

В. Н. Топоров

***ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ***

Избранные труды



Санкт-Петербург  
«Искусство-СПБ»  
2003

УДК 821.161.1  
ББК 83.3Р  
Т58

**Федеральная целевая программа «Культура России» (подпрограмма  
«Поддержка полиграфии и книгоиздания России»)**

Редактор тома *Н. Г. Николаюк*  
Оформление *М. Лидиной, С. Пилипенко*

В оформлении использованы фотоработы *С. Максимшина* (переплет), *Е. Поликашина* (фронтиспис)

**Топоров В. Н.**

**Т58** Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. — Санкт-Петербург: «Искусство—СПБ». 2003. — 616 с.

**ISBN 5-210-01545-9**

Книга выдающегося исследователя русской культуры, автора фундаментальных работ в области истории литературы и лингвистики, включает труды, посвященные «мифопоэтическому пространству» Петербурга. Город выступает в них как особый художественный текст, включающий и сам объект, и его отражения в творчестве литераторов Серебряного века — А. Блока, А. Ахматовой, А. Белого, А. Ремизова.

Книга рассчитана на специалистов в области культуры, истории, филологии. Для учащихся и педагогов, студентов-гуманитариев она станет образцом глубины и ясности мышления, аналитического мастерства и отточенного стиля.

**УДК 821.161.1  
ББК 83.3Р**

ISBN 5-210-01545-9

© Издательство «Искусство—СПБ», составление, 2003 г.  
© В. Н. Топоров, текст, 2003 г.  
© М. Лидина, С. Пилипенко, оформление, 2003 г.

## От автора

Петербург познавал самого себя не столько из описания реалий жизни, быта, своей все более и более углубляющейся истории, сколько из русской художественной литературы. Позже Россия пыталась осмыслить суть своей природы, понять последнее слово о самой себе в свете феномена Петербурга, столицы Российской Империи. Восстав из «топи блат», Петербург расколол русское общество на две непримиримые части: для одной это был «парадиз», окно в Европу, в которое Петербург старался втащить всю Россию, для другой он был бездной, предвещанием эсхатологической гибели. Попытки примирения двух крайностей не удавались, более того, сама идея их синтеза представлялась неосуществимой. Не следует ли признать или, во всяком случае, принять допущение, что внутренний смысл Петербурга, самая глубочайшая идея его лежит именно в этой не сводимой к единству антитетичности и антиномичности — категорий, которые самое смерть кладут в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. «Бесчеловечность» Петербурга оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал.

Около века ушло на появление, становление и развитие самой петербургской темы, введение основных объектов города как «природных», так и «культурных», связанных с цивилизационной деятельностью человека. Две трети XVIII и начало XIX века литература осваивала эту петербургскую «целину», повторяя одно и то же, перепевая в который раз то, о чем было уже сказано и, более того, запомнено и усвоено. И все это (за редчайшими исключениями) не выходило за пределы эмпирического петербургского бытия.

Батюшков был, пожалуй, первым, кто за наличным бытием Петербурга узрел нечто общее и светлое, не только объединяющее разноплановые реалии в целое, но и подведшее к порогу открытия новых смыслов, которыми чреват Петербург. Первым же открывателем этих смыслов города суждено было стать Пушкину, у которого петербургская тема обрела самодовлеющую ценность и открыла новое широкое пространство для осмысления сути города, если угодно, его души.

В пушкинском варианте развития петербургской темы угадывается нечто провидческое, и в нем, возможно, впервые прозвучал отклик России на явление Петербурга. И сам Пушкин, и те, кто шел за ним по «живому

следу», — Гоголь, Лермонтов, Достоевский, Андрей Белый — были писатели-непетербуржцы, и долгое время их главенствующая роль была несомненной. (Среди фигур этой величины коренным петербуржцем был Блок, однако для петербургской «укорененности» вряд ли значим факт рождения в этом городе.)

Писатели этого направления, не забывая о петербургской эмпирии и ее реалиях, умели увидеть и изобразить «сверхэмпирическое», относящееся к самой сути города. Здесь начало историко-софского и метафизического осмысления Петербурга, при котором целью становится не выбор между двумя противоречащими друг другу и взаимоисключающими *или-или*, но совместное держание их: космического порядка, правила, закона, гармонии и хаотического беспорядка, непредсказуемости, произвола, дисгармонии. В сочетании несочетаемого и формировался особый «петербургский» тип человека, о котором и оповестила Россию, а потом и весь мир русская литература.

Ни об одном другом городе не было написано столько и так. Итогом трехсотлетней жизни города стало огромное количество конкретных текстов о Петербурге и, более того, формирование некоего сверхважного в силу своей смысловой свехуплотненности конструкта общего характера — «Петербургского текста» русской литературы.

Предлагаемая вниманию читателя книга состоит из написанных за последнюю треть века работ автора (в конце каждого раздела обозначается год *написания*) и могла бы быть обозначена как «Избранное».

В ней основной акцент ставится на те произведения русской литературы, которыми в основном и «держится» то, что называется «Петербургским текстом» русской литературы. За пределами книги пока остаются конкретные тексты о Петербурге, множившиеся без малого три века. Автор предполагает обратиться к ним в последующих книгах. О Петербурге как о порождающем тексты феномене будет рассказано в завершающем томе, который было бы уместно назвать, по аналогии с известным старым изданием, «Весь Петербург».

*Санкт-Петербург  
июнь 2003 года*

# Петербург и «Петербургский текст русской литературы»

(Введение в тему)<sup>1</sup>

*1. Петербургская идея русской истории. Петербург — Москва*

И призрачный миражный Петербург («фантастический вымысел», «сонная греза»), и его (или о нем) текст, своего рода «греза о грезе», тем не менее принадлежат к числу тех сверхнасыщенных реальностей, которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического. На иной глубине реальности такого рода выступают как поле, где разыгрывается основная тема жизни и смерти и формируются идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни. От ответа на эти вопросы, от предлагаемых решений зависит не только то, каковою представляется истина, но и самоопределение человека по отношению к истине и, значит, его бытийственный вектор. Именно поэтому тема Петербурга мало кого оставляет равнодушным. Далекая от того, чтобы быть исчерпанной или окончательно решенной, она характеризуется особой антитетической напряженностью и взрывчатостью, некоей максималистской установкой как на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания, так и на захват, вовлечение в свой круг тех, кто ищет ответ на эти вопросы. Прорыв к этой более высокой реальности, вводящий в действие новые энергии, в случае «инога» Петербурга осуществляется или с помощью интуитивного постижения целого, или путем вживания в усваиваемые себе образы Петербургского текста, все время соотносимые с самим городом, с «этим» Петербургом, но не отвлеченно, а конкретно — *hic et nunc*. Петербургский текст, представляющий собой не просто усиливающее эффект зеркало города, но устройство, с помощью которого и совершается переход *a reālibus ad reāliora*, пресуществление материальной реальности в духовные ценности, отчетливо сохраняет в себе следы своего внетекстового субстрата и в свою очередь требует от своего потребителя умения восстанавливать («проверять») связи с внеположенным тексту, внетекстовым для каждого узла Петербургского текста. Текст, следовательно, обучает читателя правилам выхода за свои собственные пределы, и этой связью с внетекстовым живет и сам Петербургский текст, и те, кому он открылся как реальность, не исчерпываемая вещно-объектным уровнем.

Тема Петербурга, как и сама «петербургская» идея русской истории, сильно пострадала и во многих отношениях приобрела искаженный вид из-за чрезмерной идеологизации (чаще эмоциональной, чем рациональной) проблемы и вытекающих из этого следствий. Одним из них является непомерное развитие субъективно-оценочного подхода, полное всего выступающего в русле плоского историзма. Разумный тезис о немыслимости понимания определенного периода русской истории, культуры и литературы без уяснения феномена Петербурга слишком часто искажался тем, что оценка, как правило, опережала уяснение, которое тем самым становилось все более труднодостижимой задачей. Оценка оказывалась не беспристрастной фиксацией взаимозависимостей между явлениями двух разных сфер, а чем-то первичным, сплошь идеологизированным и в высшей степени субъективным; мотивировка оценки в таких случаях подбиралась задним числом. То, что субъективное начало набирало особую силу в связи с петербургской темой, далеко от случайности и весьма симптоматично. В данном случае, однако, плоха не сама субъективность (более того, можно сожалеть, что в огромном большинстве случаев она оказывалась недостаточно последовательной, уклоняясь с пути максимального самовыявления, прикрывая себя вторичными, «идеологизированными» мотивировками), а ее, так сказать, несuverенность, неуверенность в себе, апелляция к чему-то внешнему, что по условию не может обладать той целостной достоверностью, которая присуща беспримесно чистой структуре Я. Другим следствием искажающей суть дела идеологизации нужно считать тот вид дурного историзма, который, с одной стороны, берется судить и рядить о Петербурге в зависимости от общего отношения к создателю Петербурга Петру I<sup>2</sup> и ко всему «петербургскому» периоду русской истории, а с другой стороны, берет на себя ответственность решать, что хорошо и что плохо, и, главное, подводить некий нравственный баланс в связи с Петербургом<sup>3</sup>. В данном случае речь идет о непреодолимой эгоистической тенденции к нравственному комфорту, об отсутствии мужества стоять лицом к лицу с вопросом, который решить нельзя и в самой нерешенности и нерешаемости которого кроется его последняя глубина: Петербург — центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург — бездна, «иное» царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека. Внутренний смысл Петербурга, его высокая трагедийная роль, именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность Петербурга оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал. Эта двуполюсность Петербурга и основанный на ней сотериологический миф («петербургская» идея) наиболее полно и адекватно отражены как раз в Петербургском тексте литературы, который практически свободен от указанных выше недостатков и

актуализирует именно синхронический аспект Петербурга в одних случаях и панхронический («вечный» Петербург) в других. Только в Петербургском тексте Петербург выступает как особый и самодовлеющий объект художественного постижения, как некое целостное единство<sup>4</sup>, противопоставленное тем разным образам Петербурга, которые стали знаменем противоборствующих группировок в русской общественной жизни. И это становится возможным не в последнюю очередь именно потому, что обозначенное «цельно-единство» создает столь сильное энергетическое поле, что все «множественно-различное», «пестрое», индивидуально-оценочное вовлекается в это поле, захватывается им и как бы пресуществляется в нем в плоть и дух единого текста: плоть скрепляет и возвращает этот текст, дух же определяет направление его движения и глубину смысла текста. Поэтому — в известном отношении — все частное фиксируется «вторично», «инструментально-прикладнически», как бы походя, почти сомнамбулически, на уровне не до конца проясненного сознания или сознания, лишенного должной смысловой тяги, — в подчинении императивам, исходящим из цельно-единого. Именно в силу этого «субъективность» целого парадоксальным образом обеспечивает ту «объективность» частного<sup>5</sup>, при которой автор или вообще не задумывается, «совпадает» ли он с кем-нибудь еще в своем описании Петербурга, или же вполне сознательно пользуется языком описания, уже сложившимся в Петербургском тексте, целыми блоками его, не считая это плагиатом, но всего лишь использованием элементов парадигмы неких общих мест, клише, штампов, формул, которые не могут быть заподозрены в акте плагиаторования.

Впрочем, и эта идеологическая рознь вокруг Петербурга не может быть здесь полностью обойдена и должна быть вкратце обозначена. На одном полюсе признание Петербурга единственным настоящим (цивилизованным, культурным, европейским, образцовым, даже идеальным) городом в России. На другом — свидетельства о том, что нигде человеку не бывает так тяжело, как в Петербурге, анафематствующие поношения, призывы к бегству и отречению от Петербурга.

Здесь нет смысла говорить о «положительном» Петербурге, удивительном, единственном в своем роде городе, вызывающем всеобщее (казалось бы) восхищение: вся петербургская опись XVIII века, в тех или иных формах проникшая и в XIX век, захватив три первых десятилетия его (есть основания говорить об особом «Люблю»-фрагменте Петербургского текста, ср.:

Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид [...]  
Люблю зимы твоей жестокой [...]  
Люблю воинственную живость [...]  
Люблю, военная столица [...] —

и многие другие примеры), свидетельствует о силе «петербургского» эффекта на сознание и тех, чья жизнь протекала в этом городе, и тех, кто впервые встречался с ним, — от просвещенного вельможи и тонко чувствующего и умеющего передать свои чувства поэта до крестьянина и ремесленника, оказавшегося в Петербурге по случаю и решившего связать с ним судьбу или

проведшего здесь некоторое время, но навсегда усвоившего себе, что такое этот город. Может быть, именно поэтому «народное» слово о «прелестях» Петербурга, чаще всего погребенное в толще времени и лишь изредка доходящее до нас, особенно важно. Оно недвусмысленно говорит о том, что в Петербурге каждый находил свое, и сам город открывал приезжему то «свое», что могло быть им усвоено с пользой или удовольствием, благодарностью или восхищением, во всяком случае по своей потребности, разумению, вкусу. Это народное слово о Петербурге расходилось по всей стране. В одних случаях оно становилось «общим местом» и как таковое даже вошло в «экспозиционную» часть исторических песен —

Что во славном городе что было во Питере [...];

У нас было на Святой Руси,  
На Святой Руси в славном Питере [...];

Что у нас было на Святой Руси,  
В Петербурге в славном городе [...];

Как по славной матушке Неве-реке,  
Подле устьяца ее широкого,  
Что при самом ли истоке быстром [...] —

и т. п.<sup>6</sup> В других случаях — следы личного, «приятственного» и вполне конкретного знакомства с городом. В далекой Самарской губернии распевали —

Что за славная столица  
Славный город Питербург,  
Испроезда всю Россию  
Веселее не нашел.

Там трактиров, погребов  
И кофейных домов,  
Там таких красоток много,  
Будто розовый цветок...<sup>7</sup>

Но и в самом Петербурге простой люд пел:

И — расприкрасная столица,  
Славный город Питинбрюх<sup>8</sup>  
Шел по Невскому прощпехту  
Сам с перчаткой рассуждал<sup>9</sup> —

(ср.: «Поди доложись, барин, мол, из Петенбурха приехал! — Из Петербурга?!.» С. Р. Минцлов — «За мертвыми душами», разговор происходит в глуши Смоленской губ. в начале XX века; к мотиву «веселости» Петербурга ср. название локуса, где, собственно, и возник «первый» Петербург — *Lust-Eiland*, т. е. Веселый остров — Заячий остров; в своей рукописи, составленной в 1712—1714 годах, Л. Ю. Эренмалм, оказавшийся в 1710—1712 годах в Петербурге в качестве пленника, упоминает о «прекрасном устье» Невы, а также о «столь многочисленных веселых островах»). Некоторая ирония последнего стиха понятна: в этом Вавилоне и не такое может случиться, и сама эта «вавилонски-смесительная» стихия тоже подмечена народным словом и



тоже не без иронии. На народных гуляниях на Марсовом поле (а после этого и в других местах гуляний) до самой революции слышалось —

А это город Питер,  
 Которому еврей нос вытер<sup>10</sup>.  
 Это город — русский,  
 Хохол у него французский,  
 Рост молодецкий,  
 Только дух — немецкий!  
 Да это ничего: проветрится!  
 Воды в нем — тьма-тьмушая:  
 Река течет пребольшущая,  
 А мелкие реки не меряны,  
 Все счета им потеряны...<sup>11</sup>

Сам тип описания Петербурга народным словом, построенный на указании разного, иногда даже противоположного, но разного и противоположного мнимо, а по сути дела акцентирующего одно и то же, нечто вроде «Петербургу быть пусту», восходит, если верить историческим анекдотам, еще к петровским временам. Так, рассказывают, что, когда Петр спросил у шута Балакирева, что говорят о Петербурге, ожидая, видимо, услышать нечто для города и для себя лестное, тот ответил формулой, сам тип которой позже стал классическим и даже вышел за пределы собственно «петербургской» темы:

С одной стороны море,  
 С другой горе,  
 С третьей мох,  
 А с четвертой ох.

Петр, отвесив шуту несколько ударов дубиной, запретил ему говорить о Петербурге<sup>12</sup>. По сути дела, и в текстах этого типа «положительное» и «отрицательное» часто выступают не только в подозрительном соседстве и даже опасном смешении, но в той тесной и органической связи, где одно и другое находятся в отношении взаимозависимости, где они — при определенном взгляде — дополняют и обуславливают друг друга.

