой>* Когда, бывало, в старину...)
Восторги быстрые, живые
(Лайса, я люблю твой смелый, вольный взор...)
Движенья стройные, живые
(Бахчисарайский фонтан)
Воды чистые, живые
(Вертоград моей сестры...)

Можно думать (и это согласовывалось бы с известными стиховедческими положениями), что и вообще концы строк играют в межтекстовых соотношениях (явных или неявных) особо важную роль. В «Мадригале» («Нет, не поднять волшебного фрегата...», 1913) с его морской топикой обнаруживается реминисценция эпизода «витязей морских» из «Сказки о царе Салтане»: «Ведь и дышать им научиться трудно // Сухим и горьким воздухом земли!». У Пушкина: «А теперь пора нам в море! // Тяжек воздух нам земли». У Мандельштама слово «земли» также попадает в конец строки, причем и рифма аналогична использованной в источнике: в «Сказке...» — «ушли», здесь — «нашли».

В акмеистический период получили развитие ораторские черты речи Мандельштама. Один из опытов этого плана, «Роласу!» (1914), носил характер стилизации — единственный у Мандельштама случай столь простых и демонстративных отношений с пушкинским материалом. Первые две строфы построены по образцу «Бородинской годовщины» и «Клеветникам России» — в виде серии риторических вопросов. Зачин — «Поляки! Я не вижу смысла // В безумном подвиге стрелков!» — исходит из строк источника: «Бессмысленно прельщает вас // Борьбы отчаянной отвага». Более сложно написана третья строфа. Ее основная конструктивная идея — развитие гражданской темы в том же риторическом ключе, но посредством метафоры чисто лирического и психологического «Портрета» (говорящего, как известно, об А. Ф. Закревской), на который указывает воспроизведение рифмы «света — комета» (с обратным порядком рифмующих слов). В свое время нами было отмечено,

что европейская топонимика у Мандельштама достаточно часто (например, в стихотворении «Европа», откликнувшемся, как и «Polacy!», на события Первой мировой войны и упомиавшем «Польшу **нежную**») семантизируется как женская и эротическая — на основе мифа о похищении Европы⁴⁵. Эта особенность языка поэта сказалась и на генезисе рассматриваемой строфы; возможный корреспондирующий элемент «Портрета» — «географический» перифраз «жены севера» (учтем также польское происхождение рода и фамилии Закревских). Мандельштам развернул финальное пушкинское сравнение и педалировал приглушенную в источнике связь между сравнением («она... как комета») и такими характеристиками героини, как «**пылающая душа**», «**бурные страсти**», реализовав эти эпитеты в новой метафорической комбинации («комета... рассыпалась... огнем»). Моторные обозначения Мандельштама — «В своем блуждании... рассыпалась» — соответствуют не только уподоблению Польши комете, но и двум глагольным строкам «Портрета» (остальные шесть не содержат глаголов): «Она является порой» и «Стремится до утраты сил».

Стоит отметить, что предметно-визуальная яркость метафорических обозначений последней строфы должна была ассоциироваться с некоторыми явлениями современной живописи, в частности, стилизациями Сомова, а также соответствующими отражениями в поэзии — например, раздел «Ракеты» в «Осенних озерах» Кузмина, «Фейерверк» (с посвящением Сомову) в «Сог ardens» Вяч. Иванова. Иллюминация, как и маскарад, были постоянными элементами стилизаций в духе той эпохи, когда с упадком Польши началось ее «блужданье вековое».

В противоположность рассмотренному тексту стихотворение «Дворцовая площадь» (1915) не содержит явных реминисценций — и тем не менее достаточно определенно проецируется на Пушкина, снова на «Медного всадника», но теперь в не меньшей (если не большей) степени еще и на петербургскую мифологию, активное литературное бытование которой было обеспечено поэмой на столетие вперед. Существенно и то, что стихотворение соотносено с предыдущими, цитирующими Пушкина мандельштамовскими текстами о северной столице — «Заснула чернь!..», где речь идет о той же Дворцовой площади с ее аркой, и «Петербургскими строфами», где появились «моторов вереницы», — отсюда в стихотворении 1915 года «моторов колесницы», с игрой на стилистической близости **виссона** в 1-й строке и **колесниц** во 2-й. «**Императорский виссон**» — вариант **порфиры государства**, а именование Евгения в «Петербургских строфах» — «пешеход» — употреблено теперь обобщенно и во множественном числе. 3-й стих делает столицу городом **воды**, что — после «императорского» зачина и в силу внетекстовых презумпций — намечает связь с «Медным всадником». Та же строка вводит господствующий колористический тон текста; при этом

намеренная неопределенность не дает возможности с уверенностью сказать, мотивирована ли **темнота** временем суток (как в «Заснула чернь!..») или она целиком метафорична (темнота водной толщи, омута). В любом случае и темный колорит, и **водная** метафора делают памятник, о котором говорит 4-й стих — «Столпник-ангел вознесен» (Александровская колонна), — параллелью памятнику пушкинской поэмы⁴⁶ (опять-таки вне-текстовая данность — топографическая соотношенность Дворцовой и Сенатской площадей — работает в том же направлении), где «кумир на бронзовом коне» появляется в первой части на фоне потопа, а во второй — в «темной вышине».

Средняя строфа не просто развивает **водную** метафору, но иконически разыгрывает тему господства водной стихии над Петербургом⁴⁷. Двум «прямым» сравнениям — **пешеходы, как пловцы, и торцы, как воды**, — аккомпанируют рифмы, дающие еще одну пару сближений, перегруппировывающую тот же лексический набор: **пловцы — торцы, пешеходы — воды**. Фонически **водная** тема артикулирована посредством **пл/п, ц, ш/щ**: **пловцы — пешеходы — площади — плещутся** (тс=ц). Средняя строфа регрессивно осложняет предшествующие два стиха о колонне, **вознесенной в омуте**: их предметно-визуальный план усиливается, поскольку метафора оказывается не одиночной, но частью развитого построения, в контексте которого колонна предстает **вместе** с водной стихией — т. е. или поглощенной омутом, затопленной (миф о вражде воды и города и грядущем потопе, который смывает его с лица земли), или стоящей на воде (что близко к реальной топографии), или отраженной в воде (что мотивировалось бы изображением «плывущей» площади). Возникает таким образом параллель и к **потопу** «Медного всадника»; ср. описание с точки зрения царя, наблюдавшего наводнение с балкона Зимнего дворца: «Стояли стогны озерами // И в них широкими реками вливались улицы. Дворец // Казался островом печальным».

Между тем в текстах того же 1915 года **пушкинское** появляется и в ином, «южном» ореоле, ассоциируемом с античностью и Средиземноморьем (как в «С веселым ржанием пасутся табуны...» — см. выше). В стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» важны не только тематически обусловленные гомеровские мотивы, но и ряд других отзвуков европейской и русской поэзии, акцентированных в последней строфе. Указано, что 11-й стих — «И море черное, витийствуя, шумит» — отсылает к Пушкину: «Лишь море Черное шумит» («Отрывки из путешествия Онегина») и Лермонтову: «А море Черное шумит не умолкая» («Памяти А. И. Одоевского») ⁴⁸; ср. еще в 7-м стихе: «Куда плывете вы?» — и вопрос, на котором обрывается текст (беловой и печатный) пушкинской «Осени»: «Куда ж нам плыть?». Учítывая, что 9-я строка — «И море, и Гомер — все движется любовью» — отзвук Данте, последнего стиха «Рая»

(«Любовь, что движет солнце и другие звезды»), можно связать строфу и с наброском «Зорю бьют . . . из рук моих // Ветхий Данте выпадает . . .», рисующим сходную ситуацию ночного чтения классической книги, прерываемого мыслями читающего. Ранее Гумилев, как кажется, более явно реминисцировал этот пушкинский текст, и тоже «по поводу» чтения Гомера, в стихотворении «Современность»: «Я закрыл «Илиаду» и сел у окна. // На губах трепетало последнее слово» — ср. в «Зорю бьют . . .»: «На устах начатый стих // Недочитанный затих».

В отличие от Пушкина, Мандельштам, судя по отсутствию прописной буквы в 11-м стихе, стремился редуцировать географическое значение, ослабить терминологически обусловленную связь слов «море черное» и актуализировать эпитет⁴⁹. То же в стихотворении следующего, 1916 года «Не веря воскресенья чуду . . .»: «Где обрывается Россия // Над морем черным и глухим». Это словоупотребление соответствует тому, что можно было видеть в «Дворцовой площади»: **вода** северной столицы и южного края России определяется как **черная**, а также **глухая** (ср. «Глухо плещутся торцы»). Позднее **воды**, несомненно, связанные с петербургской мифологией и «Медным всадником», образуют «сомнамбулический ландшафт», приписанный сознанию одного из персонажей мемуарной прозы — офицера Добровольческой армии и стихотворца А. В. Цигальского. **Потоп** вышел за пределы петербургского мифологического пространства, именно соединив собою север и юг России: «Самое главное в этом ландшафте был провал, образовавшийся на месте России. Черное море надвинулось до самой Невы; густые, как деготь, волны его лизали плиты Исакия, с траурной пеной разбивались о ступени Сената». Как видим, «Черное море» здесь — географическое обозначение, но ослабление эпитета сейчас же компенсируется сравнением с дегтем⁵⁰ (в следующей фразе фигурируют «слепые рыбаки в челноках», что сравнимо с **глухим** признаком и **исчезающими** пловцами-пешеходами «Дворцовой площади»).

Цитированные строки из «Не веря воскресенья чуду . . .», как показывает сопоставление с прозаическим пассажем, предвосхищают апокалиптическую пореволюционную картину (помимо отмеченных черт ср. также **обрывается** — **провал**), и это определенным образом характеризует стихи 1916—1918 годов, вошедшие во вторую книгу Мандельштама, — они нередко содержат предсказания, видения будущего, относящиеся к «я», «ты», «мы», Петербургу. В стихах 1916 года о Петрополе урбанистические детали соположены, как и в «Петербургских строфах», с пушкинскими реминисценциями. Именование города Петрополем отсылает к «Медному всаднику»; «прозрачная весна» и «зеленый пух» — к «Евгению Онегину» («Еще прозрачные, леса // Как будто пухом зеленеют» — VII, 1)⁵¹. В том же стихотворении «Мне холодно . . .» пушкинское словоупотреб-

ление воспроизведено в строке «По набережной северной реки» (о **северный** в значении **петербургский** см. выше). В отброшенной части стихов о Петрополе также была реминисценция «Евгения Онегина»: «Вы сняли черный мех с груди своей // И на мои переложили плечи» — ср. в «Альбоме Онегина»: «Я черным соболем одел // Ее блистающие плечи»⁵². Эта новая серия обращений к Пушкину на петербургскую тему была продолжена в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920) — уже на исходе гражданской войны, когда дореволюционные 10-е годы стали казаться далеким прошлым. Катастрофическое смещение временной перспективы обуславливает трактовку будущего: «Может быть, века пройдут, // И блаженных жен родные руки // Легкий пепел соберут» — строки, в которых целый ряд исследователей отмечали цитацию финала пушкинского послания 1817 года «Кривцову» («Не пугай нас, милый друг...»).