Но здесь важнее обратить внимание на то, что в Петербурге виделось как отрицательное, потому что ни к одному городу в России не было обращено столько проклятий, хулы, обличений, поношений, упреков, обид, сожалений, плачей, разочарований, сколько к Петербургу, и Петербургский текст исключительно богат широчайшим кругом представителей этого «отрицательного» отношения к городу, отнюдь не исключаяющего (а часто и предполагающего) преданность и любовь. Этот текст знает своих Исай, Иеремий, Иезекииель, Даниилов, но и своих поносителей, клеветников, ненавистников, а также и тех, кто находится между первыми и последними, кто встретился с городом непредвзято или даже с преувеличенными надеждами («гипер-оценка»), но не сумел найти себе в нем места и кого перенесенные страдания «петербургского» существования сломали и/или озлобили<sup>13</sup>. Сейчас, однако, важнее обозначить круг фрагментов, в которых люди просвещенные, способные к рефлексии и даже многим Петербургу обязанные, как бы отринув объективность и нарочито сгущая темное, по

сути дела, заявляют о своей несовместимости с Петербургом, за чем стоит нечто более общее и универсальное — несовместимость этого города с мыслящим и чувствующим человеком, невозможность жизни в Петербурге. Да, в этом городе жить невозможно, и нечто подлинное, последний остаток человеческого протестует против него, и все-таки люди этих убеждений и чувств жили в Петербурге, продолжали жить, как правило имея возможность выбора, нередко соблазнительного, и получали от города нечто неопределимо важное и нужное. Поэтому всем «анти-петербургским» филиппикам и исповедям приходится доверять условно, постольку-поскольку. И дело не в том, что авторы этого «анти-петербургского» подтекста были не искренни, легкомысленны или лишены чувства ответственности. Пожалуй, наоборот, именно искренность, серьезность и сознание долга понуждали их говорить о Петербурге то, что не претендовало на общую истину и не предполагало согласия с другими, но было ценно именно своей «субъективностью», в данном случае — истинностью и верностью самому себе *hic et nunc*, и — только. После, может быть, даже завтра или, напротив, некогда в прошлом, даже вчера эта «истина» была бы тривиальностью, ошибкой, даже ложью, уже из-за того только, что она потеряла именно свою «субъективность» и, значит, утратила свою бытийственность. Но как раз по этой причине важно, не обобщая, не распространяя это мимолетное «субъективное» слово-мнение за пределы того ситуационного локуса, где оно возникло, ничего не преувеличивая и не ища тайн и умышленностей там, где их нет, учесть эти «анти-петербургские» признания, исповеди, совершаемые бескорыстно, исключительно в силу некоего внутреннего, субъективного императива. Самое важное и существенное в том, что — по слову поэта — *Das war es* и что *это* и было главным и истинным. Все остальное — мотивировки, разъяснения, комментарии, параллели, оценки и т. п., — каким бы оно ни было интересным, имеет относительный, частный характер, и никакие противоречия и разноречия в высказываниях в этом случае не в счет.

Вот один из примеров. Молодой, 27-летний Николай Иванович Тургенев вернулся в Россию, побывав в Москве и, наконец, приехал в Финопольс (*vulgo* Петербург), как он называет северную столицу в дневниковой записи от 9 января 1817 года, или, проще, в «финское болото», как называли город многие и тогда, и значительно позже («финскость», «чухонскость», «ингерманландскость» Петербурга — важные составляющие его образа). В своем дневнике Тургенев обычно уравновешен, суховат, деловит, временами — когда он говорит о России, о ее положении, о политике — теоретичен, во всяком случае для жанра дневника. 7 ноября 1816 года он записывает: «Порядок и ход мыслей о России, который было учредился в голове моей, совсем расстроился с тех пор, как заметил везде у нас царствующий беспорядок. Положение народа и положение дворян в отношении к народу, состояние начальственных властей, все сие так несоразмерно и так беспорядочно, что делает все умственные изыскания и соображения бесплодными. Невыгода географического положения П[етер]бурга<sup>14</sup> в отношении к России представилась мне еще сильнейшею, в особенности смотря по нравственному отдалению здешних умов от интересов Русского народа. Все сие часто застав-

ляло и заставляет меня сожалеть, что я не искал остаться в чужих краях, т. е. в Париже [...] Бросить все, отклонить внимание от горестного состояния отечества, увериться в невозможности быть ему полезным — вот к чему — думаю я часто — должно мне стремиться».

Несколько позже, 1 февраля 1817 года, — первая формулировка своей несовместимости с Петербургом — «Далеко жить от Петербурга есть непременно условие, дабы жить спокойно. Неудобства здешней жизни ничем не вознаграждаются. В отдалении можно еще ожидать сих вознаграждений, но вблизи они исчезают»; — в записи от 19 июля того же года: «Петербург меня ни мало не прельщает. Не хочется о нем и думать. [...] Но что может быть для меня приятного в [П]етербурге?», и это — несмотря на запись, сделанную двумя неделями раньше (5 июля 1817 года), в которой оглядка на Москву как бы смягчает и оценку Петербурга, которому даже отдается предпочтение в некоем важном отношении: «Обширность Москвы представляет, хотя и слабо, обширность России. Пространство затрудняет сообщение людей, следственно и образованность. Мне кажется, что при всей Петербургской скуке лучше жить там, нежели здесь»<sup>15</sup>.

Примерно в то же время, но гораздо трагичнее засвидетельствовал свое отношение к Петербургу Жуковский. Проклиная этот город, он сознает, что для него «не жить в Петербурге нельзя», и эта принудительность, которую ты сам как бы и выбираешь, приводит к утрате обычной у Жуковского уравновешенности, к состоянию, близкому к срыву. Авдотье Петровне Киреевской, племяннице и другу, он пишет: «О, Петербург, проклятый Петербург с своими мелкими, убийственными рассеяниями! Здесь, право, нельзя иметь души! Здешняя жизнь давит меня и душит! Рад все бросить и убежать к вам, чтобы приняться за доброе настоящее, которого здесь у меня нет и быть не может». Тому же адресату он пишет о себе в Петербурге: будущее не заботит его, «для меня в жизни есть только прошедшее. [...] Но что же вам скажу о моей петербургской жизни? Она была бы весьма интересна не для меня! Много обольстительного для самолюбия, но мое самолюбие разочаровано — не скажу опытом, но тою привязанностью, которая ничему другому не дает места». И еще раз, возвращаясь к «петербургской» теме в письме к А. П. Киреевской в Долбино: «Въехал в Петербург с самым грустным, холодным настоящим и самым пустым будущим в своем чемодане... Здесь беспрестанно кидает меня из одной противности в другую, из мертвого холода в убийственный огонь, из равнодушия в досаду», и далее: «У вас только буду иметь свободу оглядеться после того пожара, выбрать место, где бы поставить то, что от него уцелело [...]». Личная драма не позволяет объяснить его (и прежде всего его) суровые слова в адрес Петербурга: в это время он против него, и это «против» отнюдь не ситуативно: и город, и люди, в нем живущие, ему тяжелы («это мумии, окруженные величественными пирамидами, которых величие не для них существует»). Петербург и счастье — для Жуковского почти *contradictio in adjecto*. Именно так надо понимать фразу Жуковского в его шутовском письме от 1 марта 1810 года из Москвы И. И. Дмитриеву: «Иногда, вообразив, что счастье в Петербурге, готов взять подорожную...»<sup>16</sup>

Еще резче говорят о Петербурге люди 40-х годов — как «западники» (и именно те, кто этому городу обязан был многим), так и «славянофилы», противопоставление, которое, впрочем, отступает в данном случае перед более определяющим их позицию противопоставлением: москвичи (если не по рождению, то по местожительству и душевной привязанности) — петербуржцы. Нередко в отношении Петербурга они вполне единодушны): «Питер имеет необыкновенное свойство оскорбить в человеке все святое и заставить в нем выйти наружу все сокровенное. Только в Питере человек может узнать себя — человек он, получеловек или скотина: если будет страдать в нем — человек; если Питер полюбит его — будет или богат, или действительным статским советником» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. XI, 418); «Нигде я не предавался так часто, так много свободным мыслям, как в Петербурге. Задавленный тяжкими сомнениями, бродил я, бывало, по граниту его и был близок к отчаянию. Этими минутами я обязан Петербургу, и за них я полюбил его так, как разлюбил Москву за то, что она даже мучить, терзать не умеет. Петербург тысячу раз заставит всякого честного человека проклясть этот Вавилон. [...] Петербург поддерживает физически и морально лихорадочное состояние» (*Герцен А. И.* «Москва и Петербург», 1842), или даже: «Первое условие для освобождения в себе пленного чувства народности — возненавидеть Петербург всем сердцем своим и всеми помыслами своими» (*И. С. Аксаков*). Ср. особенно слова *Имеретинова* из рассказа *А. Григорьева* «Другие из многих» (1847): «Так или иначе, только, право, я рад, что вижу опять Петербург. [...] Я его как-то люблю. — За что? [...] — А вот, видите ли, — отвечал он [...], — в нем есть одно удивительное качество — способность тревожить разные раны и болезни нравственной природы».

Уже в 60-е годы один из героев «Трудного времени» (1866) *Слепцова* говорит: «Нет, в самом деле, [...] я замечал, что Петербург как-то совсем отучает смотреть на вещь прямо, в вас совершенно исчезает чувство действительности; вы ее как будто не замечаете, она для вас не существует». Во всех подобных случаях, однако, страдание, связанное с Петербургом, и «момент отрицательного», им вызываемый (вплоть до ожесточения, ненависти), как это ни покажется странным на первый взгляд, содержит в себе и нечто благое, «момент положительного», заключающийся именно в освобождении чего-то глубинно-важного, подлинного, человеческого. Впрочем, удивляться этому не стоит, ибо, как сказано, где о-п-а-с-н-о-с-т-ь, там и с-п-а-с-е-н-и-е. Отталкивание от Петербурга, столь сильная энергия отрицательного восприятия, что она помимо собственной воли связывает субъект с «отрицательным» объектом, чревато, конечно, большими результатами, нежели «ровно-незаинтересованное» (негорячее и нехолодное) отношение или игнорирование города, то есть «недопущение» города до себя и себя до города<sup>17</sup>.

И в XX веке эта тяжба о Петербурге с акцентом на «момента отрицательного» продолжается. Лишь несколько примеров, принадлежащих свидетельствам очень разных между собою людей. 18 августа 1907 года (по почтовому штемпелю) из Крыма *Волошин* пишет *Вячеславу Иванову* в Загорье, объясняя тот морок, который мог иметь трагические последствия:

«Дорогой Вячеслав! [...] Я жду тебя и Лидию в Коктебель. Мы должны прожить все вместе здесь на этой земле, где подобает жить поэтам, где есть настоящее солнце, настоящая нагая земля и настоящее одиссеево море. Все, что было неясного между мною и тобой, я приписываю не тебе и не себе, а Петербургу. Здесь я нашел свою древнюю ясность, и все, что есть между нами, мне кажется просто и радостно. Я знаю, что ты мне друг и брат, и то, что мы оба любили Амори, нас радостно связало и сроднило и разъединить никогда не может. Только в Петербурге с его ненастоящими людьми и ненастоящей жизнью я мог так запутаться раньше. [...] На этой земле я хочу с тобой встретиться, чтобы здесь навсегда заковать все темные призраки петербургской жизни [...]»<sup>18</sup>.

В «Моем современнике» Б. М. Эйхенбаум, вспоминая о своем приезде из Воронежа в город, который позже он столь хорошо узнал, пишет: «Я застал Петербург накануне смятения. [...] Волшебный город встретил меня дождем, наводнением и 1905 годом. В 12 часов я вздрогнул и проверил часы. Это было у Биржи. [...] Я поехал снимать комнату на Петербургской стороне. Вода стояла высоко. Город вздрагивал всю ночь. Цитатой из Пушкина торчал на скале Петр. К утру все было спокойно. Вторично поэма не удалась. [...] На меня напала тоска. Петербург — не город, а государство. Здесь нельзя жить, а нужно иметь программу, убеждения, врагов, нелегальную литературу, нужно произносить речи, слушать резолюции по пунктам, голосовать и т. д. Нужно, одним словом, иметь другое зрение, другой мозг». И — как бы обманывая ожидание: «По Васильевскому острову стали шагать немецкие академики и российские поэты. [...] Здесь, на набережной, недалеко от здания 12 коллегий, родилась российская словесность, прервавшаяся потом в русскую литературу»<sup>19</sup>.

Но конечно, значительно большим количеством примеров представлена «мягкая» ситуация: неблагоприятное впечатление от Петербурга при первой встрече и постепенная перемена к отчетливо положительному отношению, привязанности, любви.

Случаи подобных изменений в настроениях — как «мягких», постепенных, так сказать, органических, так и резких, как бы связанных с решительным волевым выбором, нужно признать диагностически наиболее важными. Совершается ли переход от отрицательного отношения к Петербургу (наиболее показательный случай, своего рода свидетельство знания двух крайних состояний, в которых Петербург может выступать, преодоления односторонности взгляда на город и выхода к некоей синтетической позиции, с которой Петербург воспринимается во всей его антиномической целостности) к положительному или, наоборот, от положительного к отрицательному (случай менее ценный в эвристическом отношении, ставящий под сомнение и подлинность или даже самую ценность предыдущего положительного отношения к городу и часто характеризующий позицию «слабых душ» с установкой на «приспособленчество» и неспособных усвоить себе Петербург именно как цельно-единое), — в обоих случаях, хотя и в каждом по-своему, так или иначе присутствует презумпция исключительности Петербурга, его особого места, его единственности в России, непохожести на все остальное.

На почве этих идей в определенном контексте русской культуры как раз и сложилось актуальное почти уже два века<sup>20</sup> противопоставление Петербурга Москве, связанное, в частности, с изменившимся соотношением этих городов<sup>21</sup>. В зависимости от общего взгляда размежевание этих столиц строилось по одной из двух схем. По одной из них бездушный, казенный, казарменный, официальный, неестественно-регулярный, абстрактный, неуютный, вымороочный, нерусский Петербург противопоставлялся душевной, семейственно-интимной, патриархальной, уютной, «почвенно-реальной», естественной, русской Москве. По другой схеме Петербург как цивилизованный, культурный, планомерно организованный, логично-правильный, гармоничный, европейский город противопоставлялся Москве как хаотичной, беспорядочной, противоречащей логике, полуазиатской деревне<sup>22</sup>. Сам словарь этих признаков и его структура очень показательны. Наряду с обильными и диагностически очень важными клише и более или менее естественными следствиями из них в виде флуктуирующей совокупности относительно индивидуализированных определений выстраиваются целые ряды образов, предопределяющих логику и стиль сопоставительного анализа двух городов и доводящих антитезу до крайних (нередко с тягой к анекдотизму и парадоксу) пределов.

Ср. лишь несколько примеров: «...В самом деле, куда забросило русскую столицу — на край света! Странный народ русский. [...] „На семьсот верст убежать от матушки! [...] Экой востроногой какой!“ — говорит московский народ, прищуривая глаз на чухонскую сторону. Зато какая дичь между матушкой и сыном! Что это за виды, что за природа! Воздух продернут туманом; на бледной, серо-зеленой земле обгорелые пни, сосны, ельник, кочки... [...] А какая разница, какая разница между ими двумя! Она еще до сих пор русская борода, а он уже аккуратный немец. Как раскинулась, как расширилась старая Москва! Какая она нечесаная! Как сдвинулся, как вытянулся в струнку щеголь Петербург! [...] Москва — старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается в свете. Петербург — разбитной малый, никогда не сидит дома, всегда одет и похаживает на кордоне, охарашиваясь перед Европой. [...] Петербург весь шевелится, от погребов до чердаков; с полночи начинает печь французские хлебы, которые назавтра все съест немецкий народ, и во всю ночь то один глаз его светится, то другой; Москва ночью вся спит, и на другой день, перекрестившись и поклонившись на все четыре стороны, выезжает с калачами на рынок. Москва женского рода. Петербург мужского. В Москве все невесты, в Петербурге все женихи<sup>23</sup>. [...] Москва всегда едет завернувшись в медвежью шубу, и большей частью на обед; Петербург, в байковом сюртуке, заложив обе руки в карман, летит во всю прыть на биржу или „в должность“. [...] Москва — большой гостинный двор; Петербург — светлый магазин. Москва нужна для России; для Петербурга нужна Россия. [...] Петербург любит подтрунить над Москвой, над ее аляповатостью, неловкостью и безвкусицей; Москва кольнет Петербург тем, что он человек продажный и не умеет говорить по-русски. [...] Сказал бы еще кое-что, но — Дистанция огромного размера!..» (*Гоголь Н. В. «Петербургские записки 1836 года»*). Или же: «Говорить о настоящем России — значит говорить о Петербурге, об этом городе без истории в ту или другую сторону, о городе настоящего, о городе, кото-

рый один живет и действует в уровень современным и своеземным потребностям на огромной части планеты, называемой Россией. Москва, напротив, имеет притязания на прошедший быт, на мнимую связь с ним: она хранит воспоминания какой-то прошедшей славы, всегда глядит назад, увлеченная петербургским движением, идет задом наперед и не видит европейских начал оттого, что касается их затылком. Жизнь Петербурга только в настоящем: ему не о чем вспоминать, кроме о Петре I, его прошедшее сколочено в один век, у него нет истории, да и нет и будущего, он всякую осень может ждать шквала, который его потопит. Петербург — ходячая монета, без которой обойтись нельзя; Москва — редкая, положим, замечательная для охотника нумизма, но не имеющая хода. [...] В Петербурге все люди вообще и каждый в особенности прескверные. Петербург любить нельзя, а я чувствую, что не стал бы жить ни в каком другом городе России. В Москве, напротив, все люди предобрые, только с ними скука смертельная. [...] Оригинального, самобытного в Петербурге ничего нет, не так как в Москве, где все оригинально — от нелепой архитектуры Василия Блаженного до вкуса калачей. Петербург — воплощение общего, отвлеченного понятия столичного города; Петербург тем и отличается от всех городов европейских, что он на все похож; Москва — тем, что она вовсе не похожа ни на какой европейский город, а есть гигантское развитие русского богатого села» (*Герцен А. И.* «Москва и Петербург», 1842). Впрочем, иногда допускалась мысль о снятии антитетичности в будущем синтезе: «Везде есть свое хорошее и, следовательно, свое слабое или недостаточное. Петербург и Москва — две стороны или, лучше сказать, две односторонности, которые могут со временем образовать своим слиянием прекрасное и гармоническое целое, привив друг другу то, что в них есть лучшего. Время это близко: железная дорога деятельно делается» (*Белинский В. Г.* «Петербург и Москва», 1845). Стоит напомнить, что дань сравнительному «петербургско-московскому» анализу отдал и Булгарин в своем «Иване Выжигине».

Из примеров позднего времени, тоже нередких, но все-таки уже не принадлежащих к жанру «московско-петербургских» сравнительных текстов (особое внимание в этом смысле должна привлечь гигантская «диалогия» Андрея Белого — «Петербург» и «Москва», в которой сравнение по сути дела, обычно не осознаваемой в должной мере, составляет главную ось всей конструкции, хотя многое относящееся к сравнению присутствует имплицитно), достаточно остановиться на одном. В январе 1903 года, то есть задолго до «Петербурга» и «Москвы», Андрей Белый пишет Э. К. Меттнеру: «[...] Знаете ли, в чем я убедился? Москва — своего рода центр — верую. Мы еще увидим кое-что. Еще будем удивляться — радоваться или ужасаться, судя по тому, с Ним или не с Ним будем [с Христом. — *В. Т.*]. События не оставят нас в стороне. [...] Все же мы званы поддержать Славу Имени Его. Будем же проводниками света и свет в нас засветится, и тьма не наполнит нас. [...] В Москве уже потому центр, что уж очень просится в сердце то, чему настанет когда-либо время осуществиться. [...] Получил от Блока письмо. Он тоже полагает, что центр в Москве» (комментатор указывает, что Белый в данном случае, кажется, имеет в виду письмо Блока от 3 января 1903 года). Тема Москвы-центра еще раз возникла примерно через год, когда в письме Э. К. Меттнеру

(не позже 25 января 1904 года) Андрей Белый пишет: «Были Блоки 2 недели. Происходило Бог знает что: хорошее, больше хорошее (кое-что было из области ужасов). Язык не передаст всех тех нюансов, которые меня совершенно вывели из колеи, так вот сейчас я даже как будто болен. Время приблизилось. Обозначился центр в Москве. Э. К., со временем нужно, чтобы Вы жили в Москве. Блок по окончании курса переезжает в Москву»<sup>24</sup>. Упоминания Блока в связи с Москвой в перспективе христоцентрической идеи Андрея Белого важны сами по себе, но эти упоминания позволяют вспомнить кратковременный период в жизни молодого Блока, когда перспектива переезда в Москву обсуждалась всерьез, Москва оценивалась и сама по себе, и в сопоставлении (для Москвы лестном) с Петербургом, и этот аспект блоковской части Петербургского текста тоже нуждается в учете. В письмах 1904 года этот аспект обозначен достаточно четко. В письме от 14—15 января матери из Москвы: «Очень полна жизнь. Москва поражает богатством всего». В письме от 19 января матери же: «Я думаю с удовольствием только о нашей квартире в Петербурге. Видеть Мережковских слишком не хочу. Тоже — всех петербургских „мистиков“-студентов. Все это — в стороне. [...] Хочется святого, тихого и белого. Хочу к книгам, от людей в Петербурге ничего не жду, кроме „литературных“ разговоров в лучшем случае и пошлых издевательств или „подмигиваний о другом“ — в худшем. Но будет так много хорошего в воспоминаниях о Москве, что я долго этим проживу. [...] на меня пахнуло кошмаром. Но я твердо знаю, что мы тысячу раз правы, не видя в Петербурге людей, ибо они есть в Москве. Нельзя упускать из виду никогда существования Москвы, всего, что здесь лучшее и самое чистое». В письме А. В. Гиппиусу от 23 февраля 1904 года, делясь с ним впечатлениями от поездки в Москву, Блок пишет: «Но мы видели и людей, не только поэтов и писателей. Московские люди более разымчивы, чем петербургские. Они умеют смеяться, умеют не путаться. Они добрые, милые, толстые, не требовательные. Не скучают. [...] Я жил среди „петербургских мистиков“, не слышал о счастье в теории, все они кричали (и кричат) о мрачном, огненном „синтезе“. Но пока я был с ними, весны веяли на меня, а не они. [...] В Москве смело говорят и спорят о счастье. Там оно за облачком, здесь — за черной тучей. И мне смело хочется счастья». В связи с этим кругом настроений Блока комментатор этих писем справедливо вспоминает слова С. М. Соловьева, сказанные позже: «В январе Блок вернулся в Петербург завзятым москвичом. Петербург и Москва стали для него символами двух непримиримых начал»<sup>25</sup>. Разумеется, известны и различные спецификации этого «московско-петербургского» сравнительного текста. Здесь можно упомянуть о трех их видах: указание неких наиболее общих и значимых сходств и/или различий<sup>26</sup>; указание предельно конкретных и эмпирических черт, обладающих, однако, большой диагностической силой<sup>27</sup>; указание петербургско-московских «литературных» различий и противоположностей<sup>28</sup>.

Тексты, подобные приведенным (их число легко может быть увеличено), при всей их «независимости» и «индивидуальности» их авторов, обнаруживают между собой очень много общего — от самой идеи сопоставления и семантики сопоставляемых объектов до жанрового типа, композиционных приемов, синтаксической структуры и стилистических приемов, фразеологии



и лексики, часто — в рамках этого «сравнительного» текста — сильно терминологизированной. Частотность лексики «локального» описания, довольно жесткий отбор «ключевых» слов, высокая предсказуемость появления в определенных местах текста и их повышенная «сигнальность», а нередко и «идеологичность», способствующая возрастанию клишированности, — все это приводит к тому, что в ряде случаев элементы этого словаря приобретают статус классификаторов в соответствующих описаниях. Сопоставления Москвы и Петербурга достаточно многочисленны в русской литературе, и тексты, подобные цитируемым, составляют особый класс или даже жанр сравнительной дескрипции *sub specie* антитезы<sup>29</sup>.

Антитетичности Москвы и Петербурга в сопоставительных описаниях этих городов, как ни странно, лишь изредка соответствует нечто сходное в отношении писателей-москвичей (родившихся или выросших в Москве) к Петербургу и писателей-петербуржцев к Москве (последнее для обсуждаемой здесь темы менее важно; нередко существен учет отношения к Петербургу вообще писателей непетербуржцев), о чем отчасти здесь уже говорилось. Разумеется, соответствия этого рода все-таки существуют, но они обычно не связаны с Петербургским текстом и относятся к особым случаям — тексты с сильным влиянием идеологических схем, тексты с преобладанием эстетической оценки (тургеневские «Призраки»), вторичный («интеллигентский») фольклор бытового обихода<sup>30</sup> и т. п. В действительности же отношение к Петербургу несравненно сложнее и многообразнее. К сожалению, о нем чаще всего судили по художественным произведениям и пренебрегали свидетельствами бытового характера, которые могли бы составить своего рода антологию. Особенно важны описания первой встречи с Петербургом — переход от неприязни (или равнодушия) к любви, от внешнего к внутреннему, от одностороннего к многоаспектному, от необязательных отношений к городу к захваченности им<sup>31</sup>, о чем также уже кое-что было сказано. Нередко противоположные чувства к Петербургу уживаются, хотя и оказываются разведенными по разным уровням или по разным жанрам. «Ты разве думаешь, что свинский Петербург не гадок мне? что мне весело в нем жить между пасквилями и доносами» (А. С. Пушкин — Н. Н. Пушкиной. Не позднее 29 мая 1834. СПб.), как и настоящее желание плюнуть на Петербург, не отменяют пушкинской поэтической декларации —

Люблю тебя, Петра творенье,  
Люблю твой строгий, стройный вид...

Но смысловая структура особой напряженности создается тогда, когда противоположности вводятся в единый текст, что как раз характерно для Петербургского текста (ослабленный случай — столкновение реального Петербурга с городом мечты, ср. мысли Раскольникова, связанные с благоустройством Петербурга, или статью Гончарова «Идеал Петербурга»). Впрочем, и вполне реальный Петербург нередко приемлем, по-своему удобен и даже необходим при отсутствии каких-либо высоких оснований. Помимо уже приводившихся примеров ср. свидетельство писателя, которого никак нельзя упрекнуть ни в симпатиях к Петербургу, ни в привязанностях к нему: «Короче тебе скажу, что петербургская жизнь на меня имеет большое и доброе

влияние: она меня приучает к деятельности и заменяет для меня невольно расписание; как-то нельзя ничего не делать, все заняты, все хлопочут, да и не найдешь человека, с которым бы можно было вести беспутную жизнь — одному же нельзя» (Л. Н. Толстой — С. Н. Толстому, нач. 1849 года, СПб.)<sup>32</sup>. В конце концов, и на другом социальном полюсе петербургская жизнь рисовалась приемлемой и даже не без удовольствий (*Что за славная столица, развеселый* [вар. *распрекрасный*] *Петербург!* — пелось в лакейской песне). И однако, доминантой в отношении Петербургу, если говорить о Петербургском тексте, стала та смысловая конструкция, которая была впервые выражена Аполлоном Григорьевым («Город»):

Да, я люблю его, громадный, гордый град,  
 Но не за то, за что другие;  
 [...]
 Я в нем люблю, о нет! Скорбящею душою  
 Я прозираю в нем иное, —  
 Его страдание под ледяной корой,  
 Его страдание большое.  
 [...]
 Страдание одно привык я подмечать,  
 В окне ль с богатою гардиной,  
 Иль в темном уголку, — везде его печать!  
 Страданья уровень единый! —

и развита Достоевским.

Не ставя здесь себе целью более подробный сопоставительный анализ Петербурга и Москвы или их образов в литературе (а традиция такого сопоставления не прекратилась и в XX веке, ср. «Москва и Петербург» (1908) А. Мертваго, «Три столицы» (1922) В. Шульгина, «Москва — Петербург» (1933) Е. Замятина, «Историческая мистика Петербурга» (1993) К. Исупова — о диалоге столиц, «Петербург и Москва» (1993) М. Уварова и др.), уместно все-таки указать один ключевой пункт, в котором Петербург и Москва резко расходятся. При этом ведущим членом сопоставления в данном случае нужно считать Москву, учитывая, что образ Петербурга в Петербургском тексте во многом строится как мифологизированная антимодель Москвы. Речь идет о важнейшей пространственной характеристике, совмещающей в себе черты диахронии и синхронии и имеющей выход в другие сферы (вплоть до этической). Москва, московское пространство (тело), противопоставляется Петербургу и его пространству, как нечто органичное, естественное, почти природное (отсюда обилие растительных метафор в описаниях Москвы), возникшее само собой, без чьей-либо воли, плана, вмешательства, — неорганичному, искусственному, сугубо «культурному», вызванному к жизни некоей насильственной волей в соответствии с предумышленной схемой, планом, правилом. Отсюда — особая конкретность и заземленность реальности Москвы в отличие от отвлеченности, нарочитости, фантомности «вымышленного» Петербурга. См., с одной стороны, образ города-растения («[...] Замоскворечье и Таганка могут похвалиться этим же преимущественно перед другими частями громадного города-села, чудовищно-фантастического и вместе великолепно разросшегося и разметавшегося растения, на-

зываемого Москвою. [...] Во-первых, уж то хорошо, что чем дальше идете вы вглубь, тем более Замоскворечье тонет перед вами в зеленых садах; во-вторых, в нем улицы и переулки расходились так свободно, что явным образом они росли, а не делились. Вы, пожалуй, в них заблудитесь. [...] Но не в воротах сила, тем более что ворот, некогда действительно составлявших крайнюю грань городского жилья, давно уже нет, и город-растение разросся еще шире за пределы этих ворот». Григорьев. «Мои литературные и нравственные скитальчества»)³³, а с другой стороны, многочисленные примеры описания Петербурга как миража, фикции (ср.: «Мне сто раз среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая греза: „А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизкий город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото [...]?“» — Ф. М. Достоевский. «Подросток») и многочисленные реминисценции этого места; или — имитируя Андрея Белого: «В ту ночь — там, в туманных концах проспектов автомобиль сорвался с торцов, с реальностей перспектив — в туманность, в туман — потому — что Санкт-Петербург — есть таинственно-определяемое, то есть фикция, то есть туман — и все же есть камень» (Б. Пильняк. «Повесть Петербургская, или Святой-Камень-Город» и т. п.). Разница в структуре между полновесным пространством Москвы и квазипространством Петербурга объясняет, почему в Москве живетс я уд о б н о³⁴, уютно, свободно («по своей воле»), надежно (с опорой на семью, род, традицию), а в Петербурге — не по своей воле и безопорно. Учет этих различий важен не только сам по себе, но и в силу того, что в Петербургском тексте присутствует некий м о с к о в с к и й компонент, который определяет, как это ни парадоксально, известную «московскую центричность» Петербургского текста, по крайней мере, в плане некоторой эмоциональной гипертрофированности в описании петербургских реалий; в Петербургском тексте порой обнаруживаются следы языка «московской» модели мира в виде навязывания описываемой петербургской реальности внешних по отношению к ней критериев и оценок. Этот «московский» слой Петербургского текста имеет свое объяснение в самой истории формирования Петербургского текста (о чем см. ниже). Во всяком случае, было бы ошибкой полагать, что смысл сопоставлений Петербурга и Москвы и всего их «сопоставительного» текста только в фиксации различий, противоположностей, расхождений, которые не могут быть сняты, примирены, преодолены. Конечно, петербургско-московская антонимичность и противопоставленность существуют и имеют свое объяснение. Но все-таки эта особенность соотношения обоих городов, безусловно важная, неслучайная и многое объясняющая, составляет — в значительной степени — поверхностный слой проблемы. Петербург *vice versa* Москва — слишком бросающаяся, эффектная, «остроумная» (в ба- рочном смысле) формулировка проблемы и, по сути дела, достаточно тривиальная смысловая конструкция, чтобы не стать объектом определенной моды, предметом попыток разыграть заложенную в ней идею до конца, до предела, с дополнительным акцентированием, с готовностью идти на преувеличения и упрощения. Уже одно то, что Петербург как столичный град был преемником Москвы (и это преемство было далеко не внешним фактом: оно относилось к конкретным людям, которые были «первыми» сначала в Москве,

а потом и в Петербурге), что и в «петербургский» период русской истории Москва не была полностью разжалована из столиц, что — в известной степени, особенно в отмеченные периоды — Москва дублировала Петербург, а в символической сфере Москва обладала и особыми, лишь ей свойственными функциями, — все это делает оправданной постановку вопроса о том общем, что объединяло Петербург и Москву. Говорить здесь об этом нет ни возможности, ни необходимости, но все-таки стоит обозначить, что любой дуализм выдвигает проблему распределения функций между противоположными частями, самого типа этого распределения и — что еще важнее — проблему того целого (в глубине своей — цельно-единого), которое только и делает возможным дуалистический тип воплощения этого «цельно-единого». И какими бы опасными и вызывающими сожаление ни были противоречия и дисбалансы между двумя столицами, какую бы разнь, смуту и соблазн «единого» и однозначного решения вопроса они ни сеяли, в общем контексте русской истории, взятой на должной глубине, оба города служили одному общему делу, в котором, однако, общее нередко затуманивалось на поверхности тем, что казалось разным или даже взаимоисключающим. Но по существу явления Петербурга и Москвы в общероссийском контексте, в разных его фазах, были, конечно, не столько взаимоисключающими, сколько взаимодополняющими, подкрепляющими и дублирующими друг друга. «Инакость» обеих столиц вытекала не только из исторической необходимости, но и из той провиденциальности, которая нуждалась в двух типах, двух стратегиях, двух путях своего осуществления.

## *II. Петербургский текст: его генезис и структура, его мастера*

Как и всякий другой город, Петербург имеет свой «язык». Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте. Как некоторые другие значительные города, Петербург имеет и свои мифы, в частности аллегоризирующий миф об основании города и его демиурге (об этом мифе и о его соотношении с исторической реальностью см. работы Н. П. Анциферова и Н. Н. Столпянского в первую очередь, Ло Гатто и др.). С этим мифом своими корнями связан миф о «Медном Всаднике», оформленный в знаменитой поэме Пушкина, ставшей одной из главных составных частей Петербургского текста, хотя мифологизация этой фигуры царственного Всадника началась значительно раньше. Сочетание в поэме Пушкина синтетичности, проявляющейся, в частности, и в «композитивности» ее текста, содержащего обильные явные и еще чаще неявные цитаты, реминисценции, отсылки к другим — русским и нерусским — текстам, с глубиной исторической мысли и, по сути дела, с первым опытом постановки в русской литературе темы «простого» («маленького») человека и истории, частной жизни и высокой государственной политики сделало

«Медный Всадник» своеобразным фокусом, в котором сошлись многие лучи и из которого еще больше лучей осветило последующую русскую литературу. Поэма Пушкина стала некоей критической точкой, вокруг которой началась вот уже более полутора столетия продолжающаяся кристаллизация особого «под-текста» Петербургского текста и особой мифологемы в корпусе петербургских мифов. Миф «творения» Петербурга позже как бы был подхвачен мифом о самом демиурге, который выступает, с одной стороны, как *Genius loci*, а с другой, как фигура, не исчерпавшая свою жизненную энергию, являющаяся в отмеченные моменты города его людям (мотив «ожившей статуи») и выступающая как голос судьбы, как символ уникального в русской истории города<sup>35</sup>. Остается добавить, что если своими истоками миф Медного Всадника уходит в миф творения города, то своим логическим продолжением он имеет эсхатологический миф о гибели Петербурга. К сожалению, до сих пор не обращали внимания или не придавали значения тому, что «креативный» и эсхатологический мифы не только возникли в одно и то же время (при самом начале города), но и взаимоориентировались друг на друга, выстраивая — каждый себя — как анти-миф по отношению к другому, имеющий с ним, однако же, общий корень. Это явление «обратной» зеркальности более всего говорит о внутренней антитетической напряженности ситуации, в которой происходила мифологизация петербургских данностей.