Пушкинское слово Мандельштам относит, таким образом, к далеким и взаимно противопоставленным фрагментам петербургского семантического пространства: город потопа и Медного всадника, столица, которой суждено погибнуть, — но и город недавней эпохи «блаженного слова», которая в «ночи советской» оказывается сравнимой с золотым веком в биографии «первого поэта» — лицейской и послелицейской порой, т. е. временем, отстоящим на сто лет от мировой войны и революции. Однако последний случай не позволяет ограничиться констатацией переклички и тем или иным толкованием ее. Текст заставляет вспомнить слова Мандельштама о том, что он и его современники видели поэтов прошлого «через Блока» (цит. выше). А. А. Морозов, впервые указавший здесь перекличку с Пушкиным, одновременно указал и на Блока: «Размету твой легкий пепел // По равнине снеговой»⁵³ («На снежном костре» — последнее стихотворение «Снежной маски»). Метонимический ход, связывающий **пепел** с **рукой** женского персонажа, сближает Мандельштама с Блоком, «соберут», в противоположность «размету» — с Пушкиным. Но «блоковский» слой стихотворения шире. В комментариях Н. И. Харджиева предложено сравнение 11—12-го стихов — «Только злой мотор во мгле промчится // И кукушкой прокричит» — со строками из «Шагов командора»: «Пролетает, брызнув в ночь огнями, // Черный, тихий, как сова, мотор». Есть и еще одна, весьма существенная черта в поэтике стихотворения, требующая сопоставления с тем же предшественником. В первой и последней строках «**блаженные жены**» даны как **поющие**, причем это выражено метонимически: «Все поют блаженных жен родные **очи**», «Все поют блаженных жен **крутые плечи**», и в обоих случаях хронотоп обозначен как «**черный бархат**» — «советской ночи» и «всемирной пустоты». **Плечи** — часто на первом плане женских портретов Блока: «Я помню нежность ваших плеч...», «Твои высокие плечи, // Безумие мое!» («Мэри»); «Твои блистательные плечи» («Я был

смущенный и веселый . . .»); «Милая девушка, что ты колдуешь // Черным зрачком и плечом?» (ср. параллелизм **очи** — **плечи** у Мандельштама). Этого было бы недостаточно для наших сближений, но в шестом стихотворении цикла «Кармен» находим: «И **песня** Ваших нежных **плеч** // Уже до ужаса знакома»; дальнейшее также сопоставимо с мандельштамовским контекстом: «И сердцу суждено беречь, // Как память об иной отчизне, // Ваш образ, дорогой навек». К этому необходимо добавить «мое **блаженное плечо**» в первом из «Трех посланий» Блока, в двух других — «**черный бархат**» на плечах героини-адресата, с которой связывается не только **пение**, но и нечто сходное с «блаженным, бессмысленным словом» — «темный морок цыганских песен», «бормотаний твоих жемчуга» (кроме того, «черный бархат» в «Слабеет жизни гул упорный. . .» — метафора ночи, но следует учитывать ее сравнительно широкую распространенность). Элементы мира блоковской поэзии (включая адресатов некоторых из цит. текстов — как представителей **реальности**, вовлеченной в этот мир⁵⁴, подобно пушкинским адресатам — Н. И. Кривцову и другим) выступают в качестве знаков утраченного петербургского прошлого. Излишне говорить, что они не делают текст Мандельштама «похожим» на лирику старшего современника.

Третий этап (1916—1920) поэзии Мандельштама характеризуется значительным усложнением языка, выходом, по словам Ходасевича в рецензии на «Tristia», «за пределы обычного понимания». Точка отсчета этого усложнения находится внутри самой второй книги и задана текстами, которые сохраняют очевидную преемственность по отношению к «Камню». Таков, в частности, «Декабрист», и он особенно показателен, поскольку его последняя строфа явно выходит за рамки принципа «поэзия поэзии», которому следуют предыдущие, и вносит хаос («все перепуталось») в космос культуры, делая концовку неким логическим казусом, а последнюю строку семантической арабеской. Пушкин остается в «классической», или, что в данном случае то же, собственно акмеистической части текста; строка «Бывало, голубой в стаканах пунш горит» цитирует «Медного всадника» — «И пунша пламень голубой»⁵⁵ (та же строка отразилась в концовке «Шума времени» — см. выше), — причем повторы **ш** в предыдущих стихах поэмы отразились в соседней строке «Декабриста»: «С **широким шумом** самовара». Эта строка каламбурна: первые два слова, несомненно, обыгрывают пушкинский эпитет в концовке «Поэта» (Мандельштам цитировал ее в статье «О собеседнике»): «В широкошумные дубровы», при том что в предшествующей строфе «Декабриста»: «**Шумели** в первый раз германские **дубы**»; составной морфологии эпитета и связанной обычно с ней высокой («гомеровской») стилистической окраске пародически соответствует у Мандельштама слово «самовар», также двукорневое и противоположной стилистической принад-

лежности. К стиху «Вольнолюбивая гитара» указывали «Но Брут восстал вольнолюбивый»⁵⁶ («Кинжал»), но явно более близким представляются германского происхождения «вольнолюбивые мечты» Ленского, поскольку гитара названа в предшествующей строке Мандельштама «рейнской» (продолжение немецкого мотива стихотворения) и сопоставляемые строки имеют одинаковое (кроме клаузул) ритмическое строение. Тематически следует учесть также: «Поспорим, перечтем, посудим, побраним, // Вольнолюбивые надежды (нам) оживим» («Чаадаеву», 1821).

Столкновение и сопоставление акмеистического стиля и новаций, определивших лицо второй книги, не только вообще предполагается самим ее составом, но и может выходить на первый план в качестве конкретного художественного задания. Генетически связанные, метрически одинаковые и содержащие ряд аналогичных словесных тем стихотворения «За то, что я руки твои не сумел удержать...» и «Когда городская выходит на стогны луна...», которые поэт печатал рядом друг с другом, — резко отличны по разработке классического материала. В одном — непредсказуемое и не поддающееся до конца расшифровке сплетение античных мотивов⁵⁷, принципиально невозможное в «Камне». Другой текст, напротив, основывается на тенденции, ясно выявившейся в конце «Камня» («С веселым ржанием пасутся табуны», «Бессонница...»), а здесь предельно сгущенной и делающей его главным образом метастихотворением: оно говорит не только о том, о чем говорит, но и о языке, которым говорит, — языке русской поэзии XIX века, живущем в XX-м. Само синтаксическое построение — цепь придаточных предложений, обрывающаяся, не дойдя до главного (формально любое из пяти предложений, начинающихся союзом «и», может быть главным), — имеет целью создать некий **фрагмент** классического стиля, **образ** большой традиции. Зачин с «когда» — стандартное начало, единица «грамматики поэзии», в то же время прочно ассоциирующаяся с конкретными классическими образцами. Лексика — «городская», «на стогны» — указывает именно на «Воспоминание» («стогны града»), а этимологическая игра во 2-й строке — «город дремучий» — расширяет эту проекцию соответствием **спящему городу** Пушкина. А если допустить, что **унынье** в 3-м стихе подразумевает дальнейшую часть «Воспоминания», то 4-ю строку — «И грубому времени воск уступает певучий» — заманчиво было бы читать в качестве резюмирующего описания лирического сюжета пушкинского стихотворения. При таком прочтении **певучая** субстанция (имеющая отношение к магии и бессмертию — таковы значения **воска** в «Я изучил науку расставанья...» и «На страшной высоте блуждающий огонь...») представляет «я» источника (или даже его автора: Пушкин в ситуации «Воспоминания»), тогда как «грубое время» сравнимо с пушкинским «длинным свитком»

жизни (ср. также «плач» в 5-м стихе с «и горько слезы лью»).

Весь фрагмент с его педалированным синтаксисом можно рассматривать как амплификацию интонационно-синтаксической схемы начальных стихов «Воспоминания» («когда... и <когда>»). Под этим углом зрения важно, что и финал пушкинского текста строится на синтаксическом нагнетении⁵⁸ (но другого грамматического характера), с акцентированными повторами «и»: «И... читая... // ...проклинаю, // И... жалуюсь, и... слезы лью» (три из четырех «и» — в начале строк и синтагм); ср. в черновом тексте «продолжения» аналогичные (но тоже грамматически не тождественные друг другу) построения, а также анафорические ходы: «Я вижу... Я слышу... Я слышу». Однако построение Мандельштама в рассматриваемом отношении очевидным образом отличается от источника (мы не касаемся здесь метрического различия): нагнетаются **целые** строки (шесть однородных обстоятельственных предложений, объединяемых начальным «когда»; последнее, в отличие от предыдущих, занимающих по стиху каждое, распространено на три строки, осложняя интонационное движение), тогда как в «Воспоминании» нет этой равномерности, в частности, 9-й и 15-й стихи распадаются на синтагмы, а в «продолжении» тенденция к синтаксическому дроблению и градации заметно усиливается.

Указанное отличие легко интерпретируется на содержательном уровне: метастихотворение не воспроизводит эмоциональный рисунок источника, коллизию лирической исповеди⁵⁹ — напротив, абстрагируется от них (ср. выше об абстрагировании в «Я изучил науку расставанья...»), устраняет «я», чтобы выделить в качестве предмета изображения **язык** классического памятника. Между тем мандельштамовский текст отнюдь не является экспериментальной конструкцией. Среди свойств, делающих его полноценным лирическим сочинением, значительную роль играет именно синтаксическая незавершенность, внушающая прочтение его как фрагмента, — свойство, которому нет соответствия в источнике. Тем не менее представляется, что это определяющее композиционное решение связано с «Воспоминанием» же (осмысленным, возможно, на фоне таких образцов, как «Ненастный день потух...»): Мандельштам «продолжил» Пушкина и спроецировал на синтаксический уровень своего текста то усечение, которое произвел автор «Воспоминания», оставив часть стихотворения в рукописи.

Но пушкинское в замысле Мандельштама, по-видимому, мыслилось и как «русское классическое вообще». Так, **медь** рядом со **временем** может реминисцировать не только «часы томительного бденья» и «ход часов лишь однозвучный», но и металлический бой часов у Державина и Тютчева; ср. также в «Элегии из Тибулла» Батюшкова, которая цитирована, как мы помним,

в «Tristia»: «Сии в ночи глухой протяжны песнопенья // И волхованье жриц, и меди звучный стон» (речь здесь идет не о часах, но батюшковские строки могли быть прочитаны в плане традиционной поэтической семантики). 5-й стих и дает звучание часов на городской башне. Из Тютчева, вероятнее всего, также луна над спящим городом («Рим ночью», отразившийся у Мандельштама в «Поговорим о Риме — дивный град...»), возможно, и «ночь нарастает» — ср. «прилив растет» в описании **ночи** в «Как океан объемлет шар земной...» (гипотетическое промежуточное звено — «Я слышу, как она растет // И полуночным валом катится» в раннем мандельштамовском стихотворении «Не говорите мне о вечности...»). Вариация на темы традиционных эмблематических олицетворений в 6—8-м стихах (Смерть и Мойры — Парки: «И бледная жница <...> шевелит огромные спицы теней») завершает этот классицистический опыт.

Среди текстов следующего (за стихотворениями, составившими вторую книгу) этапа лирики Мандельштама, обозначенного им самим датами 1921—1925, следует назвать в нашей связи прежде всего «Концерт на вокзале» и «Сеновал». Первое настолько насыщено отражениями «чужого слова» (их перечень, несмотря на многочисленные указания исследователей, не представляется исчерпанным), что заглавие можно было бы интерпретировать в метаописывающем смысле. Отмечены и любопытные пушкинские реминисценции⁶⁰. Менее ясен в этом плане, как и в плане лирической семантики вообще, «Сеновал». Два текста под этим заголовком и «Нашедший подкову», «Грифельная ода» говорят о возможности или невозможности продолжить жизнь поэзии в момент смены культурных эпох, о сохранении или потере способности «летать и петь» (как было сказано в «Автопортрете» времени «Камня»), о самоотожествлении поэта. Во 2-м «Сеновале» поэзии-культуре с ее «чудесным строем» эллинского происхождения противостоят и хаос, и строй космоса — «Звезд в ковше Медведицы семь», а также строй витального, чувственного естества человека — «Добрых чувств на земле пять». Этот последний стих — каламбур, подразумевающий строку «Памятника»: «Что чувства добрые я лирой пробуждал», и он четко корреспондирует с отмеченной К. Ф. Тарановским отсылкой к Горацию («*Aeolium carmen*» в «*Exegi monumentum*») в предыдущей строфе⁶¹. Далее в стихотворении появляется еще один лексический элемент, общий с той же пушкинской строкой: «**Лиру** строим <...>». Таким образом остро подчеркнута ситуация посткультуры (тема не Пушкина, а Мандельштама), когда «чувства» оказываются сводимы к пяти данным от природы и на этой данности должно заново возводить культурное строение и налаживать лирный строй. Отсылки к Горацию и Пушкину позволяют считать, что в семантике «Сеновала», этого «заумного сна», провоцирующего все новые вер-

сии расшифровок, определенную роль играет комплекс представлений о классическом поэте и нерукотворном памятнике, хотя, в чем и заключена специфика, текст не только не содержит тему мощи и величия вербального искусства, но, напротив, ищет подтверждения самой его возможности.

До сих пор речь шла о лирике Мандельштама. Но пушкинский материал оказался немаловажен и для его «поэтической идеологии»⁶² — прежде всего интерпретаций революции и прогнозов развития пореволюционного мира. В «Кассандре», как мы уже видели, на «идеологически сильном» месте появляется «солнце Александра». В стихотворении «Когда октябрьский нам готовил временщик...» о событиях говорится, в частности, посредством цитаты — «Как будто слышу я в октябрьский тусклый день: // — Вязать его, щенка Петрова!», — в которой контаминированы реплика из сцены бунта в «Борисе Годунове»: «Вязать Борисова щенка!» и строка из «Полтавы»: «Сии птенцы гнезда Петрова»⁶³ (сразу после этой цитации в заключительной строфе возникает ряд реминисценций поэтической фразеологии начала XIX века⁶⁴).

В самом центре пореволюционных представлений поэта оказывается один из эпизодов «Цыган», который служит ни более ни менее чем моделью должных отношений «старого» и «нового» миров. Это явствует, как, прежде всего, из статьи «Слово и культура», где цитируется рассказ Старика об Овидии⁶⁵, так и из всего контекста мандельштамовской публицистики первых советских лет. Отвлекаясь от различия между собой тех интерпретаций происшедшего, которые содержатся в нескольких статьях, и от хронологических нюансов, можно наметить следующую обобщенную схему этого контекста, рассматривая названную статью как его часть.

Любая, всяческая политика, европейская «политическая стихия» вообще, как и национальная стихия, обесценила и скомпрометировала себя мировой войной. Война и главным образом революция освободили место для внеполитической «существенной культурно-экономической жизни народов». Каковы бы ни были масштабы социального катаклизма, истинная телеология революции заключается именно в устранении чреватой подобными катастрофами «политической стихии» и устройении «мирового хозяйства на принципе всемирной домашности на потребу человеку». Однако «монументальность форм надвигающейся социальной архитектуры» (историческая противоположность «государственно-правовой плоскости девятнадцатого века») грозит раздавить человека, если «подлинно гуманистическое оправдание не ляжет» в ее основание. А это зависит от того, какая роль уготована в грядущем обществе культуре. Положение культуры глубоко двойственно: она должна освятить новую «социальную архитектуру», будучи продуктом «старого мира». Отсюда, по Мандельштаму, ярчайший парадокс современности: умирающий

«старый мир» благодаря культуре «жив более чем когда-либо» и благодаря ей совершается не смерть, но метаморфоза обновления. Пока же «старый мир» — в ситуации «не от мира сего», т. е. изменившегося, революционного мира. Соответственно этой христианской аналогии: «Культура стала церковью». (Пытаясь адекватно интерпретировать революцию, поэт обращается и в сторону христианства, и к собственно гуманистическим пластам европейской культуры; в статье «Слово и культура» осмысление метаморфозы связано и с Овидием, и с христианским пониманием смерти.) Что же касается другой стороны — «нового мира», то здесь и получает свое значение эпизод из «Цыган» — значение притчи: из повествования о варварах, опекавших «святого старика» в его изгнании, Мандельштам предлагает извлечь моральный урок, моральный императив, которому должно следовать революционное государство.

В отличие от Пушкина, у Мандельштама Овидий персонафицирует определенную культурологическую ситуацию: культура в варварском (вне оценочного значения слова) окружении; речь идет не столько о «милости к падшим», сколько о возможности метаморфозы культуры в новой социальной среде и окультуривании последней. При этом культура не есть только объект спасения и опеки, она сама стоит перед новым долженствованием — ей предстоит меняться вместе с варварами. Сквозной акмеистический мотив «вечного возвращения» именно в «Слове и культуре», именно в пореволюционной ситуации получает самое решительное выражение: «Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл». Логика «поэтической идеологии» (насколько эта логика поддается выявлению) проецирует между «историческим Овидием» и «снова Овидием» еще один силуэт: Овидий, научившийся жить одной «существенной культурно-экономической жизнью» с варварами и приобщивший их к своим ценностям.

Здесь следует иметь в виду, что в трактовке Мандельштама революционная современность антифилологична: слово подавлено социальным действием. Поэтому спасенному Овидию парадоксальным образом предписывается сострадание к варварам — «к государству, отрицающему слово», чем и замыкается круг, очерченный поэтом вокруг эпизода «Цыган», — круг долженствования и желаемой социальной гармонии, умоглядительно оптимальных для Мандельштама отношений культуры и большевистского государства. Замечательно, что это долженствование в «Слове и культуре» подается как действительное положение вещей («Спасибо вам, «чужие люди», за трогательную заботу, за нежную опеку над старым миром <...>»; «чужие люди» — вторичная цитация рассказа Старика), а далее в статье утверждается даже, что «внеположность государства по отношению к культурным ценностям ставит его в полную за-

висимость от культуры», т. е. следующий мыслительный шаг — это зависимость варваров от Овидия как обладателя Логоса.

В «Слове и культуре» приведены четыре стиха «Цыган» — от «Не разумел он ничего» (в цитате: «не понимал») до «Зверей и рыб ловили в сети». Дальнейшие четыре строки монолога Старика цитируются в эссе «О природе слова» — в пассаже об исконном, древнем единстве культуры и хозяйства, очага-дома («эллинизм», представление, мыслимое как исторический прообраз более общего — «существенная культурно-экономическая жизнь»). «Пушистой кожей покрывали они святого старика» (в цитате: «прикрывали») — это для Мандельштама тот же образ морального императива, мыслимого в качестве универсального и (хотя здесь нет речи об отношениях художника с революционным социумом) вменяемого, как в «Слове и культуре», и варварам, и людям культуры. К последним отнесено в эссе и другое отражение тех же пушкинских строк. Об Анненском говорится, в частности: «возложивший с нежностью, как и подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябнувшего Овидия»⁶⁶. Интересно, что в конце статьи появляется еще одна персонализация культуры, и также связанная с Пушкиным, — Сальери («не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию»), «протягивающий руку <...> строителю и производителю вещественного мира».

В том же тексте, перед цитатой из «Цыган», в числе «эллинистических» культурно-хозяйственных атрибутов фигурирует «всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой». В лирике Мандельштама семиотический ранг **одежды** также высок — ср., например: «По улицам меня везут без шапки («На розвальнях, уложенных соломой...») и «Сорвут платок с прекрасной головы» («Кассандре»), приведенные выше строки из петербургских стихов 1916 г. с реминисценцией «Онегина», а в 20—30-х годах — «Я, рядовой седок, укрывшись рыбьим мехом» («1 января 1924»), «Запихай меня лучше, как шапку, в рукав // Жаркой шубы сибирских степей» («За гремучую доблесть грядущих веков...») ⁶⁷, «Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубашке» («Сохрани мою речь навсегда...»); ср. также очерк «Шуба» и в «Четвертой прозе» о «жаркой гоголевской шубе, сорванной ночью на площади с плеч старейшего комсомольца — Акакия Акакиевича», и далее: «Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами. Я в одном пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза обегу по бульварным кольцам Москвы» (прямая перекличка с последней главой «Шума времени», названной «В не по чину барственной шубе»; ср. шубы «гостей» на пиру литературы в разобранном нами выше фрагменте этой главы). Легко увидеть в этих символах семантическую связь с **возложением покрыва** в «Цыганах», а в относящихся к позднему творчеству — ответ на прежнюю рефлексию,

социальный оптимизм которой был выражен через легенду, рассказанную пушкинским героем.

«Поиски оптимизма», однако, продолжались, в том числе и с помощью Пушкина⁶⁸. Призрак гармонической «социальной архитектуры», предполагающей породнение Овидия и варваров в культуре настоящего и будущего, не оставлял поэта до конца жизни.

Все цитируемые тексты Мандельштама вошли в «Сочинения», т. 1—2 (М., 1990)*, стихотворения 1908—1915 гг. и в издание «Камня» в серии «Литературные памятники» (Л., 1990).

¹ Ср. описание детского восприятия Пушкина (в «однотомном издании Вольфа») в «Автобиографии» Тынянова (1939). К **впитывающей** **ряске** ср. в стихотворении Пастернака «Весна» («Что почеч, что клейких запыль-ших огарков...») в книге «Поверх барьеров»: «Поэзия! Греческой губкой в присосках // Будь ты <...> Вбирай облака и овраги» (возможная паронимическая связь: ряска—губка). Мандельштам говорит о Пушкине «в издании Исакова — семьдесят шестого года». Эта книга перешла в его библиотеку (Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М., 1989. С. 234). Перед последним арестом (в санатории Литфонда) у него был взятый из дома однотомник под редакцией Б. В. Томашевского (там же, с. 340; здесь не сказано, каким из нескольких вариантов этого однотомника располагал Мандельштам). О книгах, принадлежавших поэту, см.: Фрейдлин Ю. Л. «Остаток книг»: библиотека О. Э. Мандельштама // Слово и судьба. — М., 1991.

² Впервые была опубликована в комментариях Н. И. Харджиева к изданию 1973 г. (с. 308); текстологически подробнее — в комментариях А. Г. Меца к «Камню» в изд. 1990 г. (с. 311).

³ См.: Вопросы литературы. — 1989. — № 2. — С. 198.

⁴ Реальный комментарий см.: Мандельштам Н. Книга третья. Paris, 1987. С. 162—165. Здесь же намечена аллюзионная трактовка «Фазтонщика», отчасти возвращающая к традиционным значениям **пира во время чумы**: «возница, который неизвестно куда везет, — чумный председатель, некто в маске, от которого мы зависим... Мандельштам давно заметил, что мы совершенно ничего не знаем о тех, от кого зависит наша судьба <...> Стихотворение создано из конкретного происшествия и более широкой ассоциации, в этом его смысл». Н. А. Струве вслед за И. В. Чинновым считает, что под фазтонщиком подразумевается Сталин (Струве Н. Осип Мандельштам. — London, 1988. — С. 76).

⁵ См. комментарии П. М. Нерлера в 1-м томе «Сочинений» (с. 519).

⁶ Ср. эту «черную телегу» в «Пире во время чумы» — и «черные носилки» в стихотворении «Сестры — тяжесть и нежность...». Согласно Ахматовой, строка «И вчерашнее солнце на черных носилках несут» подразумевает Пушкина (см. прим. 3). Ср. также «черную колесницу» Шенье в допечатной редакции «Оды Бетховену», — при том что в авторских примечаниях к «Андрею Шенье» упоминается «роковая телега», на которой поэта везли на казнь.