Но уникален в русской истории Петербург и тем, что ему в соответствие поставлен особый «Петербургский» текст, точнее, некий синтетический сверхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и providенциального. Петербургский текст может быть определен эмпирически указанием круга основных текстов русской литературы, связанных с ним, и соответственно хронологических рамок его<sup>36</sup>. Начало Петербургскому тексту было положено на рубеже 20—30-х годов XIX века<sup>37</sup> Пушкиным («Уединенный домик на Васильевском», 1829, «Пиковая дама», 1833 [«В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из „Пиковой дамы“ (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться». Ф. М. Достоевский. „Подросток“], «Медный Всадник», 1833, ср. также ряд «петербургских» стихотворений 30-х годов). Это начало, уже в 30-е годы, было подхвачено петербургскими повестями Гоголя (1835—1842) и его петербургскими фельетонами, печатавшимися в «Современнике», и лермонтовским отрывком «У графа В. был музыкальный вечер», 1839 (существенны и некоторые фрагменты «Княгини Лиговской», 1836, ср. начало романа, где задан один из сквозных мотивов Петербургского текста, многократно воспроизводимый и далее [молодой чиновник, который чуть 'не был задавлен гнедым рысаком, везшим Печорина, — сочетание двух тем: «задумчивости», «мечтания» среди уличной суеты и социального неравенства], а также начало главы IV, о подверженности «странному влиянию здешнего неба» тех, кто провел свое детство в другом климате, и особенно главу VII: петербургская числовая апокалиптика, описание узкого, угловатого, грязного и зловонного петербургского двора, предвосхищающее Достоевского). 40—50-е годы — оформление петербургской темы в ее «низком» варианте —

бедность, страдание, горе — и в «гуманистическом» ракурсе, первые узрения инакости города, его мистического слоя — почти весь ранний Достоевский, включая и «Петербургскую летопись» (ср. также Аполлона Григорьева, чья роль в осознании Петербурга весьма значительна — оба «Города» [*Да, я люблю...*, 1 января 1845 года, и *Великолепный град! пускай тебя иной...*, 1845—1846], «Прощание с Петербургом», 1846, проза — «виталинский» цикл и др., особенно статья о Достоевском и школе сентиментального натурализма, но и Буткова, Некрасова, авторов многочисленных повестей о «бедных чиновниках», Победоносцева, Гончарова, В. Ф. Одоевского, начинавшего несколько ранее, Соллогуба, Панаева, Дружинина, недооцененного в плане петербургской темы М. М. Достоевского и др.), Белинский, Герцен («публицистический», отчасти «пред-историософский» образ Петербурга). 60—80-е годы — петербургские романы Достоевского (но и Григорович, Вс. Крестовский, Полонский, Писемский, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Лесков, Случевский, Генслер, Михневич и др., из поэтов Тютчев, Надсон, Апухтин, тот же Случевский и др.). В начале XX века — центральные фигуры Петербургского текста — Блок и Андрей Белый («Петербург»); особого упоминания в этой связи заслуживают Анненский и Ремизов («Крестовые сестры» и др.), ср. также Коневского, рубеж двух веков, Мережковского, Сологуба, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, Кузмина, А. П. Иванова, старшего брата Евгения Павловича Иванова, автора повести «Стереоскоп» (1909, 1918), из числа лучших образцов петербургской гофманианы [*«Эта повесть, — по отзыву Волошина, — безусловно новая и замечательная страница в области петербургской фантастики, начинающейся с „Пиковой дамы“ и „Медного всадника“», см. Лица 3, 1993, 5 сл.] и др. С 10-х годов — Ахматова, Мандельштам, несколько раньше — Гумилев (но и Б. Лифшиц, Лозинский, Зенкевич, Зоргенфрей, Скалдин, Ходасевич, Садовской и др.). В 20-е (и до рубежа с 30-ми) годы — прежде всего Вагинов, стихи и проза которого представляют своего рода отходную по Петербургу, как бы уже по сю сторону столетнего Петербургского текста<sup>38</sup>, но и Замятин («Пещера», «Москва — Петербург» и др.), С. Семенов («Голод» и др.), Пильняк, Зошенко, Каверин, И. Лукаш и др. И как некое чудо — гигантский шлейф, выплеснувшийся в 20-е годы и за их пределы: «петербургская» поэзия и проза Мандельштама и Ахматовой, завершающиеся «Поэмой без героя» и «петербургскими» заготовками к прозе (особо следует отметить «Беспредметную юность» А. Н. Егунова). В этом кратком обзоре не упомянуты многие другие фигуры и еще большее количество текстов, образующих как бы субстрат (или некий резерв) Петербургского текста и нередко бросающих луч света на те или иные детали его или же дополняющих уже известное новыми примерами.*

Но в связи с темой Петербургского текста они не должны быть забыты, как и образы Петербурга в изобразительном искусстве, особенно в эпоху осознания и актуализации петербургской темы в начале XX века (начиная с художников круга «Мира искусства»), ср. также «Живописный Петербург» А. Бенуа (1902), труды Г. К. Лукомского, В. Я. Курбатова и др., а в несколько ином плане и П. Н. Столпянского, И. М. Гревса (в частности, рукописные работы 20-х годов) и др. В связи с петербургской темой в ее мифо-символическом захвате с благодарностью должны быть отмечены имена Евгения

Павловича Иванова («Всадник. Нечто о городе Петербурге», 1907) и Николая Павловича Анциферова. Эмпиричность указанного состава Петербургского текста будет в известной степени преодолена, если обозначить наиболее значительные именно в свете Петербургского текста имена — Пушкин и Гоголь как основатели традиции; Достоевский как ее гениальный оформитель, сведший воедино в своем варианте Петербургского текста свое и чужое, и первый сознательный строитель Петербургского текста как такового; Андрей Белый и Блок как ведущие фигуры того ренессанса петербургской темы, когда она стала уже осознаться русским интеллигентным обществом; Ахматова и Мандельштам как свидетели конца и носители памяти о Петербурге, завершители Петербургского текста; Вагинов как закрыватель темы Петербурга, «гробовых дел мастер». При обзоре авторов, чей вклад в создании Петербургского текста наиболее весом, бросаются в глаза две особенности: исключительная роль писателей — уроженцев Москвы (Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Григорьев, Ремизов, Андрей Белый и др.) и — шире — не-петербуржцев по рождению (Гоголь, Гончаров, чей вклад в Петербургский текст пока не оценен по достоинству, Бутков, Вс. Крестовский, Г. П. Федотов и др.; строго говоря, не-петербуржцами по рождению были и Мандельштам, и Ахматова), во-первых, и отсутствие в первом ряду писателей-петербуржцев вплоть до заключительного этапа (Блок, Мандельштам, Вагинов)<sup>39</sup>, во-вторых. Таким образом, Петербургский текст менее всего был голосом петербургских писателей о своем городе. Устами Петербургского текста говорила Россия, и прежде всего Москва. Потрясение от их встречи с Петербургом ярко отражено в Петербургском тексте, в котором трудно найти следы успокоенности и примиренности. Но не только смятенное сознание, пораженное величием и нищетой Петербурга, находилось у начала Петербургского текста. Как повивальная бабка младенца, оно принимало на свои руки сам город с тем, чтобы позже усвоить его себе в качестве некоего категорического императива совести. Именно поэтому через Петербургский текст говорит и сам Петербург, выступающий, следовательно, равно как объект и субъект этого текста (удел многих подлинно великих текстов). Одна из задач, стоящих перед исследователями Петербургского текста, — определение вклада в него двух названных начал, сотрудничающих при создании этого текста.

Возможно, однако, и менее эмпирическое описание сущности Петербургского текста. В другой работе было показано, какими чертами «Преступление и наказание», как и некоторые другие произведения русской литературы, включаются в Петербургский текст. В этой части уместно поэтому ограничиться лишь некоторыми дополнительными соображениями о природе этого текста.

Первое, что бросается в глаза при анализе конкретных текстов, образующих Петербургский текст, и на чем здесь нет надобности останавливаться особо, — удивительная близость друг другу разных описаний Петербурга как у одного и того же, так и у различных (но — и это особенно важно — далеко не у всех) авторов, — вплоть до совпадений, которые в другом случае (но никак не в этом) могли бы быть заподозрены в плагиате, а в данном, напротив, подчеркиваются, их источники не только не скрываются, но становятся именно тем элементом, который прежде всего и включается в игру.

Создается впечатление, что Петербург имплицитно свои собственные описания с несравненно большей настоятельностью и обязательностью, чем другие сопоставимые с ним объекты описания (например, Москва), существенно ограничивая авторскую свободу выбора. Однако такое единобразие описаний Петербурга, создающее первоначальные и предварительные условия для формирования Петербургского текста, по-видимому, не может быть целиком объяснено ни сложившейся в литературе традицией описания Петербурга, ни тем, что описывается один и тот же объект, а описывающий пользуется имеющимися в его распоряжении «штампами». Во всяком случае единство описаний Петербурга в Петербургском тексте не исчерпывается исключительно климатическими, топографическими, пейзажно-ландшафтными, этнографически-бытовыми и культурными характеристиками города (в отличие, например, от описаний Москвы от Карамзина до Андрея Белого, не образующих, однако, особого «московского» текста русской литературы). Нужно думать, что предварительные условия формирования Петербургского текста должны быть дополнены некоторыми другими, чтобы текст стал реальностью. Главное из этих других условий — осознание (и/или «прочувствование-переживание») присутствия в Петербурге некоторых более глубоких сущностей, кардинальным образом определяющих поведение героев структур, нежели перечисленные выше. Эта более глубокая и действенная структура по своей природе сакральна, и она именно определяет сверхэмпирические высшие смыслы, то пресуществление частного, разного, многого в общее и цельно-единое, которое составляет и суть высших уровней Петербургского текста (о «сакральном» см. далее). Тайный нерв единства Петербургского текста следует искать в другом месте. Подобно тому, как, например, в тексте «Преступления и наказания» мы «вычитываем» (= формируем) некие новые тексты (как подтексты) или как на основании всей петербургской прозы Достоевского строим единый текст этого писателя о Петербурге, точно так же можно ставить перед собой — применительно к Петербургу — аналогичную задачу на всей совокупности текстов русской литературы. Формируемые таким образом тексты обладают всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны и любому отдельно взятому тексту вообще и — прежде всего — семантической связностью. В этом смысле кросс-жанровость, кросс-темпоральность, даже кросс-персональность (в отношении авторства) не только не мешают признать некий текст единым в принимаемом здесь толковании, но, напротив, помогают этому снятием ограничений как на различие в жанрах, во времени создания текста, в авторах (в этих «разреженных» условиях единство обеспечивается более фундаментальными с точки зрения структуры текста категориями). Текст един и связан (действительно, во всех текстах, составляющих Петербургский текст, выделяется ядро, которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику<sup>40</sup>), хотя он писался (и, возможно, будет писаться) многими авторами, потому что он возник где-то на полпути между объектом и всеми этими авторами, в пространстве, характеризующемся в данном случае наличием некоторых общих принципов отбора и синтезирования материалов, а также задач и целей, связанных с текстом. Тем не менее единство Петербургского текста определяется



не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) — путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром. Именно это единство устремления к высшей и наиболее сложно достигаемой в этих обстоятельствах цели определяет в значительной степени единый принцип отбора «субстратных» элементов, включаемых в Петербургский текст. В этом контексте стоит обратить внимание на высокую степень типологического единства многочисленных мифопоэтических «сверхтекстов» (текстов жизни и смерти, «текстов спасения»), которые описывают сверхуплотненную реальность и всегда несут в себе трагедийное начало, подобно Петербургскому тексту от «Медного Всадника» до «Козлиной песни» (греч. τραῦδία стр. 279, трагедия). Участие этих начал в Петербургском тексте, может быть, четче всего объясняет различие между темами «Петербург в русской литературе» и «Петербургский текст русской литературы». Хотя единство устремления, действительно, в значительной степени определяет монолитность Петербургского текста, нет необходимости преувеличивать ее значение. В любом случае Петербургский текст — понятие относительное и меняющее свой объект в зависимости от целей, которые преследуются при операционном использовании этого понятия<sup>41</sup>. Уместно обозначить крайние пределы его, внутри которых обращение к Петербургскому тексту сохраняет свой смысл: теоретико-множественная сумма признаков, характерных для произведений, составляющих субстрат Петербургского текста («экстенсивный» вариант), и теоретико-множественное произведение тех же признаков («интенсивный» вариант). В этих пределах только, видимо, и имеет смысл формировать Петербургский текст русской литературы (следует, однако, заметить, что конкретно оба обозначенных предела могут сдвигаться при условии включения в игру новых текстов, подозреваемых в принадлежности к Петербургскому тексту).

Необходимо также отметить, что единство Петербургского текста не в последнюю очередь обеспечивается и единым «локально»-петербургским словарем, представление о котором в общих чертах можно получить далее. Этот словарь задает языковую и предметно-качественную парадигму Петербургского текста, а поступая в распоряжение синтаксиса, словарные элементы заполняют имеющиеся схемы развертывания синтаксических структур, что уже выводит к нарративным пред-мотивным построениям. Словарь же задает и семантическое пространство Петербургского текста — как «ближнее», эмпирическое, так и «дальнее», сферу последних смыслов и основоположных идей.

Подводя предварительные итоги рассмотрению понятия Петербургского текста, нужно сказать — с известным заострением, помогающим уяснить основной принцип, который определяет сложение и функционирование этого текста, — следующее. Петербургский текст есть текст не только и не столько через связь его с городом Петербургом (экстенсивный аспект темы), сколько через то, что образует о с о б ы й текст, текст *par excellence*, через его резко индивидуальный («неповторимый») характер, проявляющийся в его внутренней структуре (интенсивный аспект). Если бы все элементы Петербургского текста («объектный» состав, «природные» и «культурные» явления, «душевные» состояния) и все связи между этими элементами были закодиро-

ваны с помощью некоего набора символов (чисто условных, т. е. не отсылающих к «содержательному») и если бы семантика текста оставалась неизвестной, то все-таки сам набор элементов, связей был бы ясен. Более того, при остающейся «неинтерпретируемости» текста в отношении его содержания с известной вероятностью вырисовывались бы лейтмотивы текста (не говоря уж о весе отдельных элементов в целом текста). Несомненно, можно было почувствовать некие тенденции, сгущение напряженности, остроту или «расслабление, синкопы, по которым можно было бы судить об «абстрактно-содержательных» ореолах текста, о трагических и/или эйфорических ритмах его, о распределении некоей внутренней энергии-силы, определяющей структуру текста. Уже на этом уровне так закодированный текст обнаруживает состояние известной близости к воплощению, «вот-вот-проявлению» неких «предсмыслов», отсылающих к соответствующим «музыкальным», «энергетическим» структурам, оказывающим определенное — на уровне подсознания — влияние на состояние души и вызывающим чувство угнетенности, беспоконья, страха, страдания или бодрости, легкости, радости, эйфории, а иногда и ощущение близости к некоей последней тайне, способной открыть высшие смыслы. Именно в этом, между прочим, и можно видеть «сверх-семантичность» Петербургского текста, смыслы которого (или, точнее, смысл) превышают эмпирически-возможное в самом городе и больше суммы этого «эмпирического». Этот высший смысл — стрела, устремленная в новое пространство всевозрастающего смысла, который говорит о жизни и о спасении. Это и делает Петербургский текст самодостаточным и суверенным внутренне, хотя эти свойства текста объясняются исходным и постоянно возобновляющимся компромиссом-договором «петербургского» с текстом: складывающийся текст ставил городу свои условия — в обмен на поставляемое ему «эмпирическое» текст требовал для себя (и получил) независимости, проявляющейся в том, что он собирался делать с этим «эмпирическим». И в этой сфере текст диктует «петербургскому», а принимающее этот диктат «петербургское» помогает оформить сам этот текст в то, что здесь называется Петербургским текстом.

### *III. Петербургский текст. «Природно-культурный» синтез. Сфера смыслов*

Выше говорилось о конкретных текстах русской литературы, которые выступают как субстратные по отношению к Петербургскому тексту. Вместе с тем целесообразно указать субстратные элементы другого типа, относящиеся к природной, материально-культурной, духовно-культурной, исторической сферам. Состав и характер этих элементов определяется и контролируется двойко — реальным присутствием соответствующих особенностей Петербурга и принципами отбора. Ни одна из этих инстанций не обладает абсолютной суверенностью. Компромисс проявляется в своего рода балансировании. Жертва конкретного материала принципам отбора в том, что материал позволяет себя субъективизировать, придать разным, исходно равноправным его частям неодинаковую семиотическую ценность. Жертва со стороны прин-

ципа отбора в том, что они вынуждены обращаться и к тому материалу, без которого могли бы обойтись и который может быть дан при наличной установке только с некоторым сдвигом. Как бы то ни было, исследователям Петербурга и Петербургского текста необходимо считаться с двумя ограничениями: внеположенная Петербургскому тексту реальность не вполне адекватно отражается в нем, и свобода текста в отношении используемого материала относительна. Из субстратных элементов природной сферы формируются климатически-метеорологический (дождь, снег, метель, ветер, холод, жара, наводнение, закаты, белые ночи, цветовая гамма и светопрозрачность и т. п.) и ландшафтный (вода, суша (твердь), зыбь, однообразие местности, ровность, отсутствие природных вертикальных ориентиров, открытость (простор), незаполненность (пустота), разъятость частей, крайнее положение и т. п.) аспекты описания Петербурга в Петербургском тексте. Специально подчеркиваются явления специфически петербургские (наводнения, белые ночи, особые закаты, погодные явления)<sup>42</sup>; делается установка скорее на космологическое, чем на бытовое, скорее на отрицательно-затрудняющее, чем на положительно-благоприятствующее; многое субъективизируется<sup>43</sup>, элементы антитезируются; наблюдается тенденция к обыгрыванию некоторых тонкостей<sup>44</sup>, знание которых становится иногда своего рода паролем вхождения в Петербургский текст. Среди субстратных элементов, равно относящихся и к природной, и к материально-культурной и исторической сферам, особая роль в Петербургском тексте принадлежит к р а й н е м у положению Петербурга, месту на краю света, на распутье — *Пре́до мно́ю распу́тье наро́дов. / Здесь и море, и земля все мрет / [...] Это к р а й н я я заво́дь глухая...* (Коневской).