⁷ Цит. по переводу Н. В. Яковлева в его комментариях к «Пиру во время чумы»: Пушкин. Полн. собр. соч. Изд. АН СССР. Т. VII. 1934. С. 596. Вполне вероятно, что Мандельштам знал более раннюю работу Яковлева в «Пушкинском сборнике памяти проф. С. А. Венгерова» (она легла в основу комментариев в академическом издании), где параллельно пушкинскому дан английский текст (цит. эпизод — на с. 148—149).

* Текст стихотворения «Кассандре» в редакции 1917 г. см. в 1 томе «Собрания сочинений», изд. 2-е (Washington, 1967; это собрание воспроизведено в России издательством «Тerra»).

- ⁸ **Нерлер П.** Осип Манделъштам — читатель Пушкина // Лит. учеба. 1987. — № 3. — С. 146.
- ⁹ Другая итальянская параллель достаточно очевидна — чума в «Декамероне». Как известно, в эти годы Манделъштам интенсивно занимался итальянским языком и литературой.
- ¹⁰ **Сидяков Л. С.** Заметки о стихотворении Пушкина «Герой» // Русская литература. — 1990. — № 4.
- ¹¹ **Герштейн Э.** Новое о Манделъштаме. — Paris, 1986. — С. 54—55.
- ¹² **Платон.** Сочинения. — М., 1970. — Т. 2. — С. 130 (пер. С. К. Апта).
- ¹³ **Ср.: Рабинович Е. Г.** «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. — М., 1972.
- ¹⁴ Ко 2-й строфе ср. «подтекст» из другого античного автора — Гераклита: «Вечность — дитя, играющее в кости, — царство ребенка» (**Левин Ю. И.** Лексико-семантический анализ одного стихотворения О. Манделъштама // Слово в русской советской поэзии. М., 1975. С. 230, прим. 10). К наблюдению Ю. И. Левина (там же, с. 227—228), отметившего, что связь между «чумных» и «крючьими» «порождает образ смерти-чумы» (крючья как «орудие для стаскивания чумных трупов»), — ср. у Пушкина в «Дорожных жалобах»: «Иль чума меня подцепит»; в тексте Манделъштама далее: «сцепились бирюльки». Ср. также в «Чуме» Лермонтова:
- Пришли к ним люди: зацепив крючком
Холодный труп, к высокой груди тел
Они без сожаленья повлекли,
И подложили бревен, и зажгли...
- ^{14a} **Временник Пушкинской комиссии.** 1970. — Л., 1972. — С. 36; Вопросы литературы. — 1978. — № 1. — С. 204.
- ^{14b} **Томашевский Б. В.** Писатель и книга <1928>. — М., 1959. — С. 114—115; Рукою Пушкина. — М.—Л., 1935. — С. 162. (транскрипция Т. Г. Зенгер, комм. М. А. Цявловского). Далее при цитировании мы не оговариваем некоторые текстологические расхождения между этими двумя публикациями, а также введенные нами по эдичионно-техническим причинам знаки препинания.
- ¹⁵ Согласно комментариям Н. И. Харджиева, последняя строфа этого стихотворения была восстановлена автором в 1936 г. по рукописи первоначальной редакции 1922 г. Ср. интересное мемуарное свидетельство Н. Соколовой: на вечере 14 марта 1933 г. Манделъштам читал «Веку» в очень измененном и значительно дополненном виде по сравнению с изданием 1928 года» (Манделъштам О. Э. «И ты, Москва, сестра моя, легка...» — М., 1990. — С. 442—443).
- ¹⁶ Не исключено, но кажется менее вероятным, другое, неметафорическое понимание обсуждаемой строки «Века», при котором ее денотат будет прямо тождествен тютчевскому: «лазурные влажные глыбы» не на небе, а на земле (т. е. лед, снег). Однако предыдущая строка говорит о небе («И с высокой сетки птичьей»), а интонационно-синтаксический строй фразы как будто предполагает, что эти два стиха указывают на один и тот же топос («перечисляя» или «уточняя» обстоятельственные признаки), а не на разные.
- ¹⁷ Вопреки мнению, высказанному в работе: **Гаспаров Б.** Сон о русской поэзии // Stanford Slavic Studies. 1. 1987. — С. 275, 278. Изобилующая пронизательными прочтениями, в частности показывающими присутствие Пушкина в «Стихах о русской поэзии», эта работа вызывает, однако, ряд возражений. «Подтекстами» (степень гипотетичности которых нередко весьма велика) она оперирует таким образом, что они оказываются неотличимы в предлагаемых рассуждениях от собственно текста. Но и принимая эту исследовательскую условность, вряд ли можно согласиться, например, с тем, что в «Стихах о русской поэзии» есть «польская тема», связанная с таковой же у Пушкина и других поэтов XIX в.
- ¹⁸ См. воспоминания **Н. Е. Штемпель:** Новый мир. — 1987. — № 10. — С. 227—230.

- ¹⁹ Рейнольдс Э. «Есть женщины, сырой земле родные...» // Слово и судьба. — М., 1991. — С. 456.
- ²⁰ Возможно, как выражение «стесненной свободы одушевляющего недостатка» (Н. Е. Штемпель была хромой; ср. в ином оценочном плане о безымянной «девушке-хромоножке» в «Четвертой прозе», гл. 3) следует рассматривать то, что 8 из 11 конечных слов содержат в предпоследнем слоге т/д (все клаузулы женские). Если учитывать «глазную» рифму 8 и 11-го стихов (есть основания полагать, что орфографическое оформление, по крайней мере концов строк, не было безразличным для Мандельштама), то число стихов с этими повторами возрастает до 10. К комбинации «походка—вешняя погода» ср. свидетельство С. Липкина о том, что Мандельштам привел в разговоре строки, которые он относил к лучшим у Кузмина: «Золотое, ровное шитье — вспомнить твои волосы, // Бег облаков в марте — вспомнить твою походку» (Липкин С. «Угль, пылающий огнем...» // Мандельштам О. Э. «И ты, Москва, сестра моя, легка...» М., 1990. — С. 432).
- ²¹ Наблюдение Г. А. Левинтона и Р. Д. Тименчика: Russian Literature. — 1978. — VI-2 — С. 200—201.
- ²² «Cor ardens; цит. по Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 241, 269.
- ²³ Гиппиус З. Собр. стихов. М., 1904. С. 54; Бестужев Вл. [Гиппиус Вл. В.]. Возвращение [СПб., 1912]. С. 36; Кузмин М. А. Собр. стихов. München, 1977. Т. I. С. 17, 204; Кузмин М. Избр. произведения. Л., 1990. С. 86; Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 392. Ср. еще один случай комбинации тютчевского и пушкинского осенних мотивов у Кузмина (Избр. прозв. С. 85—86): «Давно исчезла паутины нить <...> И легким тленом // Земля дохнет, в багрец облечена».
- ²⁴ В 8-м и 9-м изданиях «Четок» (1922 и 1923) «расстеленная» заменено на «распластанная», т. е. стих принял тот же вид, что у Мандельштама. Этот вариант дан и в сборнике «Из шести книг» (1940).
- ²⁵ См.: Terras V. Classical Motives in the Poetry of Osip Mandelstam // Slavic and East European Journal. — 1966. — № 3.
- ²⁶ Бухштаб Б. Поэзия Мандельштама <1929> // Вопросы литературы. — 1989. — № 1. — С. 144.
- ²⁷ Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. — М., 1971. — С. 371.
- ²⁸ С. Бройд (не называя «Науку любви» Овидия) предлагает учесть такие пушкинские синтагмы, как «наука счастья» («Всеволожскому»), «наука славы» («Полтава»), «любви — моей науки» («Гавриилиада»), «учила горести глубокой» («Евгений Онегин»): Broyde S. Osip Mandel'stam's «Tristia» // Russian Poetics. Proceedings of the International Colloquium at UCLA, Sept. 22—26, 1975. — P. 75). Любопытный текстологический казус связан с 4-м стихом той же первой строфы. В «Tristia» (книге, которую Мандельштам не готовил к печати) и сборнике 1928 г. (корректуру которого он держал) этот стих читался: «Последний час веселий городских» — а не «...вигилий городских», как в других прижизненных изданиях. Позднейшие издатели видели здесь механическую порчу текста, что правдоподобно; однако стоит принять к сведению, что измененный вариант дает цитату из Пушкина: «Что шум веселий городских?» («Цыганы»). Нельзя полностью исключить того, что, даже если изменение возникло как описка или опечатка, поэт мог авторизовать его. Отсюда и возможность признания двух конкурирующих вариантов 4-го стиха.
- ²⁹ Brown C. Mandelstam. Cambridge, 1973. — P. 272—275.
- ³⁰ Это обстоятельство может представлять интерес для изучения эволюции лирического стиля Пушкина, в частности, в аспекте работы: Сидяков Л. С. Изменения в системе лирики Пушкина 1820—1830-х годов // Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982 (ср. о «Зимнем вечере» — с. 61).
- ³¹ О возможной связи с «Зимним вечером» раннего стихотворения Мандельштама «Душный сумрак кроет ложе...» см. в нашей заметке в сб.:

- Шестые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. — Рига—Москва, 1992. — С. 48—49.
- ³² Эта объективизация отлична от того, как использована символика **прядения** в раннем стихотворении «Бесшумное веретено...», где она дана исключительно в плане «я».
- ³³ **Кузмин М. А.** Собр. стихов. München, 1977. — Т. I. — С. 528.
- ³⁴ Там же. — С. 157.
- ³⁵ См. примечания М. И. Дикман в кн.: **Сологуб Ф.** Стихотворения. Л., 1975. С. 617. К приведенным примерам ср. в указ. работе С. Бройда, с. 85, прим. 13.
- ³⁶ **Городецкий С. Ива.** СПб., 1913. — С. 119.
- ³⁷ Цитата указана А. Г. Мецем в комментариях к «Камню» в изд. 1990 г. (С. 317).
- ³⁸ **Ronen O.** An Approach to Mandel'shtam. — Jerusalem, 1983. — P. 110.
- ³⁹ Там же. О подобных перифразах см.: Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969. — С. 46 (раздел написан А. Д. Григорьевой).
- ⁴⁰ Следует напомнить, что **пенистый** или **седой поток (волны, берег)** — условно-литературное (в поэзии и прозе) «общее место» (ср. у Пушкина зачин «Эвлеги», несколько случаев в «Кавказском пленнике», 5-ю строфу «Н. С. Мордвинову» и др.). Поэтому нельзя было бы заключать о связи с Пушкиным на основании одного этого признака. Комбинация двух признаков, соотнесенных рифмой, которая актуализирует их паронимическую близость, — **плен и пена** — делает сопоставление возможным.
- ⁴¹ **Жирмунский В. М.** Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. С. 123.
- ⁴² Об этом см. в нашей статье: Лит. обозрение. — 1991. — № 3. С. 32—33. О пушкинских реминисценциях в «Заснула чернь!..»: **Ronen O.** Указ. соч. — С. 86, прим. 31.
- ⁴³ Ср. замечание Ахматовой: «Петербург для Пушкина всегда — север» (**Ахматова А.** Сочинения. М., 1990. Т. 2. С. 132).
- ⁴⁴ Можно предположить скрытый параллелизм концовки 3-й строфы и начала 4-й: если принять во внимание связь **власяницы** с веригами (о самой власянице Даль говорит: «носимая, в роде вериг, на голом теле»), то **тяжесть** оказывается общим семантическим признаком смежных строф, а **тоска** под внешностью **сноба** — неким подобием сближения порфиры с власяницей.
- ⁴⁵ Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 194—195.
- ⁴⁶ Ср. соображения А. Л. Осповата об этих двух петербургских памятниках в предыстории пушкинской поэмы: **Осповат А. Л., Тименчик Р. Д.** «Печальную повесть сохранить...» — М., 1987. — С. 39—48.
- ⁴⁷ Ср. об этой теме: **Таборисская Е. М.** Петербург в лирике Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж., 1990. С. 518; замечание автора о слове «твердь» основано на недоразумении — значение этого слова в стихотворении ничем не отличается от одного из словарных.
- ⁴⁸ **Taranovsky K.** Essays on Mandel'shtam. — Cambridge, Mass. and London, 1976. — P. 147.
- ⁴⁹ Ср. колористическую актуализацию географических обозначений у Блока: «За море Черное, за море Белое // В черные ночи и в белые дни» («Русь моя, жизнь моя...»).
- ⁵⁰ **Черная вода** фигурирует и в других текстах Мандельштама — «Соломинка», «На страшной высоте блуждающий огонь...», «Умывался ночью на дворе...», «Сохрани мою речь навсегда...».
- ⁵¹ **Ronen O.** Указ. соч. — С. 130.
- ⁵² Мандельштам цитировал эти строки Пушкина в статье 1927 г. о В. Н. Яхонтове и его композиции «Петербург»; здесь же автоцитата из «Петербургских строф»: «чудак Евгений».
- ⁵³ Это указание было сделано А. А. Морозовым в статье «Реминисценция» в 6-м томе КЛЭ (1971).
- ⁵⁴ Существенно и то, что адресаты Блока — Л. А. Дельмас, В. А. Щеголева, Н. Н. Волохова представляют театр. С другой стороны, последние восьмистишия этого стихотворения (как и вошедшее в «Камень» стихотворение