Этот мотив, многократно отраженный в Петербургском тексте, впервые со всей основательностью и остротой был сформулирован Карамзиным в уже цитированном фрагменте об «одной блестящей ошибке» Петра, об основании им столицы в северных пределах страны, где сама природа осуждает все на бесплодие и недостаток, об ужасных результатах этого решения и о том, что «человек не одолеет натуры». Но для Петербургского текста как раз и характерна подобная же игра на переходе от пространственной крайности к жизни на краю, на пороге смерти, в безвыходных условиях, когда «дальше идти уже некуда» (формула горя-безнадежности, не ограничивающаяся эпизодом, в котором она была явлена впервые в русской литературе [Мармеладов], не раз повторяющаяся [в частности, у Вс. Крестовского] — и зависимо и независимо — в Петербургском тексте и ставшая своего рода знаком-клише). Собственно говоря, и Петербургскому тексту, инфицированному «пространственной», «социальной», «жизненно-бытовой», «природной» крайностью Петербурга, тоже «дальше уже идти некуда». Как и Петербург, он — вне центра, экс-центричен, на краю, у предела, над бездной, и эта ситуация, принятая как необходимость, дает силы творить, и творчество это интенсивно-напряженно и обращено к бытийственному. Но за это приходится платить, хотя провести границу между платой и наградой, ущербом и прибылью, жертвой и воздаянием в этом случае трудно. Более того, город и его текст связаны неким единым, но двунаправленным осмотическим процессом, и потому так же трудно решить окончательно, в наиболее сложных и, возможно, ключевых случаях,

что в тексте от города и — чаще — что в городе и от его текста. Как бы то ни было в конкретных текстах, но Петербургский разделяет с городом его «умышленность», метафизичность, миражность, фантастичность и фантазматичность (в данном случае речь идет не только о некоей отвлеченной, метафизической характеристике Петербургского текста, но и о вполне конкретной и «реальной» роли «фантастического» — обилие видений, дивинаций, снов, пророчеств, откровений, прозрений, чудес — в противоречие с известными словами Анненского из стихотворения «Петербург»)⁴⁵.

Петербургский текст включает в себя в качестве субстратных элементов и другие особенности города, относящиеся уже к материально-культурной сфере, — планировка, характер застройки, дома, улицы и т. п. Об этом подробнее писалось раньше, и здесь, пожалуй, стоит только отметить значительную степень изоморфности самого города и его природного пространства, когда в описании того и другого используются общие категории (просторность-обозримость, пустота, разъятость частей, ровность и т. п., что не исключает и противоположных характеристик — теснота, скученность и т. д.), и использование в Петербургском тексте этих особенностей для выражения некоторых метафизических реальностей⁴⁶ (ср. *ужас — узость*)⁴⁷. Но наряду с метафизическим, так сказать, страхом в Петербургском тексте выступает и тот «ужас жизни», который «исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах» (И. Ф. Анненский. «Господин Прохарчин». Книга отражений).

Этот «ужас жизни», потрясший сознание и совесть, и вызвал в конечном счете к жизни Петербургский текст как противовес ему и преодоление его. Как субстрат, принадлежащий материально-культурной, экономической, социально-исторической сферам, он вошел в Петербургский текст, и хорошо известно, как эта тема разыгрывается в нем. Тем не менее масштаб — относительный и абсолютный — этих «ужасов жизни» чаще всего забывают: удовольствия и удобства Петербурга (*развеселая жизнь*) заставляют обычно смотреть на ситуацию не так безнадежно. Такой «примирающий» взгляд не имеет опоры в Петербургском тексте, который при любой антитезе все-таки ориентирован на тот полюс, где плохо, где страшно, где страдают. Одна из несомненных функций Петербургского текста — поминальный синодик по погибшим в Петрополе, ставшем для них подлинным Некрополем.

Для того чтобы слово *Некрополь* в данном случае приобрело свое подлинное значение, нужно напомнить некоторые факты. Прежде всего по смертности Петербург в его благополучные первые два века не знал себе соперников ни в России, ни за ее пределами (разумеется, речь идет о крупных городах, сопоставимых, хотя бы относительно, с Петербургом, для которых к тому же есть статистические данные), несмотря на то, что подлинная смертность населения города была сильно затуманена тем фактом, что масса приезжих, живших в Петербурге, умирать уезжали к себе на родину, будучи уже, как правило, неизлечимо больными людьми. «Ротация» населения этого Некрополя, собственно, заполнение одной и той же кладбищенской площади, происходила быстрее, чем, например, в Москве, чему способствовали почвенно-климатические условия в Петербурге (процесс разложения, гниения и полного распада совершался в более короткий период времени, и «оборачиваемость»

в использовании одного могило-места была тоже существенно большей). Наконец, следует напомнить, что, несмотря на последовательное расширение с течением времени почти всех петербургских кладбищ, могилы на них располагались гораздо теснее, с чем отчасти была связана и установка на членение кладбищ на участки, ограничиваемые дорожками, мостиками, рвами, значительную часть времени заполненными водой. Пушкин, хорошо знавший сельские кладбища и московские, сильно отличавшиеся от петербургских, не раз подчеркивал невыгодные особенности последних:

Когда за городом, задумчив, я брожу  
И на публичное кладбище захожу,  
Решетка, столбики, нарядные гробницы,  
Под коими гниют все мертвецы столицы,  
В болоте кое-как стесненные рядком,  
Как гости жадные за нищенским столом.  
[...]  
Могилы склизкие, которы также тут  
Зеваючи жильцов к себе наутро ждут, —  
Такие смутные мне мысли все наводит,  
Что злое на меня уныние находит.  
Хоть плюнуть да бежать...  
Но как же любо мне  
Осеннею порой, в вечерней тишине,  
В деревне посещать кладбище родовое,  
Где дремлют мертвые в торжественном покое<sup>48</sup>.  
[...]

Статистические данные по петербургским кладбищам характеризуют город как гигантскую и споро работающую фабрику по переработке покойников и приему новых. Так, в XIX веке число погребенных на площадях, сопоставимых с московскими, было огромным. На Волковом Православном кладбище в третьей четверти века в день хоронили по 10—20 покойников (а в 1846 и 1848 годах — по 30—40). К 1884 году на Волковом кладбище был погребен 574 781 покойник (следует напомнить, что миллионным Петербург стал лишь в 1890 году<sup>49</sup>). Примерно та же картина и по другим большим петербургским кладбищам, для которых известны соответствующие данные. Роль климатических условий в изживании жизни человека в Петербурге была очень значительной (опять-таки не в пример Москве): многие приезжавшие в город так и не смогли адаптироваться к погодно-климатическим условиям и погибали от простудных заболеваний, воспаления легких, чахотки, а то и от обморожения, о чем свидетельствует петербургская пресса. «В общем климат Петербурга нельзя назвать благоприятным для здоровья, он повышает процент заболеваемости и смертности, сокращает продолжительность жизни и несомненно отрицательно отражается на характере петербуржцев», — пишет исследователь петербургского климата<sup>50</sup>, а в сноске к приведенному абзацу добавляет: «Столица и Санкт-Петербургская губерния принадлежат к тем немногим местностям России, где, благодаря главным образом климатическим условиям, число умирающих превышает число рождающихся, и будь оно изолировано, население ее вместо какого-либо при-

роста должно бы постепенно вымирать, хотя, конечно, число умирающих потому так велико, что велик наплыв населения пришлого, *трудно акклиматизирующегося*, а коренное население более жизненно». О том же говорится и в книге Статистического Комитета, выпущенной в начале 70-х годов XIX века, и у В. Михневича (не говоря уж о ряде более поздних источников): «Можно сказать без преувеличения, что значительный процент этого люда (речь идет о переселенцах в Петербург извне, за счет непрерывного и все возрастающего наплыва которых росло население города. — В. Т.) приходит только умирать в Петербург». Следовательно, и сам Петербург метафорически тоже может быть обозначен как фабрика смерти. Перевес смертности над рождаемостью, как правило, был громаден (так, в 1872 году умерло 29 912, а родилось 20 791 человек, то есть число умерших на треть превышало число родившихся). Эта метафора приобретает особенно грозное значение, если вспомнить, что города Западной Европы и многие города в России растут «изнутри», за счет перевеса рождаемости над смертностью, тогда как в Петербурге процент пришлого населения был неправдоподобно огромным (так, в 1900 году 69% населения Петербурга составлял пришлый элемент)<sup>51</sup>. Эти данные выглядят тем более удручающими, что в начале XX века уровень заработной платы в Петербурге в полтора раза превышал среднюю величину ее по России (уступал этот уровень только уровню заработной платы в Бакинской и Екатеринославской губерниях), а среднее потребление мяса на душу населения было очень высоким — 5 пудов в год, то есть более чем по 200 граммов в день (практически же, считая посты и учитывая вегетарианцев, существенно больше). Другой аномалией Петербурга была необыкновенная скученность населения. На 15 декабря 1910 года на один дом в Петербурге в среднем приходилось 70 человек (в Лондоне — 8(!), в Париже — 35, в Берлине — 48, в Вене — 50)<sup>52</sup>. В 1897 году в Петербурге было 12 000 «углов» (угловых квартир), а перед Первой мировой войной их стало значительно больше<sup>53</sup>. Третьей петербургской аномалией было большое (по началу огромное), устойчивое, сохранявшееся, во всяком случае, до войны и революции преобладание мужского населения над женским. В год смерти Пушкина женщины в Петербурге составляли лишь 30% населения (в 1906 году на 791 716 мужчин приходилось 666 663 женщины, то есть на каждую тысячу мужчин — 843 женщины, тогда как в европейских столицах, наоборот, женское население заметно преобладало над мужским). Следствием такого соотношения населения был огромный процент безбрачных и бездетных мужчин (на пятеро приходилось четверо холостых) в низшем, а отчасти и в среднем сословии (бедный чиновник русской литературы обычно бессемейен), с одной стороны, и, с другой, сильное развитие проституции и предшествующих ей форм (институт «душенёк» и «кум»), «камелий» («Сашек» и «Катек», «Минн» и «Луиз»), что еще более уменьшало процент женщин жен и матерей, а следовательно, и процент браков и семейных людей. Еще одним следствием этого было огромное количество незаконнорожденных детей (в 70-е годы XIX века они составляли четверть всех рождавшихся в городе детей), среди которых смертность была особенно высока; выжившие становились объектами «питомнической» индустрии<sup>54</sup>: их отдавали в Воспитательный дом, а потом раздавали по деревням

(прежде всего Псковщины) кормилицам, и судьба их чаще всего тоже была горькой. Выделялся Петербург и в других отношениях. Он шел впереди всей России по венерическим заболеваниям, по чахотке, по алкоголизму, по числу душевнобольных и по числу самоубийств. В 70-е годы XIX века ежегодно кончало самоубийством по 140—170 человек, причем — редчайшее для России явление — среди самоубийц наблюдался очень высокий процент женщин (в некоторые годы — до 30%)<sup>55</sup>. Нищенство и бродяжничество, представители преступного мира также были одной из язв Петербурга, и как литература — художественная, публицистическая, этнографическая, социально-экономическая и т. п., — так и полицейские и судебные акты широко развертывают всю типологию этого явления<sup>56</sup>. «Беспачпортность» тоже имела в Петербурге самое широкое распространение, несмотря на контроль властей (особую категорию составляли евреи, в своем подавляющем большинстве не имевшие «вида на жительство», более или менее регулярно выславшиеся из Петербурга и снова в него в обход закона возвращавшиеся). Иностранцы в Петербурге — особая тема, здесь не рассматриваемая. Уместно лишь напомнить, что ни в одном русском городе их процент не был так высок и они не играли столь видную роль в структурах власти, начиная с царского двора, администрации, в армии, науке и искусстве, в сфере обслуживания, промышленности, медицине и т. п. Народное сознание понимало этот парадокс «нерусскости» русского города, и во время народных гуляний на Марсовом поле, а потом и в других местах охотно потешались над этой ситуацией: *А это — Питер, / Которому еврей нос вытер...* см. об этом выше [ср. ахматовское *А вокруг старый город Питер, / Что народу бока повытер / (Как тогда народ говорил)*]; ср. в Петербурге и «петербургской» литературе роль поддразниваний, насмешек над русской речью иностранцев (особенно немцев), юмористических имитаций и т. п.<sup>57</sup> (особый вариант этой темы — «финско-чухонский» Петербург — «Финопольс»).

И еще одно типично петербургское явление — голод: он был и уносил множество жизней, пока город строился, он был во время революции, гражданской войны и разрухи, но на фоне других бедствий остался малозамеченным событием, хотя и он стоил, кажется, тысячам жизни (страшным свидетельством этого голода стал семеновский «Голод», отчасти замятинская «Пещера» и некоторые другие малочисленные, разрозненные и, видимо, не привлекавшие к себе внимания тексты. Среди них и недавно опубликованные письма Л. Н. Андреева к Н. К. Рериху; так, в письме от 28 ноября 1918 года сообщается: «Большевики дышат на ладан [...] и голод в городе ужасный, вымирают целые семьи. Последнее достоверно [...]» (De visu 1993, № 4, 33; мемуарная литература последних лет тогда же не раз возвращается к теме голода тех лет — ср.: «...в Петербурге очень плохо, недостаток продовольствия, становится настоящим голодом» [из письма В. Юнгера Б. Садовскому]; «На Петербург надвигается голод»; «Голод уже прочно завладел Петроградом» и т. п. — Е. Юнгер. «Все это было» и др.), голодали и в годы коллективизации; наконец, самый страшный голод — вплоть до каннибализма — был во время блокады. О нем есть ряд ценных источников, но эта трагедия все еще не только не осмыслена во всей ее глубине и ее последствиях, но и — приходится признать — не описана с той полнотой, которой она заслужи-

вает. Вся правда о ней все еще не сказана<sup>58</sup>, и ее последствия, живо ощущаемые и сегодня, несомненно, продолжатся и в следующем веке (уместно напомнить, что трех с половиной миллионный город к сентябрю 1945 года, уже после возвращения значительной части эвакуированных, насчитывал лишь 36,6% прежнего населения и даже десять лет спустя, несмотря на все преимущества «сытого» Ленинграда перед голодной провинцией, население составляло лишь 85% от довоенного). Несомненно, что и в этом отношении первенство Петербурга среди больших городов России не вызывает сомнений (впрочем, и голод — не самое страшное, и об этом узнали, а иногда и написали перенесшие блокаду; собственно, это было известно в Петербурге и в первые послереволюционные годы. «Я поняла, — пишет в «Петербургских дневниках» З. Гиппиус, — что холод хуже голода, а тьма хуже и того и другого вместе. Но и голод, и холод, и тьма — вздор! Пустяки! Ничто — перед одним, еще худшим, непереносимым, кажется в самом деле не-вы-носимым... Но нельзя, не могу, потом! после!»).

Петербург в России был и родиной хулиганства (как, впрочем, и футбола — *А на дворе военной школы / Играют мальчики в футбол* («Второй футбол», 1913) или о «футбола толстокожем боге» с глубоко идущей ассоциацией: *Неизъяснимо лицемерно / Не так ли кончиком ноги / Над теплым трупом Олоферна / Юдифь глумилась...* («Футбол», 1913), с намеком на эрмитажную картину Джорджоне. Оба стихотворения — Мандельштама, но о футболе в Петербурге в начале XX века писали и другие. Недалеко от часовни-усыпальницы св. Ксении — могила того, кто познакомил Петербург с футболом). Москва еще не знала слова *хулиган* и не видела футбола, когда в Петербурге уже было и слово, и обозначаемое им новое и достаточно интересное явление, свидетельствующее о становлении нового социального типа, и сам футбол. В 1914 году об этом явлении говорили еще как о возникающем, но в семнадцатом — и чем далее, тем более в течение полутора десятка лет оно, выплеснувшись наружу, стало непереносимым элементом петербургской, а затем и вообще российской городской жизни. Одно из первых описаний этого явления, сопровождаемое вдумчивым анализом, принадлежит А. Свирскому<sup>59</sup>.

Эта особая чуткость Петербурга к «неблагоприятному» и как бы легкая готовность принять его проявилась и в наше время: так, более чем пятимиллионное население города (к началу 90-х годов) уже в 1992 году снизило заметно свою численность и теперь не доходит до этого рубежа.

Особое значение для Петербургского текста имеет субстрат духовной культуры — мифы и предания<sup>60</sup>, дивинации и пророчества, литературные произведения и памятники искусств, философские, социальные и религиозные идеи, фигуры петербургского периода русской истории и литературные персонажи, все варианты спиритуализации и очеловечивания города —

Тень моя на стенах твоих,  
Отраженье мое в каналах,  
Звук шагов в Эрмитажных залах<sup>61</sup>.

Собственно, именно наличие этих элементов образует из Петербургского текста особый класс текстов, не представленный в русской традиции какими-



либо другими примерами (анализ этого аспекта Петербургского текста нуждается в специальном исследовании), и формирует внутри него ту атмосферу повышенной, даже гипертрофированной знаковости, которая, с одной стороны, связывает все воедино, уединообразивает текст, минимализирует случайность, а с другой стороны, толкает его к осознанию некоторых более глубоких структур и уровней — и самого города, и этот город воспринимающего собственного сознания. К знаковой перенасыщенности города присоединяется таковая текста, и тот, для кого Петербургский текст реальность, должен усвоить совершенно иную степень детализации, дифференциации, взаимосвязанности, сложнейшей игры, в которую вступают различное и тождественное, реальное и мнимое, временные и пространственные планы. Особого внимания заслуживает принципиальная установка «резонантного» Петербургского текста на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии, пародии (в этом отношении пример был задан «Медным Всадником»), к сложным композициям центонного типа, к склеиванию литературных персонажей (или повышению их знакового ранга в целом Петербургского текста, ср. Германа, Голядкина и др.), к переодеванию, переименованию и иного рода камуфляжу (Петербург как Венеция, Рим, Афины у Мандельштама [«в 1920 г. Мандельштам увидел Петербург как полу-Венецию, полу-театр»<sup>62</sup>, — по словам Ахматовой], Вагинова [«Козлиная песнь», тема Филострата] и ряда других писателей; ср. также самообыгрывание и удвоение Петербурга в декоративно-театральных опытах — от Гонзага до Бакста и позже), в отдельных случаях к анаграммированию ключевых слов (*Петербург — Петроград, Нева* и т. п.), причем *Нева* особенно открыта для многочисленных анаграмматических опытов.

Здесь можно кратко очертить лишь один вопрос в связи с той более глубокой структурой, которую можно назвать с а к р а л ь н о й в том смысле, что она задает новое по сравнению с обычным (профаническим) опытом членения пространства, времени, новые типы соотношения между причиной и следствием и т. п. Эта структура, лежащая в основе Петербурга как результата синтеза природы и культуры и имплицитно содержащаяся в Петербургском тексте, принципиально усложнена, гетерогенна и полярна; разные ее звенья не только обладают разными ценностями, но способны к перемене и к обмену этими ценностями. Усложненность и гетерогенность проявляются, в частности, в том, что нет единых правил ориентации в разных узлах этой структуры. Эти правила определяются в контексте соотношений элементов в большей степени, чем субстанционально. Сложность определяется тем, что каждый элемент принципиально обладает всей суммой возникающих в разных ситуациях значений. Отсюда — предельная неопределенность каждого элемента, особенно с точки зрения воспринимающего его «петербургского» сознания, которое также может быть «сдвинутым». Полярность этой петербургской структуры в том, что п р и р о д а, противопоставленная культуре, не только входит в эту структуру (сам этот факт, обычно упускаемый из виду, весьма показателен), но и р а в н о ц е н н а культуре. Таким образом, Петербург как великий город оказывается не результатом победы, полного торжества культуры над природой, а местом, где воплощается, разыгрывается, реализуется д в о е в л а с т и е природы и культуры (ср. идеи

Н. П. Анциферова). Этот природно-культурный кондоминиум не внешняя черта Петербурга, а сама его суть, нечто имманентно присущее ему.

Типология отношений природы и культуры в Петербурге предельно разнообразна. Один полюс образуют описания, построенные на противопоставлении природы, болота, дождя, ветра, тумана, мути, сырости, мглы, мрака, ночи, тьмы и т. п. (природа) и шпилья, шпица, иглы, креста, купола (обычно освещенных или — более энергично — зажженных лучом, ударом луча солнца)<sup>63</sup>, линии, проспекта, площади, набережной, дворца, крепости и т. п. (культура). Природа тяготеет к горизонтальной плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косвенности, к связи с низом (земля и вода); культура — к вертикали, четкой оформленности, прямизне, устремленности вверх (к небу, к солнцу). Переход от природы к культуре (как один из вариантов спасения) нередко становится возможным лишь тогда, когда удастся установить зрительную связь со шпилем или куполом (обычно золотыми, реже просто светлыми, ср. темно-серые характеристики природных стихий или белый [мертвенно] снег)<sup>64</sup>.

Вместе с тем и природа, и культура сами полярны. Внутри природы вода (холодная, гнилая, затхлая, вонючая, грязная, стоячая), дождь, слякоть, мокрота, муть, туман, мгла, холод, духота противопоставлены солнцу, закату, глади воды, взморью (*Нам бы только до взморья добраться...* у Ахматовой), зелени, прохладе, свежести. Когда приобретают силу элементы первого ряда, наступает беспросветность, безнадежность, тоска (зрительно — ничего не видно и не различимо; событийно — дурная повторяемость, ориентация на прошлое, отсутствие выхода, безверие). Когда же появляются элементы второго природного ряда, становится видно во все концы, с души спадает бремя (свободное, незатрудненное дыхание)<sup>65</sup>, наступает эйфорическое состояние (и, как правило, мгновенно<sup>66</sup>, в отличие от депрессии), *новая жизнь*<sup>67</sup>, что, собственно говоря, и означает переход к другому измерению времени. Зрительно — бескрайняя видимость (простор), чему на более глубоком и внутреннем уровне соответствуют экстатические видения будущего, счастливый выход, вера, что, собственно, и является знаком совершившегося прорыва в космологическое, почти совпадающее в данном случае с пространством свободы. В этих условиях ход событий ускоряется, они являются так, как от них этого ожидают, но и вполне неожиданно и непредсказуемо, или же в самых причудливых и неожиданных конфигурациях (нелишне снова вспомнить — *Все, что хочешь, может случиться*), чаще, однако, благоприятных человеку, но нередко, конечно, и неблагоприятных и даже гибельных.

Этой мистической «духовной» дальновидимости, обретаемой в состоянии эйфории, соответствует и вполне реальная дальновидимость, объясняемая особенностями ландшафта и организации пространства города. Эта черта образует один из очень важных признаков петербургского пространства, и об этом нужно сказать несколько слов. Петербург — город проспектов и, более того, город проспекта (ср. у Андрея Белого: «Есть бесконечность в бесконечности бегущих проспектов с бесконечностью в бесконечность бегущих пересекающихся теней. Весь Петербург бесконечность проспекта, возведенного в энную степень. За Петербургом же ничего нет»), потому что

Невский проспект — своего рода идеальный образ города, его идея, взятая в момент ее высшего торжества воплощения. Собственно, подобная идея равным образом отсылает и к городу, и к проспекту и обнаруживает дважды свою мотивировку и укорененность в комплексе видения, идеального, а значит, если и не бесконечного, то несомненно дальнего: *ἰδέα* — прежде всего «наружный вид», «видимость» и лишь потом «идея» (\**ēĩdov*; и.-евр. \**ueid*-: \**uoid*-: \**uid*-, ср. русск. *видеть* и др.) и *pro-specto* «смотреть вдаль», «созерцать», «открывать вид» (то есть как бы предуготовлять условия для эпифании), слово, лежащее в основе русск. *проспект* (*перспектива*). Мотив легкой «просматриваемости» Петербурга (человеку, исходящему из «московских норм», она кажется почти идеальной; «Далеко было видно по пустым улицам», — сказано у Толстого, когда он описывает бессумрачную июньскую петербургскую ночь, в которую Пьер возвращался от Андрея Болконского к себе домой), обеспечиваемой прямыми проспектами, широкими площадями, открытыми пространствами вдоль реки и горизонтальной ровностью города, имеет существенные продолжения уже в плане трактовки жителем города своего положения по отношению к опасности. В отличие от Москвы Петербург представляется открытым и просматриваемым. Степень же «просматриваемости» или дальневидения могла бы определяться количеством идеальных наблюдателей, расставленных в нужных точках города (минимально необходимых) и обладающих «бесконечным» зрением по прямой (до упора или поворота, изгиба), которые в сумме «просматривают» весь город, то есть все проспекты, улицы, переулки, площади, набережные и т. п., иначе говоря, все свободное открытое пространство, исключая разного рода постройки, стены, заборы и т. п. Естественно, что такое «петербургско-московское» сравнение оперировало бы с м и н и м у м о м наблюдателей, способных «просмотреть», увидеть м а к с и м у м пространства (то есть все открытое городское пространство). При таком сравнении, как об этом свидетельствуют обильные выборки, сделанные на материале планов, выяснилось бы, что в сопоставимых размерах пространства количество таких «условно-идеальных» наблюдателей для Петербурга в десятки раз меньше, чем для Москвы, так как их «дальнозоркость» соответственно в десятки раз больше [так, наблюдатель, поставленный у главного входа в Адмиралтейство, только по трем основным перспективам видит одновременно (не меняя позиции) более чем на 6 км (!); таким же было бы дальновидение наблюдателя, поставленного в створе Невского и Лиговского; подобных примеров немало, а есть и такие, которые сильно превосходят указанные; ср., например, позицию наблюдателя в створе Московского проспекта и Обводного канала, откуда можно видеть более чем на 10 км, и т. п.; наблюдателю, стоящему на Троицком мосту, ближе к Адмиралтейской стороне, видно по речной глади не менее чем на 7 км; если же этот наблюдатель будет смотреть не «перспективно», а «панорамно», то он увидит линию («суммарную») длиной существенно более 20 км; наконец, с западных границ Крестовского, Петровского, Васильевского, Канонерского островов дальновидение наблюдателя было бы практически неограниченным, «бесконечным»; ничего даже приблизительно подобного для Москвы не существует из-за меньшей длины улиц, их кривизны или ломаности, высокой степени «закрытости» (см. ниже)]. Этот исключительно высокий коэффициент

«просматриваемости»-дальновидения в Петербурге объясняется большой длиной и прямизной улиц и высокой степенью «открытости» (см. ниже). С точки зрения преследуемого человека, петербургская ситуация крайне невыгодна, а сам преследуемый предельно уязвим: он видим очень издалека и часто с нескольких разных сторон; но вместе с тем и у него есть преимущества: он издалека и, следовательно, заранее может увидеть опасность преследования, хотя все равно укрыться на открытом пространстве у него мало шансов. Вместе с тем в этих условиях нередко нелегко прийти на помощь жертве: увидеть ее просто, но поспеть на помощь из-за большого расстояния или разъединенности частей городского пространства (ср. ситуацию, когда наблюдатель и жертва разделены, например, пространством Невы) трудно или — в нужный (имеющийся в запасе) отрезок времени — вовсе невозможно, что делает непереносимой ситуацию присутствия при страдании и невозможности помочь страдающему. Таким образом, дальновидение человека как субъекта этой способности в «далекопросматриваемом» городе соотносится с дальновидением этого человека как объекта: его видят тоже издалека и, кроме того, нередко с л и ш к о м видят.

По оживленным берегам  
Громады стройные теснятся  
Дворцов и башен...

Каждая из таких громад (а их в городе много) многооконна и, значит, многоочита. Во всяком случае, масштабы этого явления не на один порядок больше, чем в Москве. Так, на прохожего на Дворцовой площади одновременно устремлены многие сотни окон-глаз с обеих сторон — Зимнего дворца и здания Главного штаба (достаточно сказать, что только гигантская фасадная «кулиса» последнего в «оконном» измерении насчитывает 145 единиц, видимых и видящих одновременно; общее число окон этого фасада больше в три-четыре раза, учитывая трехэтажность здания и окна подвального уровня [если смотреть с площади, то эти 145 единиц распределяются — при движении взгляда слева направо — так: 25 & 38 — ось симметрии — арка & 38 & 44]; вся же длина «громады» в оконном измерении — 253 единицы, которые должны быть помножены на три-четыре по числу этажей [63 из них приходится на «мочный» фасад, 29 на «под-арочную» часть, 16 на «невскую» (проспект)]). Не слишком многим уступает этому зданию Зимний дворец во всей совокупности составляющих его зданий и их фасадов. Собственно, «фасадность» Петербурга предполагает не только известную демонстративность-декоративность города, но и его многооконность: освещенные изнутри, «горящие» окна-очи (правда, их такое множество, что, конечно, одновременно все вместе они никогда не были освещены) и притягивают к себе любопытных (излюбленный мотив Петербургского текста — некто бедняк-аутсайдер вожделенно — с завистью или ненавистью (*ужо тебе!*) — смотрит на «горящие» окна и пытается представить себе, что за ними происходит), и вместе с тем смотрят на тех, кто находится вне самой «громады», контролируют их взглядом своих многочисленных окон-очей.

С этим ключевым критерием «дальновидения» так или иначе связаны другие. Лишь некоторые из них вкратце могут быть здесь названы:

— коэффициент «прямизны», «кривизны», «ломаности» улиц (то есть отношение числа «прямых» улиц к «кривым», «ломаным», «кривым» и «ломаным» вместе и обратно) [высокий коэффициент прямизны, то есть очень большое преимущество числа «прямых» улиц над улицами «непрямыми» и еще большее преимущество суммарной длины первых над вторыми, в сильнейшей степени определяет и степень «организованности» городского пространства];

— коэффициент «организованности» пространства, определяемый количеством информации, необходимой для исчерпывающего описания структуры этого пространства, или, иначе говоря, принципом «минимально — о максимальном», во-первых, и, во-вторых, соотношением площади «организованного» и «неорганизованного» (практически — «слабоорганизованного») пространств [коэффициент «организованности» по каждому из этих двух параметров очень высок, ср. пространства между Большим и Малым проспектами Васильевского острова, между Пушкинской и Геслеровским на Петроградской стороне, в бывших Преображенской, Семеновской и Измайловской ротах, в Рождественской части, на правом берегу Невы севернее нижнего течения Охты и т. п.<sup>68</sup>, причем все перечисленные выше пространства практически идеальны и требуют для своего структурного описания двух данных — числа параллельных улиц и числа перпендикулярных к ним и, следовательно, тоже параллельных улиц; но и подавляющая часть остальной площади города тоже достаточно хорошо организована, во всяком случае по сравнению с московским пространством; ср. лучевые структуры между Невским и Вознесенским проспектами, к югу от истоков Обводного канала; число деформаций высокоорганизованного пространства немного, и они обычно связаны с некими первичными условиями и поэтому сами должны быть признаны вторичными (ср. структуру улиц и переулков за пределами дуги бывшего «гласиса» на Петроградской стороне или улицы, вынужденные, хотя бы в смягченном варианте, принять условия, которые ставятся природными объектами, — Большая Морская, учитывающая кривизну Мойки, Садовая, выбирающая свой путь с оглядкой как на Фонтанку, так и на Екатерининский канал, и т. п.; ср. также деструктивные зазоры при соединении разных частей, строившихся неодновременно<sup>69</sup> или вынужденных подчиняться неким природным реальностям)];

— коэффициент «открытости»-«закрытости», определяемый соотношением первых и вторых или вторых и первых [условно «открытым» можно считать пространство, обеспечивающее стоящему в его центре круговой обзор с радиусом в 100 метров (ср. невские пространства, морская оконечность города, Марсово поле, Сенатская площадь, Сенная, Дворцовая и т. д.<sup>70</sup>); «сильнозакрытых» пространств в городе относительно немного (такowymi можно условно считать пространства не только не имеющие кругового обзора, но имеющие не более двух линий обзора, причем каждая из них для человека, стоящего на скрещении этих линий, не превышает 200—300 метров; реально взгляд упирается в дом, стену, забор и не имеет продолжения), ср. «срединный» Петербург, например угол Столярного и Мещанской, где обычно помещают дом Раскольников, или же район, примыкающий к дуге «гласиса» с севера, отчасти и с востока];

— коэффициент «прерывности»-«непрерывности», или «разъединенности»-«слитности» [соотношение пространств, внутри которых коммуникация совершается легко, во всяком случае беспрепятственно, из улицы в улицу, к пространствам, достижение которых из данного связано с затруднениями; конкретно — «материковость» (левобережье) — «островность» (при учете, что в старом Петербурге мосты через крупные реки были малочисленны, а до середины XIX века вообще носили временный характер (мосты плашкоутного типа) и не всегда могли выполнять свою соединительную функцию — обстоятельство, приводившее к существенной изолированности островной части Петербурга и накладывавшее свой отпечаток на жизнь петербуржцев)] и т. п.

Интересно, что и Петербург, и Москва обладают тем не менее некими внутренними резервами компенсации своих отличий друг от друга — нередко противоположными по характеру (так, в частности, анализ маршрутов городского транспорта, преимущественно трамвая, показывает, что в «кривой» Москве он в принципе часто движется по кратчайшему, хотя и «кривому», расстоянию между двумя конечными точками, то есть как бы «по прямой»; в «прямом» же Петербурге трамвай нередко стремится к пробегу по возможно более длинному пути, стремясь обождать максимум пространства, причем не исключаются и частичные возвращения к уже пройденному; ср. также московскую манеру в целях экономии усилий и еще больше от лени и неприязни к «жесткой» организации срезать углы при петербургской манере пользоваться в подобных случаях проходными дворами, иногда образующими последовательности в 4—5 дворов, что для Москвы совершенно нехарактерно). Дуги малых рек и извиляющийся Екатерининский канал (*Кривуши*) на Адмиралтейской стороне перекликаются с концентрическим («дуговым») принципом московской планировки и как бы реализуют идею «петербургской» кривизны (о присутствии и важности «криволинейной» структуры в «лабиринтном» пространстве города см. теперь статью В. Серковой «Неописуемый Петербург (Выход в пространство лабиринта)», 1993). Такие компенсации известны и в других областях (ср. бледно-разноцветную окраску домов [желтый цвет был введен при Екатерине II и утвердился при Павле, а замечен как петербургская особенность Гоголем], рассчитанную на особое «излучение» именно в пасмурную погоду, — эффект подсвечивания или же роль сияющих вод при солнечной погоде, контраст зеленых островов с колоритом самого города и т. п.).