- «Летают Валкирии, поют смычки...») связывали с театральными строфами «Евгения Онегина» — см. заметку Д. Мальмстада о «В Петербурге мы сойдемся снова...»: *Russian Literature*. 1977. № V-2. На лондонской конференции по Мандельштаму (1991) Г. А. Левинтон обратил внимание на «черный бархат» и «почти поющие глаза» у Гумилева («Лишь черный бархат, на котором...»).
- ⁵⁵ Brojde S. *Osip Mandel'stam and His Age*. — Cambridge, Mass. and London, 1975. — P. 41.
- ⁵⁶ Бухштаб Б. Я. Указ. соч. С. 141.
- ⁵⁷ См. разбор М. Л. Гаспарова в сб.: Преподование литературного чтения в эстонской школе. — Таллин, 1986.
- ⁵⁸ Ср. в известном анализе «Воспоминания» об «открытых», «нанизываемых сочетаниях» (Щерба Л. В. Избр. работы по русскому языку. М., 1959. С. 29).
- ⁵⁹ Сходным образом рассматриваемый текст контрастирует с «парным» к нему стихотворением «За то, что я руки твои...».
- ⁶⁰ Ropen O. Указ. соч. С. XVII. Здесь же 9—10-й стихи «Концерта...» сопоставлены с «Элизмуом поэтов» Дельвига; но к мандельштамовскому «Элизмуу туманному» следует учесть также строку «И безотзывное — в Элизии тумана» (Иванов Вяч. Собр. соч. — Брюссель, 1971. — Т. I. — С. 780).
- ⁶¹ Taranovsky K. Указ. соч. — С. 42.
- ⁶² В смысле нашей недавней работы — см.: Лит. обозрение. 1991. № 3. С. 30.
- ⁶³ Отмечено О. Роненом — см.: *Slavic Poetics. Essays in honour of Kiril Taranovsky*. The Hague — Paris, 1973. P. 374. Еще в школьном сочинении на тему «Преступление и наказание в «Борисе Годунове» Мандельштам писал о «крике отвратительной, слепой ненависти, который вырывается у мужика на амвоне: «вязать Борисова щенка!». См. публикацию П. Нерлера в сб.: «Сохрани мою речь...» — М., 1991. — С. 9.
- ⁶⁴ Шестые Тыняновские чтения. Рига—Москва, 1992. — С. 50—51.
- ⁶⁵ К знаменитому определению поэзии в этой статье: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху» — ср. у Пушкина: «Свободные поля взрывал уж ранний плуг» («К Овидию»).
- ⁶⁶ В «О природе слова» тема Овидия как «внесценического» персонажа «Цыган» дублирована цитатой из стихотворения Верлена «Вечером» в переводе Анненского: «На темный жребий мой я больше не в обиде: // И наг, и немощен был некогда Овидий». Это стихотворение должно учитываться к последней строфе «О временах простых и грубых...» (в «Камне»).
- ⁶⁷ Предположена пушкинская реминисценция в этой заглавной строке. — См.: Ropen O. *An Approach to Mandel'stam*. — P. 340.
- ⁶⁸ Ср., в частности: Гинзбург Л. О старом и новом. — Л., 1982. — С. 295.

НЕОПУБЛИКОВАННОЕ ПИСЬМО ГЕОРГИЯ АДАМОВИЧА НИКОЛАЮ ГУМИЛЕВУ

Р. Д. Тименчик

В истории восприятия пушкинского наследия в XX веке не должен быть обойден эпизод своеобразного «бунта против Пушкина» в среде эмигрантской литературной молодежи на рубеже 1930-х годов. Это иконоборческое движение инспирировано было наставником молодых поэтов Георгием Адамовичем. Пушкину противопоставлялись Лермонтов, Некрасов, Лев Толстой¹, Ин-

нокентий Анненский. Логику симпатий «парижской школы» со стороны описал Георгий Федотов: «Пушкин слишком ясный и земной, слишком утверждает жизнь и слишком закончен в своей форме. Парижане ощущают землю, скорее, как ад, и хотят разбивать всякие найденные формы, становящиеся оковами. Лермонтов им ближе, злой и нежный, неустоявшийся, в страстях земли тоскующий о небе»². В полемике с бескомпромиссным «пушкинианцем» В. Ходасевичем³ Адамович склонен был даже иногда слегка отмежеваться от своих старших друзей по Цеху поэтов и высказывать солидарность достаточно неожиданную, например: «Пастернак явно не довольствуется пушкинскими горизонтами, которых хватает Ахматовой и которыми с удовлетворением ограничил себя Ходасевич»⁴.

Публикуемое ныне письмо Адамовича к Гумилеву⁵, написанное, по-видимому, в 1920 году, показывает нам зарождение этого восстания против «большого стиля». Настроение письма перекликается с написанным там же, в Новоржеве, программным стихотворением Адамовича «Нет, ты не говори: поэзия — мечта...»:

И, может, к старости тебе настанет срок
Пять-шесть произнести как бы случайных строк <...>
И чтобы музыкой глухой они прошли
По странам и морям тоскующей земли.

Размышления о Байроне и Пушкине вызваны тем, что в это время Гумилев и Адамович работали над переводом поэм Байрона для издательства «Всемирная литература»⁶.

Дорогой Николай Степанович

У меня нет никакого дела к Вам, но хочется поговорить с Вами. Вы в одном очень правы, когда восстаете против провинциальных уединений — здесь можно говорить обо всем, но о стихах нельзя и не с кем. В Петербурге, не замечая, при встречах, мимоходом, каждый день — все говоришь. Я вообще здесь, в своих одиноких «рассуждениях о русской поэзии» часто думаю о Вас. Это совсем не признание и для меня совсем не неожиданно, — у меня только привычка вести с Вами полу-оппозиционные разговоры, а в сущности, я Вами, Вашей ролью и стойкостью среди напора всякой «дряни» — давно и с завистью восхищаюсь. Вы настоящий «бедный рыцарь» и Вас нельзя не любить, если любишь поэзию. Меня чуть отпугивает только Ваше желание всех подровнять и всех сгладить, Ваш поэтический социализм к младшим современникам, — но даже и тут я головой понимаю, что так и надо; и что нечего носиться с «ин-

дивидуальностью» и никому, в сущности, она не нужна. Хорошая общая школа и общий для всех «большой стиль» много нужнее.

Писать трудно, и всего не напишешь. Положим, говорить иногда еще труднее. Вы, наверно, усмехнетесь и подумаете, что это «от Розанова». Но правда, это так.

Знаете, я здесь первый раз, хорошо и всего, прочел Пушкина, — поблизости к его Михайловскому и его могиле. Это хорошая школа — для «вкуса» совершенно непогрешимая. Все-таки не Онегин, и не Борис и ничто другое из больших вещей не есть лучшее из Пушкина. Онегин писан прямо трухлявыми стихами и очарователен только в змысле и подробностях. Не знаю я, кто это создал мнение, что это «венец» Пушкина. Я хожу и повторяю «Безумных лет угасшее веселье». Тут, вероятно, дело в законах теории поэзии или творчества, отчего 12 строчек лучше всего Онегина — но «Безумных лет» нельзя забыть, и смешно после таких стихов читать монолог Алеко. Вероятно, нельзя в таком напряжении выдержать поэму. Если бы мы были настоящими людьми, то надо бы праздновать, как день Парижской коммуны, день, когда в Болдине написаны эти стихи, и распускать всякие школы и т. д. Простите, если я пишу какой-то реферат о Пушкине, — это то же желание «поговорить», и грусть об ответе, невозможном за 400 верст. Пушкин написал: «Что за чудо Дон-Жуан!» А Дон-Жуан совсем, как Онегин, едва ли лучше, вернее хуже. У меня, вероятно, неверное отношение к поэзии, но я Ч<айльд>-Гарольда могу повторять, ходя от стенки к стенке, а Дон-Жуана — почти не помню. Переводить его — очень приятно, но как болтовню. Главное — мы стали более всего требовательны, придирчивы и чутки ко всякому смеху и иронии, а Дон-Жуан — это совсем не Гоголь, а здоровый «детина» какой-то, обаятельный, но грубоватый.

Пушкин в Михайловском, в деревенской церкви служил панихиду о Байроне, «о рабе Божьем Георгии». Это очень хорошо. Байрон все-таки, после всяких «но» был мучеником и за всех Пушкиных помучился.

Мне все стыдно как-то писать Вам в повествовательном тоне. Это, правда, только разговор, полувопросы.

Очень бы мне хотелось знать всякие петербургские дела. Мне здесь все это стало очень дорого. Вы, кажется, никому не пишете, и никогда. Очень мне жаль, если так. Было бы мне очень большой радостью получить от Вас письмо, — о стихах и делах. Я опять буду повторяться, но Вам я больше, чем кому бы то ни было, верю. Вы мне всегда будто внушаете, что я пишу плохие стихи, и если я иногда стараюсь писать хорошие, то в этом есть доля желания переубедить Вас.

Разучился писать с «Ѣ», — теперь пишу уж совсем безграмотно.

Искренно Ваш Г. Адамович
Новоржев, Псковск <ой> губ <ернии>
Дом Е. С. Карандашевой

¹ Толстой был предметом литературных несогласий Гумилева с Адамовичем. Последний вспоминал: «Гумилев в минуты откровенности признавался, что даже не все у него «одолел» (Последние новости. Париж. 1939, 22 июня). Другим поводом для раздора был не чтимый Гумилевым Василий Розанов.

² Федотов Г. О парижской поэзии. — Ковчег. Нью-Йорк. — 1942. — С. 197.

³ См.: Hagglund R. The Adamovich. Khodasevich Polemics. — Slavic and East European Journal. 1976. — Vol. XX.

⁴ Звено. Париж. 1927. — № 218. — С. 2.