Внутри культуры — жилище неправильной формы и невзрачного или отталкивающего вида, комната-гроб, жалкая каморка, грязная лестница, колодец двора, дом — «Ноев ковчег»<sup>71</sup>, шумный переулочек, канава, вонь, известка, пыль, крики, хохот, духота противопоставлены проспекту, площади, набережной, острову, даче, шпилью, куполу. И здесь, как и внутри природы, в одном случае ничего не видно и душно (преобладающее значение приобретают слух, подслушивание, шепот, аморфные акузмы), а в другом — открывается простор зрению, все заполняется свежим воздухом, мысль получает возможность для развития. То, что природа и культура не только противопоставлены друг другу, но и в каких-то частях смешиваемы, слиянны, неразличимы, образует другой полюс описаний Петербурга.

Из этого соотношения противопоставляемых частей внутри природы и культуры и возникают типично петербургские ситуации: с одной стороны, темно-призрачный хаос, в котором ничего с определенностью не видно, кроме мороков и размытости, предательского двоения, где сущее и не-сущее меняются местами, притворяются одно другим, смешиваются, сливаются, поддразнивают наблюдателя (мираж, сновидение, призрак, тень, двойник, отражения в зеркалах, «петербургская чертовня» и под.), с другой стороны, светло-прозрачный космос как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью) — вплоть до ясновидения и провиденциальных откровений<sup>72</sup>.

И *призрачный*, и *прозрачный* — два очень важных определения не только «физической», «атмосферной» характеристики города в Петербургском тексте, обладающих высокой частотностью, но и как узрение его духовной, метафизической сути, приникание к ней. Казалось бы, весьма различные между собой (огрубленно: неясный, едва видимый — абсолютно ясный, видимый без помех), эти определения применительно к петербургским условиям оказываются предельно сближенными, вступают в обоюдную игру, вовлекая в нее и читателя, погружая его в пространство иллюзий — как от неясного видения, так и от сверх-видения, — как, впрочем, и сами эти слова, столь разные по смыслу и столь сближенные по форме и равно принимающие участие в этой месмерической игре-споре о духовном смысле этого петербургского двоения. Соответственно этой структуре и строится внутреннее пространство Петербургского текста, оказывающееся таким образом идеально приспособленным как к «разыгрыванию» неопределенности, двусмысленности, призрачности, т. е. всего того, что связано с максимальной омонимичностью, энтропией, так и к заключениям провиденциального характера, когда все тайное, невидимое, недоступное становится открытым, зримым, легко достижимым — пусть на миг («сверхвидимость» как гипертрофия определенности и как самообнаружение «эктропической» тенденции). И та и другая задачи в конечном счете объединяются в одну сверхзадачу, но их истоки лежат в разных сферах и их прагматика существенно различна. Как бы то ни было, петербургский текст русской литературы построен как предельно усложненный текст а к к у м у л и р у ю щ е г о<sup>73</sup> типа с сохранением стольких степеней неопределенности и свободы, что едва ли оправдан подход к нему только как к слепку с Петербурга даже в самых сокровенных его деталях. Нужно думать, что текст такой сложной структуры (во всяком случае, его сложность уникальна в пределах русской культуры, воплощенной в текстах) предполагает еще более высокие цели, и мессианизм петербургской темы русской литературы, конечно, глубже и напряженнее усвоенного в свое время мессианизма Москвы — «третьего Рима».

Хаотическая слепота (невидимость) и космическое сверхвидение образуют те полюса, которые определяют не только диапазон Петербургского текста, но и его интенциональность и сам характер основного конфликта, который послужил образцом для его перекодирования в культурно-историческом плане. Любопытно, что петербургская мифология и эсхатология исходят из аналогичных начал. История Петербурга мыслится замкнутой; она не что иное, как некий временный прорыв в хаосе. Миф сначала рассказывает о том,

как из хаоса был образован космос, из преисподней (ср. др.-греч. *Αΐδης* как «невидимый», собств. — «без-видный», как земля в начале творения (Бытие I, 2), из и.-евр. \**n-ūid-*) — «парадиз» в виде петровского Петербурга. Миф конца определяет, пожалуй, не только главную тему петербургской мифологии, но и тайный нерв ее. Этот конец не где-то там далеко, за тридевять земель, и не когда-то в далеком будущем и даже не просто близко и вскоре: он здесь и теперь, потому что идея конца стала сутью города, вошла в его сознание. И это катастрофическое сознание, возможно, страшнее самой катастрофы. Последняя внимает всё разом, и перед нею человек — *la quantité négligeable*. Но сознание катастрофы до того, как она состоялась, ставит перед человеком проблему выбора, от которого он не может уклониться. И в этой ситуации человек — значимая величина. Сознание конца, точнее, возможность его, которая, как дамоклов меч, висит над городом, порождает психологический тип ожидания катастрофы. Такая настроенность на ожидание поддерживается практически ежегодными репетициями конца: за 290 лет существования города он пережил более 270 наводнений, когда вода поднималась на полтора метра выше ординара и более и начинала подтапливать город и извне, и изнутри — через городские реки и водопроводные люки. Фольклорная традиция, точнее, может быть, «низовая», твердо стояла на неизбежности конца с самого основания Петербурга и даже до него: предание рассказывает (и в отдельных случаях оно подтверждается и практикой более позднего времени), что первоначальники дельты Невы не строили основательных жилищ и не обременяли себя имуществом, но привязывали свои веревки к дереву и, когда стихия разыгрывалась, садились, взяв с собой необходимый минимум, в веревку и вверяли свою жизнь судьбе, которая нередко выносила их к Дудергофским высотам, как праотца Ноя и его спутников к Арапату. Если Петербург страдал от воды, то Москва — от огня, тоже от почти ежегодных пожаров, и москвичи тоже в ожидании пожаров не очень-то заботились о восстановлении жилья, которое вот-вот еще раз будет спалено новым пожаром. Но если катаклизм стал навязчивой идеей в Петербурге и лег в основу петербургского эсхатологического мифа, то москвичи проявляли больший фатализм и бóльшую беззаботность — пожаров ждали, но экпиротис не сделали объектом-темой своей мифологии.

Народный миф о водной гибели был усвоен и литературой, создавшей своего рода петербургский «наводненческий» текст. Об этом немало было написано, и поэтому здесь нет смысла возвращаться к этой теме во всей ее полноте. Однако для общей ориентации уместно обозначить ряд довольно разных имен, связанных с темой, которая разыгрывается в сверхэмпирическом плане — или эсхатологическом, или историософском. В этом ряду прежде всего стоит отметить стихотворение С. П. Шевырева «Петроград» (в автографе первоначально оно называлось «Петербург»), 1829, опубликованное в «Московском Вестнике» за 1830 год, № 1. В двух отношениях оно заслуживает упоминания в этой работе: во вступлении к «Медному Всаднику» Пушкин, не называя автора, учел это стихотворение<sup>74</sup>, во-первых, и, во-вторых, конструкция, на которой держится тема, представляет собой жанр прений-поединка двух начал — Петра и моря, человека и стихии, с сильным мифологизирующим элементом: Петр победил:



Что чернеет лоно вод?  
 Что шумят валы морские?  
 То дары Петру несет  
 Победенная стихия... —

и хотя всадник, взлетевший «на отломок диких гор»,

Зоркий страж своих работ  
 Взором сдерживает море  
 И насмешливо зовет:  
 «Кто ж из нас могучей в споре?» —

победа Петра двусмысленна. Ее цена —

И в основу зыбких блат  
 Улеглись миллионы, —  
 Всходят храмы из громад,  
 И чертоги, и колонны... —

при Петре и

Помнит древнюю вражду,  
 Помнит мстительное море  
 И, да мщенья примет мзду.  
 Шлет на град потоп и горе —

по сей день. Центральная в этом ряду фигура Пушкин не нуждается в данном случае в комментарии. Зато заслуживает внимания далеко не всем знакомая биографическая деталь, связанная с Лермонтовым и известная из «Воспоминаний» В. А. Соллогуба: «Лермонтов, одаренный большими самородными способностями к живописи, как и к поэзии, любил чертить пером и даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого подымалась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом. В таком изображении отзывалась его безотрадная, жаждавшая горя фантазия». Но Лермонтов был одарен и провидческими способностями, что придает этому рассказу свидетеля особую цену, тем более что существует некий контекст, в котором поэт уподобляет себя морю, точнее, волне<sup>75</sup>. Новый ракурс эсхатологического петербургского мифа был найден М. А. Дмитриевым в стихотворении «Подводный город» (1847) — своего рода жизнь после смерти. Катаклизм произошел. Картина безрадостна:

Море ропщет, море стонет!  
 .....  
 Море плачет; брег песчаный  
 Одинок, печален, дик;  
 Небо тускло; сквозь туманы  
 Входит бледен солнца лик.

Но жизнь остаточно продолжается. Рыбак спускает на воду ветхую лодку.

Мальчик сети расстилает,  
 Глядя молча в дальний мрак.  
  
 И задумался он, глядя,  
 И взяла его тоска:

«Что так море стонет, дядя?» —  
Он спросил у рыбака.

И дядя отвечает:

«Видишь шпиль? Как нас с погодку  
Закачало с год тому,  
Помнишь ты, как нашу лодку  
Привязали мы к нему?..

Тут был город всем привольный  
И над всеми господин,  
Нынче шпиль от колокольни  
Виден из моря один.

Город, слышно, был богатый  
И нарядный, как жених;  
Да себе копил он злато,  
А с сумой пускал других!

Богатырь его построил:  
Топь костями он забутил,  
Только с Богом как ни спорил,  
Бог его перемудрил!

Природа, море отомстили человеку за своеволие и несправедливость. О том, что произошло и за что было послано наказание, рыбак и рассказывает мальчику:

В наше море в стары годы  
Говорят, текла река,  
И сперла гранитом воды  
Богатырская рука.

Но подула буря с моря,  
И назад пошла их рать,  
Волн морских не переспоря,  
Человеку вымещать!

Всё за то, что прочих братьев  
Брат богатый позабыл,  
Ни молитв их, ни проклятий  
Он не слушал, ел да пил.

Оттого и стонет морская волна, набегая на берег и откатываясь от него.

Мальчик слушал, робко глядя,  
Страшно делалось ему:  
«А какое ж имя, дядя,  
Было городу тому?»

«Имя было? Да чужое,  
Позабывтое давно,  
Оттого что не родное —  
И не памятно оно».

[*Чужое* имя — как бы не имя: подлинное имя «внутренне» (*имя* < \**η-теп* как «внутреннее»), «чревно»; впрочем, до 30-х годов XVIII века петербургские улицы действительно не имели названий, что весьма удивляло иностранцев. «Однако удивительно, — писал Вебер, — что ни одна улица в Петербурге не имеет названия, а один другому описывает место, о котором спрашивают, называя того или иного живущего в этой местности, пока не назовут такого человека, которого знают, а затем приходится продолжать расспросы)]. Сходный мотив разыгравшейся стихии, наказывающей город за попрание справедливости, за эгоизм, — в рассказе В. Ф. Одоевского «Насмешка мертвеца» (1834), причем наводнение рисуется именно как катаклизм, как конец света, когда гибнут живые и восстают мертвые, в какой-то момент волей стихии встречаясь друг с другом. Эсхатологичен Петербург и в изображении Андрея Белого. Призрак конца постоянно присутствует в романе, ибо Петербург — над бездной, и переход от реального, бытового, ежедневного к единственному, грозному, сверхреальному и окончательному легко может совершиться, когда угодно: «Изморось поливала улицы и проспекты, тротуары и крыши. Она поливала прохожих: и награждала их гриппами. [...] Издалека-далека, будто дальше, чем следует, опустили испуганно и принизились острова; и принизились здания; казалось — опустятся воды, и хлынет на них в этот миг: глубина, зеленоватая муть», ср. уже упоминавшееся ранее описание наводнения в Петербурге у Мережковского как своего рода эсхатологии и немало других подобных текстов<sup>76</sup>. Поэтому неслучайны столь частые сравнения Петербурга и Невы (или даже прямые определения их) с Аидом, Стиксом, Коцитом, Некрополем, царством мертвых, бездной, глубиью, морским дном<sup>77</sup> или просто «глубокой, темной ямой» (З. Гиппиус), как неслучайны пророчества о гибели Петербурга, проклятия, призывания кар и наказаний:

Твое холодное кипенье  
 Страшной бездвижности пустынь.  
 Твое дыханье смерть и тленье,  
 А воды — горькая полынь.  
 [...]  
 Как прежде вьется змей твой медный,  
 Над змеем стынет медный конь...  
 И не сожрет тебя победный,  
 Всеочищающий огонь<sup>78</sup>.  
 Нет, ты утонешь в тине черной,  
 Проклятый город, Божий враг.  
 И червь болотный, червь упорный  
 Изъест твой каменный костяк.

(З. Гиппиус — «Петербург»)

В предреволюционные и первые послереволюционные годы тема умирания, гибели, уничтожения Петербурга разными способами возникает все чаще и чаще в многообразных вариантах и в известной степени становится общим местом (среди этих текстов стоит отметить «Землю и воду» А. Грина и «1918 год» А. Н. Толстого, где умирание города выступает как исполнение некоего старого пророчества, и особенно «Петербург», 1915, Поликсены Соловьевой — *Мне снятся жуткие провалы...*, высоко ценимый Волошиным).

Но петербургская эсхатология открывалась не только русским писателям. Лишь два, но, может быть, наиболее значительных примера будут упомянуты здесь. Прежде всего, речь идет о «петербургской» теме в третьей части «Дядюв» Мицкевича, конкретно о фрагменте «Oleszkiewicz», навеянном петербургским наводнением (ср. подзаголовок — *Dzień przed powodzią petersburską 1824 r.*). Уже в отрывке «Pomnik Piotra Wielkiego», в самом конце его, описывая монумент Петра, поэт задает роковой вопрос о том, что будет с Всадником и с тем, что он символизирует, — *z kaskadą tyraństwa*<sup>79</sup>. В «Олешкевиче», начинающемся впечатляюще мрачной картиной города<sup>80</sup>, дается ответ на этот вопрос, которым и завершается отрывок. В этом ответе — и проклятия городу, и пророчество о его конце, как бы на глазах воплощающееся в реальность (эффект присутствия усиливается обстоятельствами: молодые поляки, гуляя по набережной Невы, встречают неизвестного им человека, измерявшего, насколько уровень воды поднялся сверх ordinaria; оторвавшись от своего дела он, как бы говоря с самим собой, объявляет:

«Kto jutra dożył, wielkich cudów dożył,  
Będzie to drugą, nie ostatnią próbą;  
Pan wstrząśnie szczeble assurskiego tronu,  
Pan wstrząśnie grunty miasta Babilonu;  
Lecz trzecią widzieć, Panie!  
Nie daj czasu»).

Неизвестный, в котором был признан поляк-художник, выходит на площадь перед царским дворцом, устремляет на него взор и как бы обращается к царю: все спят, но ты, царь, не спишь; Бог добр и посылает тебе духа, чтобы остеречь тебя хотя бы в предчувствиях (*On cię w przeczuciach ostrzega o karze*); в годы твоей молодости ангел-охранитель посылал тебе благие сны; в те годы царю было чуждо зло, и он был человеком (*dawniej był człowiekiem*), но с годами, становясь тираном, царь *coraz to głębiej wpadał w moc szatana*: сатанинское стоит между царем и тем, что его ожидает, предчувствием гибели; но завтра Господень гнев сметет все — *aż dojdzie wkońcu do legowisk dzika*. И дальше главное — о вихрях, расковавших воды, о буре, которые несут гибель:

Słyszę!.. tam... wichry... już wytknęły głowy  
Z polarnych lodów, jak morskie straszydła;  
Już sobie z chmury porobiły skrzydła,  
Wsiadły na fałę, zdjęły jej okowy.  
Słyszę!.. już morska otchłań rozkielznana  
Wierzga i gryzie lodowe wędzidła,  
Już mokrą szyję pod obłoki wzdyma,  
Już!.. jeszcze jeden, jeden lancuch trzyma...  
Wkrótce rozkują... słyszę młotów kucie...<sup>81</sup>

Второй пример — поразительное и несколько неожиданное видение Петербурга в финале «Аврелии», написанной Нервалем в 1853—1854 годах (впрочем, первая версия восходит к 1841—1842 годам). Эта дивинация включена в профетический контекст мистических связей России и Польши, что, хотя и по-иному, связывает Нерваля с Мицкевичем. Тема видения — эсхатология Петербурга: узрение бездны (*un abîme profond*), куда низвергаются

волны оледеневшего Балтийского моря, Нева, корабли, готовые сорваться со своих якорей и исчезнуть в пучине, и внезапное воссияние божественного света, прорвавшего туман и выхватившего из него скалу со статуей Петра<sup>82</sup>.

Эсхатологический миф Петербурга — о том, как космос растворяется в хаосе, одолевается им, и этот хаос — по преимуществу водный: то, что принадлежало «космическому», то, что по-своему организовывало городское пространство — и величественные и торжественные невские воды, и уютные, «домашние» маленькие речки «местного» значения, — по мере распада этого пространства, его хаотизации все более и более обнаруживают и н о е в себе, связанное с бездной, нижним миром, смертью.