⁵ ЦГАЛИ, ф. 2567 (Колл. Ю. Г. Оксмана), оп. 2, ед. хр. 145.

⁶ См. публикацию М. Л. Гаспарова: Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1988. — № 4.

МОТИВ «ПРАПАМЯТИ» В ПОЭЗИИ Н. ГУМИЛЕВА

И. Д. Ивлева

Мотив «прапамяти» в поэзии Н. Гумилева обычно трактуется как желание поэта вырваться из книжной, балладной и экзотической тематики к философским построениям, свойственным поэзии символизма. Гумилева называют поэтом-эпиком, лирическое начало которого проявляется лишь в последние годы жизни.

Действительно, по сравнению с лирическим «я» А. Блока, в саморазвитии которого можно легко усмотреть диалектику поэтического становления (тезис—антитезис—синтез), эволюцию поэзии Гумилева можно представить как иррадиацию смысла, как бы расходящегося из одного центра, расширяющегося тематически и эмоционально, но в своей философской основе неподвижного. Ядро, идейный центр его поэзии был найден уже в самом начале творческого пути. Ранние баллады Гумилева не являются фиксацией моментов бытия. Они эксплицируют атрибутивные признаки философского комплекса поэта. Однако уловить последние в предметно-повествовательной лирике труднее, чем в прямой лирической исповеди, к которой уже были причислены современники.

Ранний Гумилев — это символизм наоборот, символический образ, вывернутый наизнанку. Если символисты идут от внутреннего переживания к внешнему образу, от «души» к «душе мира», от ощущения катастрофы к открытию кризиса в реальности, то поэтика Гумилева построена на противоположных принципах. Он идет от внешнего описания, через предмет и об-

раз внешнего мира ко внутреннему состоянию, которое скрыто и улавливается читателем только на уровне впечатления, производимого этим внешним образом. В самом построении сюжета и предметного мира его лирики нет прямых намеков на внутреннее содержание, на «второй план» или «мистическую сущность». Они либо сознательно устранены, либо объективированы. Этим свойством поэзии Гумилева можно объяснить эпизод, описанный в воспоминаниях А. Белого, когда «метры символизма» чуть ли не в глаза смеялись начинающему поэту, принесшему свои стихи: за внешней живописностью и чуждой тематикой не угадывалось духовного родства.

Современный Гумилеву читатель тоже воспринимал его творчество по большей части как красивую безделушку (вроде знаменитого «фарфорового колокольчика»), акмеизм, как поэзию, «враждебную мысли»¹, а героя Н. Гумилева — как бесстрастную и холодную маску.

На самом деле мотив «прапамяти», т. е. некоего «инобытия», появляется у поэта не тогда, когда возникает в сборнике «Костер» непосредственно, в виде лирического размышления:

И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времен,
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещен.
(«Стокгольм»)²

Или в форме вопроса самому себе:

Когда же, наконец, восставши
От сна, я буду снова я, —
Простой индеец, задремавший
В священный вечер у ручья? («Прапамять»)³

Прапамять выражена в самих сюжетах баллад, в самом обращении к героическому прошлому разных времен и народов, когда мужество человека было востребовано эпохой.

Важно ощущение Гумилева, что он, с его задатками героя, человека с простой и открытой душой (во всяком случае это был тот человеческий идеал, которому поэт всегда стремился соответствовать) родился не в то время и не в том месте. Эта неудовлетворенность толкает его на вечные поиски «прародины» — в Швеции, во Франции, в Африке... Многочисленные «переодевания» ранней лирики имеют тот же смысл — найти свое место и свой истинный облик. Так, раннее стихотворение «Старый конквистадор» вырастает в символ жизни современного человека, запертого в клетке бытия. Единственная возможность для него как-то достойно проявить себя — это спокойно и мужественно встретить смерть. Ситуация, которую воспроизводит «прапамять», — повторение этого внутреннего переживания на уровне внешнего образа: конквистадор, старый испанский воин,

заблудившийся в горах, попавший в «каменный мешок», предлагает Смерти сыграть с ним «в изломанные кости». Жизнь повторяется, но в другом варианте. Изменяется оболочка, но не меняется суть. И все же современный человек несчастнее. У воина за спиной — подвиги, у современника — однообразие повседневности. Гумилев с восторгом встречает известие о начале войны 1914 года — ведь это возможность наконец-то проявить себя, преодолеть одиночество и непонимание.

Поиск отдельным человеком, поэтом, своего истинного воплощения перекликается с идеей символистов об истинном и мнимом бытии, о мучительном и трагическом стремлении к самореализации всей жизни — человеческой и космической. У Гумилева она звучит по-своему:

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось
И стань как ты и есть, звездю,
Огнем пронизанной насквозь. («Природа») ⁴

Декларированный акмеизмом «мужественный взгляд» на мир и себя в мире заключается в том, что нет иллюзий по поводу судьбы человека в новом, преобразованном, огненном мире: жить на звезде невозможно. Идеал, к которому стремится душа, несовместим с личным бытием, более того, — губителен. Подобная противоречивость характерна и для «социальных» воззрений Гумилева. Его равнодушие к революциям может быть объяснено тем, что данная ситуация не была освоена им ранее в образах собственной лирики, и еще тем, что революции своей «нетрадиционностью» ломали «традиционные» воинские понятия героизма. Наконец, было убеждение, что все, предлагаемое реальностью, неприемлемо для поэта, который уже «был когда-то» и живет сейчас чужой, не своей жизнью:

И вот вся жизнь! Круженье, пенье,
Моря, пустыни, города,
Мелькающее отраженье
Потерянного навсегда. («Прапамять») ⁵

Таким образом говорить о «появлении» мотива прапамяти и по нему отмечать «эволюцию» поэзии Гумилева вряд ли правомерно. Эволюция существует, но она не в движении «вперед и выше», по спирали, а в углублении рельефности и расширении исходного и основополагающего переживания «прародины» и «прапамяти».

¹ Д. Мирский. Вопросы поэзии // Литературная газета. — 1935. — 5/11. — С. 4.

² Н. Гумилев. Стихи. Поэмы. — Тбилиси, 1989. — С. 284.

³ Там же. — С. 286.

⁴ Там же. — С. 278.

⁵ Там же. — С. 286.

К ТЕКСТОЛОГИИ «КРОВАВОЙ ПИЩИ»

В. Ф. ХОДАСЕВИЧА

Б. Равдин

Публикуемая ниже статья В. Ф. Ходасевича впервые была напечатана в газете «Возрождение» (Париж, 1932, 21 апреля). Спустя несколько лет В. Ф. Ходасевич предложил ее рижской газете «Сегодня». В архиве газеты за подписью автора сохранилась недатированная машинопись статьи с авторской и редакторской правкой (ГИА Латвии, ф. 3283, оп. 1, № 39, лл. 319—323); она вплетена в редакционную папку с надписью «Рукописи к возвращению. 1937 г.» В действительности, папка содержит отклоненные редакцией материалы за 1937—1938 гг. — и недатированные. В. Ф. Ходасевич — после длительного перерыва — возобновил свое сотрудничество с газетой «Сегодня» в 1937 г.; его переписка с редакцией «Сегодня» за 1937 г. сохранилась достаточно полно (см.: «Даугава», 1992, № 4), но упоминаний о «Кровавой пище» в ней нет. Вероятно, статья была представлена в редакцию в 1938 г., менее вероятно — в 1939 г.

Редакторская (отчасти — и авторская) правка здесь, полагаем, произведена под давлением особенностей латвийской печати тех лет: не гневить «великого соседа», избегать «брутализма» (см. сноски). Творческая (?) правка В. Ходасевича — два случая в последнем абзаце статьи — нами введена (см. курсив).

Обнаруженный в архиве текст в сравнении с известной публикацией содержит более двадцати разного характера уточнений и дополнений, которые должны быть учтены при подготовке будущих изданий В. Ф. Ходасевича.

За несколькими исключениями, текст печатается по современной орфографии и пунктуации.

КРОВАВАЯ ПИЩА¹

«Тредьяковскому не раз случалось быть битым. В деле Волынского сказано, что сей однажды, в какой-то праздник, потребовал оду у придворного пииты, Василия Тредьяковского, но ода была не готова, и пылкий статс-секретарь наказал тростью оплошного стихотворца.»

Так, с холодной живописностью историка, хотя, впрочем, не совсем точно, рассказывает Пушкин. В собрании сочинений Тредьяковского имеется его подлинная жалоба на Волынского. В ней вся история изложена куда подробнее и страшнее — на многих страницах, с униженными причитаниями и дрожью глу-

боко спрятанного самолюбия. Презренное и ужасное сплетены в ней. Невозможно читать ее без смеха, готового перейти в слезы, — но ведь на то это и Тредьяковский, всеобщее посмешище русской литературы, которая стольким ему обязана.

За Тредьяковским пошло и пошло. История русской литературы стала историей изничтожения русских писателей. Побои, солдатчина, тюрьма, ссылка, изгнание, каторга, пуля беззаботного дуэлянта, не знающего, на что подымает он руку, эшафот и петля — вот краткий перечень лавров, венчающих «чело» русского писателя. Я пишу не историю литературы, я даже не заглядываю ни в какую «историю», я говорю по памяти, да и ту не особенно напрягаю. При этом — говорю только об умерших, не называя живых, с которыми мы встречаемся каждый день, которые плечом к плечу с нами совершают свой путь к гибели². И вот: вслед за Тредьяковским — Радищев; «вослед Радищеву» — Капнист, Николай Тургенев, Рылеев, Бестужев, Кюхельбекер, Одоевский, Полежаев, Боратынский, Пушкин, Лермонтов, Чаадаев (особый, ни с чем не сравнимый вид издевательства), Огарев, Герцен, Добролюбов, Чернышевский, Достоевский, Короленко, в недавние дни талантливый поэт Леонид Семенов, разорванный мужиками, расстрелянный мальчик князь Палей и расстрелянный Гумилев.

Я называю имена лишь по одному разу, но ведь на долю скольких пришлось по две, по три «казни» — одна за другой. Разве Пушкин, прежде чем был пристрелен, не провел шесть лет в ссылке? Разве Лермонтов, прежде чем был убит, не изведал солдатчины и не побывал тоже в ссылке? Разве Достоевского не возили на позорной тележке и не взводили на эшафот, прежде чем милостиво послали на каторгу? Разве Рылеев, Бестужев и Гумилев перед смертью не узнали, что есть каземат? Еще ужаснее: разве Рылеев не дважды умер, когда сорвался из петли и был повешен сызнова?

Но это — только «бичи и железы», воздействия слишком сильные, прямо палаческие, а сколько же было тайных, более мягких и даже вежливых? Разве над всеми поголовно не измывались цензора всех эпох и мастей? Разве любимых творений не коверкали, дорогих сердцу книг не сжигали? Разве жандармы и чекисты³ не таскали к допросу и не сажали в каталажку чуть не по алфавиту, без разбора за то именно, что — писатель? А полицейский надзор, который порой поручался родному отцу (это было с Пушкиным)? А прижимательства и придирки начальства, отравлявшие каждую минуту жизни, а дикая, одуряющая нищета, с алчностью издателей, с судорожной работой наспех — с этой великой казнью для всякого художника? А «широкая публика», своим рыночным «спросом» вечно снижающая литературный уровень и обрекающая писателя шутовству в той или иной степени?

От начальства и общества не отставали семьи и ближние.

Я не делаю «методологической ошибки», когда, тривиально выражаясь, валю всех в одну кучу. Русскому писателю казни не избежать: а уж кто, как и когда будет ее исполнителем, как сложатся обстоятельства, — это дело случая:

Глаза усталые смежи,
В стихах, пожалуй, ворожи,
Но помни, что придет пора, —
И шею брей для топора.

И снова идет черед: голодный Костров; «благополучный» Державин, преданный Екатерине и преданной Екатериной, доведенный до того, что он, Державин, мечтал «навсегда оставить свое отечество»; измученный завистниками Озеров; Дельвиг, сведенный в могилу развратной женой и вежливым Бенкендорфом; обезумевший от «свиных рыл» и сам себя уморивший Гоголь; дальше — Кольцов, Никитин, Гончаров; заеденный учениками и друзьями и бежавший от них, от семьи куда глаза глядят, в ночь, в смерть, Лев Толстой; задушенный⁴ Блок, загнанный большевиками⁵ Гершензон; доведенный до петли Есенин. В русской литературе трудно найти счастливых. Несчастливых — вот кого слишком довольно. Недаром Фет, образчик «счастливого» русского писателя, кончил все-таки тем, что схватил нож, чтобы зарезаться, и в эту минуту умер от разрыва сердца. Такая смерть в семьдесят два года не говорит о счастливой жизни. И, наконец — последние поколения: только из числа моих знакомых, из тех, кого знал я лично, чьи руки жал, — человек двенадцать кончили самоубийством.

Я называл имена без порядка и системы, без «иерархии», как вспомнились. И, разумеется, этот «синодик убиенных» не трудно было бы весьма увеличить. Сколько еще пало жертвой того общественного пафоса, который так бурно и откровенно выразил городничий в своих проклятиях «бумагомаракам, шелкоперам проклятым», того пафоса, коим охвачен был на моих глазах некий франтоватый молодой человек. В Берлине, перед витриной русского книжного магазина, он сказал своей даме: — И сколько этих писателей развелось! . . . У, сволочь!

Это был маленький Дантес, совсем микроскопический. Или, если угодно, городничий, потому что Дантес сделал то самое, о чем городничий думал. А городничий думал то самое, что, по преданию, сказано было о смерти Лермонтова: «Собаке — собачья смерть».

Лесков в одном из своих рассказов вспоминает об Инженерном корпусе, где он учился и где в ту пору еще было живо предание о другом воспитаннике — о Рылееве. Посему в корпусе было правило: за сочинение *чего бы то ни было, даже к прославлению начальства и власти клонящегося*, — порка: пятна-

дцать розог, буде сочинено в прозе, и двадцать пять — за стихи.

* * *

«Слышно страшное в судьбе русских поэтов!» — сказал Гоголь.

С лишним сто лет тому назад Мицкевич писал из Парижа стихи: «Друзьям-москалям». Должно быть, думал он, как Гоголь, потому что воскликнул: «Благородная шея Рылеева, которую братски обнимал я, висит, по приказу царя прикрученная к позорному дереву. Проклятие народам, казнящим своих пророков!»

Но то был Мицкевич, бунтарь и враг. Но когда прикончили Лермонтова, графиня Ростопчина, отнюдь не крамольница, написала:

Не трогайте ее, зловещей сей цевницы,
Поэты русские: она вам смерть дает!
Как семимужняя библейская вдовица,
На избранных своих она грозу зовет.

С тех пор это не прекращается. В чем же дело? Неужели так низок и дик народ русский, что эти проклятия им заслужены? Да может ли он после этого равняться с другими народами? Да смеет ли он смотреть в глаза им?

Все-таки — может и смеет. И вовсе не потому, что другие, как будто более культурные, народы не лучше его. Не потому, что и у них дело обстоит так же. Нет, совсем по иной причине. Конечно, мы знаем изгнание Данте, нищету Камюэнса, плаху Андрея Шенье и многое другое, — но до такого изничтожения писателей, не мытьем, так катаньем, как в России, все-таки не доходили нигде. И однако же — это не к стыду нашему, а может быть, даже к гордости. Это потому, что и ни одна литература (говорю в общем) не была так пророчественна, как русская. Если не каждый русский писатель — пророк в полном смысле этого слова (как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский), то нечто от пророка есть в каждом, живет по праву наследства и преемственности в каждом, ибо пророчествен самый дух русской литературы. И вот поэтому — древний, неколебимый закон, неизбежная борьба пророка с его народом, в русской истории так часто и так явственно проявляется. Дантесы и Мартыновы сыщутся везде, да не везде у них столь обширное поле действий. Если принять слово Мицкевика как правое, придется проклясть все народы, кроме тех, у которых пророков никогда не было.

У чукчей нет Анакреона,
К зырянам Тютчев не придет...

Поэтому, разумеется, зыряне да чукчи никого не казнят.

Дело пророков — пророчествовать, дело народов — побивать их камнями. Пока пророк живет (и, конечно, не может ужиться) среди своего народа —

Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!

Когда же он наконец побит — его имя, и слово, и славу поколение избивателей завещает новому поколению, с новыми покаянными словами: «Смотрите, дети, на него, как он велик! Увы нам — мы побили его камнями!» И дети отвечают: «Да, он был велик воистину, и мы удивляемся вашей слепоте и вашей жестокости. Уж мы-то его не побили бы». А сами меж тем побивают идущих следом. Так совершается и пишется история литературы.

Несколько лет тому назад, высказывая впервые эти мысли, я думал, что основная причина здесь — именно в неизбежном столкновении пророка с народом, писателя — с обществом, с близкими. Этой причины не отрицаю я и теперь, но думаю, что она не единственная, даже и не главная. Может быть, столкновение есть лишь неизбежный повод, возникающий из гораздо более глубокой причины. Кажется, что народ должен, не может не побивать, чтобы затем «причислить к лику» и приобщаться к откровению, данному побитым. Кажется, в страдании пророков народ мистически изживает собственное свое страдание. Избиение пророков становится жертвенным актом, заклинанием. Оно полагает самую неразрывную, кровавую связь между пророком и народом, будь то народ русский или всякий другой. В жертву всегда приносится самое лучшее, чистое, драгоценное. Изничтожение поэтов по сокровенной природе своей таинственно, ритуально. В русской литературе оно прекратится тогда, когда в ней иссякнет родник пророчества. Этого да не будет.

И все-таки, если русским писателям должно и суждено гибнуть, то — как бы это сказать? Естественно, что каждый из них, по священной человеческой слабости, вправе мечтать, чтобы чаша его миновала. Естественно, чтобы он, обращаясь к согражданам и современникам, уже слабым, уже безнадежным голосом еще все-таки говорил:

— Дорогие мои, я знаю, что рано или поздно вы *захотите от меня избавиться*. Но все-таки — может быть, вы согласны повременить? Может быть, *даже*, вы дадите мне передышку? Мне еще хочется посмотреть на земное небо.

¹ Пророки и народ.

² «К гибели» — зачеркнуто. Редактором? Автором?

³ Разве жандармы всех времен не таскали...

⁴ Задохшийся.

⁵ «Большевиками» — зачеркнуто.

**«... ВОЗМОЖНО ЛИ РУССКОЕ СЛОВО
ПРЕВРАТИТЬ В ЩЕБЕТАНЬЕ ЩЕГЛА»
(К ПРОБЛЕМЕ АДРЕСАТА СТИХОТВОРЕНИЯ
Н. А. ЗАБОЛОЦКОГО «ЧИТАЯ СТИХИ»)**

Н. И. Шром

В 1948 году Николай Заболоцкий, уже возвратившийся в литературу после вынужденного творческого молчания (1938—1946), пишет стихотворение «Читая стихи», являющееся по своей сути поэтическим манифестом автора. Утверждение новой (по сравнению с программным для 1930-х годов стихотворением «Битва слонов») концепции поэтического слова как «смысла» происходит в споре с неким «писателем», чье творчество в восприятии Заболоцкого служит предельным выражением концепции «музыкального стиха» и чья конкретная личность или литературная репутация зашифрована несколькими, достаточно традиционными, поэтическими образами: «сверчок», «ребенок», «щегол», «колдун».

Поскольку само название стихотворения — «Читая стихи» — указывает на наличие некоего текста-источника как повода для полемического выступления, возможно предположение, что этим текстом мог стать отпечатанный весной 1948 года сборник избранных произведений Б. Л. Пастернака¹, открывающийся стихотворением «Так начинают...»:

... Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут — а слова
Являются о третьем годе.

Признание Бориса Пастернака в качестве адресата стихотворения «Читая стихи» равнозначно атрибуции этого произведения как актуальной реплики в литературной кампании против Пастернака 1946—49 годов, что косвенно подтверждается позицией Заболоцкого «по вопросу о Пастернаке» в 1937 году² и восходит к еще более раннему и последовательно негативному отношению Заболоцкого к поэтическому направлению, которому следовал Борис Пастернак («музыкальность в ущерб живописности»)³. В этом случае упрек 1948 года в том, что Пастернак не из тех, «кто жизнью живет настоящей», созвучен реплике из выступления Заболоцкого 1937 года на Общем собрании ленинградских писателей: ««Комнатное» искусство Пастернака остается в стороне»; а строка «кто к поэзии с детства привык» (с отказом в этом адресату) звучит как скрытый намек на то, что сам Пастернак выскажет в письме к Ольге Фрей-

денберг: «Чего я, в последнем счете, стою, <...> если препятствие крови и происхождения осталось непреодоленным...»⁴.

Признать, таким образом, Бориса Пастернака как вероятного адресата стихотворения «Читая стихи» означает расценить это произведение как подтверждение опальным Заболоцким своего следования официальным курсом политической поэзии, поэзии, «близкой и понятной массам». Несомненная логичность такого поступка для поэта, восстанавливающего свою общественную и литературную репутацию, тем не менее противоречит творческой логике поэзии Н. Заболоцкого 1946—48 годов и тому изменяющемуся именно в это время отношению к Пастернаку, которое Н. К. Чуковский определил как «благоговение»⁵.

Разрешить возникшие противоречия позволяет предположение об ином адресате стихотворения «Читая стихи», которым, по всей видимости, был Осип Мандельштам. Широкое хождение «воронежских стихов» в рукописных списках, общение Заболоцкого с тем литературным кругом, в котором имя и творчество Мандельштама было значимо и в запретные сороковые годы, свидетельствует о возможности прочтения Заболоцким цикла стихотворений Мандельштама декабря 1936 года, два сквозных образа которого — «шегол» и «ребенок» — вошли как ключевые в стихотворение «Читая стихи».

В воспоминаниях Н. К. Чуковского о «литературных приятнях» Заболоцкого в 1940-е годы имя Осипа Мандельштама соседствует с именем «недосягаемого» Ф. И. Тютчева, чье влияние, в особенности на позднего Заболоцкого, безусловно и общепризнано. Восприятие же Заболоцким творчества Мандельштама шло как по линии наследования, так и по линии осознания поэтом негативных сторон творческого опыта Мандельштама. Эта двойственность исходит из амбивалентности поэтического сознания самого Мандельштама:

В непринужденности творящего обмена,
Суровость Тютчева — с ребячеством Верлена —
Скажите — кто бы мог искусно сочетать,
Соединению придав свою печать?

Таким образом, под несомненным влиянием Мандельштама складывается доминантная черта лирики Заболоцкого — «сильный смысловый образ»⁶. Но влиянием же Мандельштама объясняется и резкое неприятие Заболоцким поэтической бессмыслицы («блаженного, бессмысленного слова») как следствия пресловутой «музыкальности» стиха, что для Заболоцкого восходит к идее Поля Верлена о поэзии как «музыке». Показательно, что в полемике с Мандельштамом Заболоцкий использует верленовское (а вслед за ним и мандельштамовское) противопоставление «поэзии» «литературе» с отказом адресату своего полемического выступления в праве именоваться поэтом.

Истоки столь резкого неприятия Заболоцким поэзии О. Мандельштама в 1948 году следует искать в том глубочайшем внут-

реннем кризисе, который сопровождает возвращение Заболоцкого в литературу. Та внешняя легкость, с какой поэт вновь обретает свое место в текущем литературном процессе (появляется в печати и получает высокую оценку перевод «Слова о полку Игореве» (ноябрь 1946 г.); выходит в свет сборник новых стихотворений (1948)), очевидно обманчива. Признание 1946 года: «Своих стихов не пишу и не знаю, как их нужно (разрядка моя — Н. Ш.) писать»⁷, — свидетельствует о принципиальном отказе Заболоцкого от своего прежнего поэтического опыта⁸, что равнозначно отказу от своих поэтических учителей: Ф. И. Тютчева — стихотворением 1947 г. «Я не ищу гармонии в природе» и О. Э. Мандельштама — стихотворением «Читая стихи».

¹ Несмотря на категорическое утверждение Е. Б. Пастернака: «Отпечатанный тираж «Избранного» не поступил в продажу и был уничтожен» (См.: Пастернак Е. Борис Пастернак / Материалы для биографии. — М., 1989. — С. 597.), — часть тиража сохранилась.

² См.: Литературная газета. 1937. 26 марта. — № 16. — С. 3.

³ См.: И. Синельников. Молодой Заболоцкий: Лидия Гинзбург. Заболоцкий конца двадцатых годов // Воспоминания о Заболоцком. — М., 1984. — С. 116—147.

⁴ Переписка Бориса Пастернака. — М., 1990. — С. 255. Отметим здесь знаменательный вопрос, заданный Н. Я. Мандельштам в комментарии к стихотворению «Щегол»: «Случайно ли черно-желтый цвет?» (см.: Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. — Воронеж, 1990. — С. 268).

⁵ Чуковский Н. К. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 298.

⁶ Письмо Н. А. Заболоцкого М. И. Касьянову от 7.11.1921 // Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: В 3-х т. — М., 1984. — Т. 3. — С. 303.

⁷ Письмо Н. А. Заболоцкого И. Н. Томашевской от 8.08.1946 // Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: В 3-х т. — М., 1984. — Т. 3. — С. 346.

⁸ См., напр., воспоминания Сергея Ермолинского (Ермолинский С. Из записок разных лет. — М., 1990. — С. 253).

ПОЭМА Д. С. САМОЙЛОВА «СОН О ГАННИБАЛЕ» (к судьбе «российских арапчат»)

Н. В. Кононова

«Сон о Ганнибале» по композиционным признакам оказывается в одном ряду со «Стихами о царе Иване», стихотворением «Пестель, Поэт и Анна», «Пярнуской элегией».

В поэзии Д. Самойлова многое определяет смысловая комбинаторика, основанная на игре временными масштабами и ассоциативной приуроченности лирического переживания к образам и реалиям истории.

Д. Самойлов, поэт небезразличный к саморефлексии, был внимателен к чужому, стороннему «чтению»; которое, по его словам, открывало ему «механизм подсознания»¹. Внутреннее

знание о творческом акте он желал сделать подсказкой для внешнего суждения о написанном: «Вы Наверное заметили «игру со временем», — писал Д. Самойлов, — где перепутаны все времена. Я сам замечал за собой эту бессознательную игру. Не кажется ли Вам, что в этом и состоит нетрадиционность многих моих стихов, внешне традиционных?»².

В теме «российских арапчат» решающее значение имеет историко-временная параллель Петр I — Пушкин. Согласно В. С. Баевскому, «Петровская эпоха, понятая широко, — сам Петр, его окружение, преемники, непосредственные и более отдаленные плоды его деятельности» — «важнейший узел исторических интересов поэта»³. «От Пушкина, — говорил сам Д. Самойлов, — идет не только начало нашей литературы со всеми ее проблемами и стилями — от Пушкина во многом идет образ мыслей современного цивилизованного русского человека.»⁴ Любимая мысль поэта приобретает даже характер формулы: «Новая Россия началась как держава с Петра, а как культура — с Пушкина.»⁵

Д. Самойлова волновала жестокая зависимость личности от роковых обстоятельств времени, предопределенность и варируемость человеческих судеб. Художественная реконструкция семейной драмы прадеда Пушкина ассоциативно связывает нынешний город Пярну, где автор «Сна о Ганнибале» жил с 1976 по 1990 год, с Перновом той поры, когда опальный майор был послан в Прибалтику для строительства фортификаций. Давно прошедший век воссоздается в поэме как время страданий жены Ганнибала, время ее одиночества и отчаяния. Само ее присутствие в изображенном времени становится относительно устойчивым знаком переживаемости исторических метаморфоз:

Несчастную гречанку вижу я,
Бегущую вдоль длинного причала,
И на валу фигуру Ганнибала,
А в небесах луны латунный круг
И никого. И бурный век вокруг.⁶

Ср. в «Пярнуской элегии»:

И жалко всех и вся. И жалко
Закушенного полушалка,
Когда одна, вдоль дюн, бегом —
Душа, несчастная гречанка...
А перед ней взлетает чайка.
И больше никого кругом.⁷

В поэме «Сон о Ганнибале» доминируют два временных плана: свершившееся историческое прошлое и становящееся историей настоящее. Но в модели, развернутой в сюжете и принятой автором-повествователем, времена эти соизмеримы, род-

ственны друг другу. Вечность обитаема, населена людьми, разомкнута и открыта. Эпическое время осложнено присутствием вневременного начала, мгновенных событий, лирического мига, максимально концентрированного выражения настоящего, разрушающего все условные временные границы. Время в поэме пронизуемо для событий, совершающихся за пределами сюжетной коллизии:

Арапу бедный правнук! Ты не мстил,
А, полон жара, холодно простил
Весь этот мир в часы телесной муки,
Весь этот мир, готовясь с ним к разлуке.
А Ганнибал не гений, потому
Прощать весь мир не свойственно ему,
Но дальше жить и накапливать начаток
Высоких сил в российских арапчатах.
Ну что ж. Мы дети вечности и дня.
Грядущего и прошлого родня...⁸

Ориентация лирического сознания во времени — это и ориентация в пространстве. Ощущение темпоральности материализуется в поэме в соответствии с концептуальной программой поэта.

Биографическое время героев локализовано в «городке степном», месте их пребывания и действия. Но за бытовым образом города аллегорично предстает Петербург. В поэме не случайно рифмуются Пернов — Абрам Петров, Абрам Петров — век Петров. Узнавание в Пернове мини-Петербурга происходит и благодаря пространственной оппозиции Юг—Север / Венеция—Северная Венеция:

Но не Венеция — увы! Пернов,
Для африканца климат здесь суров.⁹

Неумолимое движение времени, изменение судьбы героя передается замещением пространственных ориентиров. На смену дворцу, царскому кабинету, набережным, соборам, корпусам учебных заведений, архитектурным красотам столицы приходят: дом, квартира, кабинет, причал, трактир, школа кондукторов, прядильный двор, церковь.

Смысл времени меняется вместе со смыслом дел:

В той школе, где преподавал арап,
Состав учеников был слишком слаб.
Не помнили, что дважды два — четыре,
А только куролесили в трактире.¹⁰

Изменяется шкала ценности намерений и поступков:

Неужто, государя друг вчерашний,
Не справлюсь я со смутой домашней!¹¹

Сюжет и весь строй поэмы-рассказа о Ганнибале может быть воспринят как чуткое предвестье, возможная версия судьбы А. С. Пушкина.

В токе времен мир прадеда уподоблен миру правнука. Д. Самойлова в этом сходстве интересовало все: происхождение и родство, быт и деяния, незаурядные способности и художественный дар, страстность натуры и свободомыслие, слава и человеческие слабости, любовь и смерть.

¹ Самойлов Д. С. Из письма к автору статьи от 16.05.1989 г.

² Самойлов Д. С. Из письма к автору статьи от 15.12.1987 г.

³ Баевский В. С. Давид Самойлов. Поэт и его поколение. М., 1986. С. 218.

⁴ Цит. по указ. соч. Баевского В. С. — С. 218.

⁵ Самойлов Д. С. Поэт контактен и потому принадлежит не только самому себе // Вопросы литературы. — 1978. — № 10. — С. 227.

⁶ Здесь и далее текст поэмы цитирую по изданию: Самойлов Д. С. Сон о Ганнибале // Д. С. Самойлов. Времена. Книга поэм. — М., 1983. — С. 83.

⁷ Самойлов Д. С. Пярнуские элегии // Д. С. Самойлов. Избранные произведения в двух томах. — М., 1989. — Т. 1. — С. 301.

⁸ Самойлов Д. С. Сон о Ганнибале. — С. 90.

⁹ Там же. — С. 82.

¹⁰ Там же. — С. 84.

¹¹ Там же. — С. 88.



- JAUNATNES UN BĒRNU GRĀMATU APGĀDS ●
- BOOKS FOR CHILDREN AND YOUTH ●

Firmas veikali Rīga Blaumaņa ielā 32; t.: 285566
Kalēju ielā 51; t.: 212465
Cēsis Rīgas ielā 5; t.: 214-23495

ATA KRONVALDA FONDS

Vaļņu ielā 2
Rīga LV-1050
Latvija

Tel.: 217372

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

FILOLOĢIJAS FAKULTĀTE

Visvalža ielā 4a
Rīga LV-1011
Latvija

Tel.: 213405





J. ROZES GRĀMATNĪCA

BOOKS FROM LATVIA

Phone: 284288

5 Kr. Barona St.,

Riga LV 1011, Latvia

ĀRZEMJU
LITERĀTURAS
GRĀMATNĪCA

Aperto libro
AN ACADEMIC BOOKSTORE

Daiļliteratūra; humanitāro, tehnisko un dabaszinātņu literatūra; mācību grāmatas; vārdnīcas; periodika u. c. izdevumi angļu, vācu un krievu valodā. Individuālie literatūras pasūtījumi no ārzemēm.

Phone (371 — 2) 283810 international fax (371) 882 1241
31 Kr. Barona St., Riga LV — 1763, LATVIA

SIA **LANATEX** Ltd.

Хорошо изданные труды по филологии и искусствоведению, философии и религии, истории и культурологии, этике и психологии заинтересованный читатель всегда найдет в книжном магазине «ЛАНАТЕКС».

«ЛАНАТЕКС» приглашает книгоиздателей к долгосрочному и обоюдовыгодному сотрудничеству. Наш адрес: Stabu ielā 15, Rīgā, LV 1001, LATVIJA
Телефон: 27-30-43. Факс: 8-010 8830328

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница, строка	напечатано	следует читать
9,2	бенности	особенности
16,7	беспорядочном	в беспорядочном
16,48	Тенбл	Тебя
34,23	духонных	духовных
47,3	надевалии	надевали
47,13 и 38	доднеже	дондеже
47,15	вскак вал	вскакивал
47,20	Бетолкова	Бестолкова
49,2	начина	начиная
54,31	миросощущением	миросощущением
57,42	встречь	встреч
60,41	свойственная	свойственна
62,6	архическое	архаическое
64,45	взрон	взори
66,18	ропотах	ропотах
70,30	"Ночные тони"	"Ночные теки"
71,16	āgī	agī
74,31	фрагментов	фрагментов
III, 40-41	пишите	шжете
II3,44	котеруу	которую
II8,40	Мицкевика	Мицкевича
I20,16	традиционнми	традиционными
I20,32	Зболоцкого	Заболонцкого
I24,20	конценитупальной	концептуальной