Виду серого оттенка  
Мойку, женщину и зонт,  
Крюков, лезущий на стенку,  
Пряжку, Карповку, Смоленку,  
Стикс, Коцит и Ахеронт —

по слову современного поэта. Эсхатологичность Петербурга сама по себе если и не предполагает с необходимостью, то в сильной степени способствует не только связи с темой смерти, гибели, но и с образами носителей этого гибельного начала, насельниками темного пространства смерти, преисподней или посланцами этого царства, носителями его духа, началом двоения, сомнительности, соблазна, петербургскими мороками, маревами, горячечным бредом. Это соображение может быть представлено и в несколько ином, более «центрированно-направленном» виде: эсхатология петербургского мифа, принятая и усвоенная как неотменимый конец города, как и сформировавшееся (в частности, и на этой основе) эсхатологическое сознание явно или неявно исходят из того, что семена, посеянные «в начале», в дни творения, дадут свои плоды «в конце», в дни распада и гибели. И эта судьба города predetermined «злыми» семенами того далекого «злого» начала. А зло состояло в нарушении законов природы, здравого смысла, человеческой жизни, говоря в общем, — справедливости, какой она выступает на природном и социальном уровне. Таким образом, «злое» начало прошло, проходит и пройдет через всю петербургскую историю от ее начала до ее конца. И сам Петербург в этом отношении подобен «черному» заговору «на зло», в котором тема зла и дух зла — сквозные, и это зло — то отчетливее, то туманнее, то, в благополучные периоды, отступая, то, в неблагополучные, выступая на первый план, — осознавалось в народной «петербургской» традиции (и даже вне Петербурга, о котором страна судила как о чем-то чуждом и греховном и если тянулась к нему, то часто корысти ради, поддаваясь низким соблазнам, — едва ли стоит напоминать, что речь идет лишь об одной, но очень весомой части спектра внешних «мнений» о Петербурге) и начиная с 30-х годов XIX века и в литературе — художественной, публицистической, исторической.

Вот это «злое» начало, несомненно, во многом объясняет тему infernalного в Петербурге в разных ее вариантах — сатанинства (ср. *szatan* у Мицкевича), дьяволизма, чертовщины и бесовщины (от гоголевского «Портрета»

[ср. Чартков, характерная в этом контексте фамилия] и «Уединенного домика» до Волошина и «Поэмы без героя» с ее петербургской чертовней<sup>83</sup>, приуроченной к порогу конца, когда вдруг припоминаются и уясняются связи прошлого и будущего:

Как в прошедшем грядущее зреет,  
 Так в грядущем прошлое тлеет —  
 Страшный праздник мертвой листвы —

и возникает страшный вопрос:

Не последние ль близятся сроки?..

«„Чертоград“ замерз. Ледяной покой», — говорит еще в 1914 году о Петербурге Зинаида Гиппиус [к *Lust-Eiland* как названию Заячьего острова существовала эвентуальная антонимическая параллель в виде *Teufel-Eiland*, т. е. «Чертов остров»]; многое было написано и о петербургской нечисти, привидениях, мороках, ср. Ремизова, у которого миф-анекдот, быличка, меморат иногда приобретали характер *guignol'*я<sup>84</sup>, «макаберности» («петербургские» части «Учителя музыки» и др., ср. «Бобок» Достоевского), той «темной» мистики промежуточных состояний сознания на грани реального и ирреального, где все подозрительно-неопределенно и двусмысленно, как это бывает в тех случаях, когда неясна связь между причиной и следствием и человек оказывается в некоем «странном» пространстве, в котором можно встретить все, что угодно, — от страха-ужаса до мелких каверз и простых подножек (ср. петербургскую гофманиану, позже — Лескова, Ремизова, Сологуба, Георгия Иванова, прежде всего — «Петербургские зимы», А. Д. Скалдина — как его роман «Странствия и приключения Никодима Старшего», так и представляемый самим автором психологический тип человека, общающегося с иным миром [ср. об этом у Г. Иванова], и мн. др.), наконец, тех аномальных, патологических состояний человека, которые в Петербургском тексте чаще всего объясняются не случайностью, а результатом соприкосновения со «злым» началом (Германн, Чартков, Поприщин, Голядкин, Вася Шумков, Николай Иванович из победоносцевской «Милочки», Семен Семенович Черноусенков из «Бамбочады» и др. как персонажи, стоящие у истоков этой линии и далее). Рассматривая вопрос о том, как эти варианты «текста дьявола» (условно говоря) отразились в Петербургском тексте, существенно различать два слоя — «низкий», традиционный дьяволизм от Варфоломея в «Уединенном домике на Васильевском острове» до Варфоломея Венценосного в рассказе Зоргенфрея о дьяволе («Санкт-Петербург. Фантастический пролог», 1911)<sup>85</sup> и «высокий», оригинальный и, как правило, «личный» демонизм — от «Медного Всадника» до «блоковских» стихов. Апокалиптическая числовая символика<sup>86</sup> Петербургского текста также отсылает к эсхатологическому и апокалиптическому слою Петербургского текста, а сам этот слой — к идее безосновности Петербурга, жить в котором можно, только опираясь на ничто (ср. ницшевское *das Nicht*), которое ведет или прямо к гибели, или к подлинному спасению, достигаемому уже не прежним человеком, но новым уже в силу своего мучительного, личного жизненного опыта.

Но если от зла к добру, от смерти-гибели к спасению есть путь, то не значит ли это, что из одного корня растут два близнеца, противоположные друг другу во всем, кроме этого единого корня, главной ситуации существования человека?! Действительно, из этого же источника, из заложенного в нем импульса вырос и благой побег — историософия «петербургского» периода русской истории, глубокие мистические прозрения о сути города, его идее, наконец, наиболее отвлеченные метафизические конструкции высокой смысловой наполненности, казалось бы совсем оторвавшиеся от петербургской почвы и тем не менее глубинно с нею связанные. Эту связь можно было бы назвать тайной, если бы сами авторы, почти сомнамбулически, не расписывались в «петербургскости» своих творений. Аркадий Долгорукий в «Подростке» говорит о раннем петербургском утре, об особой бодрости и общительности петербуржцев в это время суток и о том, как ему нравится оно: «Утро было холодное, и на всем лежал сырой молочный туман. Не знаю почему, но раннее деловое петербургское утро, несмотря на чрезвычайно скверный свой вид, мне всегда нравится, и весь этот спешащий по своим делам, эгоистический и всегда задумчивый люд имеет для меня, в восьмом часу утра, нечто особенно привлекательное. Особенно я люблю дорогой, спеша, или сам что-нибудь у кого спросить по делу, или если меня кто об чем-нибудь спросит: и вопрос и ответ всегда кратки, ясны, толковы, задаются не останавливаясь и всегда почти дружелюбны, а готовность ответить наибольшая во дню. Петербуржец, среди дня или к вечеру, становится менее общителен и, чуть что, готов и обругать или насмеяться; совсем другое рано поутру, еще до дела, в самую трезвую и серьезную пору. Я это заметил».

Бодрость физическая, телесная, общительность и деловитость — действительно, поутру. Но бодрость духовная, живость мысли, жар мечтаний, переходящих в горячечные грезы, — это по ночам, после того как физическая бодрость уже ушла, и высвобождающая от дремоты рефлексия ума, как бы переняв эстафету бодрости, начинает раскручивать обороты, пока глубокой ночью она не выводит мысль близко к предельным для нее возможностям, где она сама уже не гарантирована от рискованных ходов и перехлестов, которых поутру приходится стыдиться. Аркадий знал и об этом: «Всякое раннее утро имеет на природу человека отрезвляющее действие. Иная пламенная ночная мечта, вместе с утренним светом и холодом, совершенно даже испаряется, и мне самому случалось иногда припоминать по утрам иные свои ночные, только что минувшие грезы, а иногда и поступки, с укоризною и стыдом. Но мимоходом, однако, замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, — чуть ли не самым фантастическим в мире» (и далее — «среди этого тумана» — о «странной, но навязчивой грезе», отсылающей и к Германну, и к Медному Всаднику и подводящей к «последнему» вопросу о сути Петербурга, о самом его бытии, задаваемому самому себе не только героем «Подростка»: «Вот они все кидаются и мечутся, а почем знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому все это грезится, — и все вдруг исчезнет»). В Москве ночью спали, а те редкие, что не спали, проводили ночь в спорах и не поодиночке, а в компании, где-нибудь на Сивцевом

Вражке, в Большом Афанасьевском или Чернышевском, к тому же разгоряченные жженкой. В Петербурге ночью мечтатели бодрствовали, но каждый сам по себе, и разгорячиться можно было только от жара мыслей или чувств. Таким был один из первых мечтателей Петербургского текста, герой «Белых ночей»: жизнь мысли и чувства приходилась на ночь, и счет этой жизни шел по ночам. По ночам предается рефлексии и другой мечтатель три четверти века спустя — и тоже о любви, и тоже переживая любовь, кончившуюся драмой. Об этих девяти ночах он оставил свидетельство, в котором личную драму любви и свое поражение как человека, захваченного любовью, он пытается восполнить построением метафизической конструкции любви о соединении двух любящих в двуединое «я». Могут спросить: а где же здесь Петербург и причем он вообще? Он здесь, за ночным окном, через которое мало что видно и мало что слышно («Опять тикая, морозная, лунная ночь. Редкие прохожие идут торопливо. Наверно, на улице слышен хруст снега под их ногами. Нет шумной дневной сутолоки, и собор потерял свою суетливость, очерченный луной. Везде длинные редкие тени рядом с бледным светом, медленно ползущим по полу передо мной. Жизнь затихла, но все живет иною лунною жизнью, зовущей к себе и недоступной. На душе непонятная грусть. И встают сомнения, мучительно неразрешимые...»). Этих скупых слов о «внешнем» Петербурге здесь достаточно: «внутренний» Петербург — в подъемной тяге метафизической конструкции любви, выстраиваемой в петербургские ночи. Книга, многим обаянная «Белым ночам» Достоевского и «Русским ночам» Одоевского (1844), где тоже девять ночей и они — по существу и по преимуществу — тоже петербургские, так и называется — «Noctes Petropolitanae» (Л. Карсавин) и несет в себе эхообразные следы всей традиции петербургских ночей и вечеров (среди последних нужно выделить книгу глубоких рефлексий и пронизательных наблюдений, теснейшим образом связанную с Петербургом, обладающую высокими художественными достоинствами и до сих пор не только не оцененную, как она того заслуживает, но и вообще мало кому у нас известную, — «Les soirées de St. Pétersbourg» Жозефа де Местра, вышедшую в двух томах в 1821 году в Петербурге<sup>87</sup>; о петербургских интеллектуальных, преимущественно художественных и литературных вечерах см. книгу М. С. Жуковой «Вечера на Карповке», 1837, проанализированную с этой стороны в другом месте). Как противоположно это ночное узревание, мечтание, осмысление, прорыв к глубине утренним размышлениям при свете сознания, «просвещенческим» Morgenstunden Мендельсона и его собратьев по западной культуре!

Одна из много объясняющих особенностей «петербургской» историософии о Петербурге же — сродство историософского метатекста о городе с самим «объектным» текстом города, с Петербургом, и это сродство осуществляется не столько принудительно — через тему, сколько через общие особенности соотносимых явлений. Одна из них — сочетание рационального, логико-дискурсивного, исторического и философского, умопостигаемого дискретного с иррациональным, художественным, интуитивно-мистическим непрерывным. Именно этим объясняется то, что мастера «петербургской» историософии поэты по преимуществу — будь то Пушкин, Тютчев, Достоевский, Анненский, Блок, Белый, Гумилев, Волошин, Мандельштам, Ахматова,



Вагинов или славянофилы и западники, Анциферов, Федотов, Даниил Андреев. И именно поэтому в своих текстах о Петербурге эти мастера так близко и вовсе не редко подходят к мистическому слою и, томимые трансфизической тревогой, прорываются сквозь завесу эмпирии «исторического» в пространство метаистории или — по меньшей мере — заглядывают в него, узревая его высокие и тайные смыслы и обнаруживая их в своих «петербургских» текстах, выполняя тем самым миссию вестничества. Неясность, неопределенность, недосказанность, неоконченность, туманность в этих случаях не недостаток, а по сути дела, наиболее точная интуитивная фиксация наличного состояния: оно и есть таково, и любая попытка прояснения, дискретизации и рационализации, «логического» комментирования способна враз разрушить этот чудный град из облаков.

[Из до сих пор сказанного следует, что Петербург, «петербургская» ситуация, «Петербургский текст» должны обнаруживать некоторую предрасположенность к сфере пророческого: «петербургское» как бы открыто пророчествам и видениям будущего — и потому что оно та пороговая ситуация, та кромка жизни, откуда видна метафизическая тайна жизни и особенно смерти, и потому что знамения будущего, судьбы положены в Петербурге плотнее, гуще, явственнее, чем в каком-либо ином месте России.

И мертвый у руля, твой кормчий неуклонный,  
Пронизан счастьем чудовищного сна,  
Ведя свой верный путь, в дали окровавленной  
Читает знаменья и видит письма.

(М. Лозинский. «Петроград», 1916)

Апокалиптический характер петербургской беды как бы уравнивается видением ее конца, даваемого человеку как последняя благодать; во всяком случае, есть психологическая расположенность к тому, чтобы видеть некую связь между огромным масштабом страшного и открытостью судьбы человеку. Все помнят того несчастного дьяка, который, как обезумев, твердил свое «Петербургу быть пусто», когда закладывались первые камни в основание будущего города. Это пророчество, по временам уходящее в скрывающую его тьму, всегда жило, в нужный момент выходило наружу и два века спустя, накануне гибели «имперского» Петербурга, снова прозвучало с первоначальной силой —

Нет, ты утонешь в тине черной,  
Проклятый город, Божий враг.

(З. Гиппиус)

Но мало кто помнит допетербургское пророчество о Петербурге великого святителя Митрофана Воронежского, сделанное им Петру I уже в 1682 году, когда Петру не могли еще прийти в голову мысли о столице России на берегах Балтики. В этом контексте трудно провести грань между подлинным пророчеством и наказом, через два десятилетия (или три, если речь идет о столице) выполненным царем. «Ты воздвигнешь великий город в честь святого апостола Петра. Это будет новая столица. Бог благословляет тебя на это. Казанская икона будет покровом города и всего народа твоего. До тех пор

пока икона Казанская будет в столице и перед нею будут православные, в город не ступит вражеская нога», — говорил тогда Митрофан. С тех пор было много пророчеств (см. *Вейдле В.* Петербургские пророчества, 1939 и др.), и в этом отношении Петербург — «горячий» город: сам пророческий жар прорвался в Петербурге и в литературу — в отличие от Москвы, которая в эти века, несомненно, не была «горячей» и уступала Петербургу. Все это по-своему объясняет состояние ожидания пророчества и еще более — его исполнения даже тогда, когда шансов на это почти нет:

Но поет петербургская вьюга  
В заметное снегом окно,  
Что пророчество мертвого друга  
Обязательно сбыться должно —

как отсылка к самому пророчеству —

В Петербурге мы сойдемся снова  
Словно солнце мы похоронили в нем,  
И блаженное, бессмысленное слово  
В первый раз произнесем.]`

Два-три примера напоминательного характера, которые, может быть, помогли бы почувствовать ту духовную ситуацию, которая лежит в основе этих узрений *инога*, «небесного», запредельного Петербурга, того «сверх-Петербурга», в котором все реальные и случайные черты стерты (*соптри случайные черты*) ради того, чтобы из сферы изменчиво-приходящего увидеть его «вечно-неподвижную» основу, идею города. Первый пример — мистически-пророческое видение Петербурга во времени — в контексте всей его истории, в пространстве — в контексте своего рода «западно-восточного дивана» (Нил, Бейрут, Индия — Сена, не обозначенная явно, но предполагаемая Германия). Речь идет о таинственном и, вероятно, лучшем стихотворении-завещании Гумилева «Заблудившийся трамвай» (1921). Подлинность пережитого — в том удивительном сочетании личного и сверхличного, эмпирически-реального и, по воспоминаниям современников, хронотопически определенного с тем неопределенным пространством мистического, где так легко совершаются переходы от *этого* к *тому*, к *иному*, где граней и перегородок практически нет и открывается то дальновидение, которое не что иное, как глубоковидение, узрение духа-идеи (билет в Индию Духа уже куплен), открытие своей и, думается, петербургской, российской судьбы (несмотря на *верную твердыню православья* — врезанный в вышине Исаакий):

Вывеска... кровью налитые буквы  
Гласят: «Зеленная», — знаю, тут  
Вместо капусты и вместо брюквы  
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,  
Голову срезал палач и мне,  
Она лежала вместе с другими  
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

А в переулке забор дощатый,  
Дом в три окна и серый газон...  
Остановите, вагоновожатый,  
Остановите сейчас вагон.

Понял теперь я: наша свобода  
Только оттуда бьющий свет,  
Люди и тени стоят у входа  
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий,  
И за мостом летит на меня  
Всадника длань в железной перчатке  
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья  
Врезан Исаакий в вышине,  
Там отслужу молебен о здравье  
Машеньки и панихиду по мне. -

И все ж навеки сердце угрюмо,  
И трудно дышать, и больно жить...  
Машенька, я никогда не думал,  
Что можно так любить и грустить<sup>88</sup>.

Одним из наиболее выдающихся опытов историсофского осмысления Петербурга нужно считать многочисленные работы 20—40-х годов Г. П. Федотова, особенно его статью «Три столицы», напечатанную в 1926 году в первом номере журнала «Версты». Это столь же историческое, сколь и художественное проникновение в роль Петербурга в русской истории и в его предназначение, где «историческое» контролирует потенциальную безграничность интуитивно-художественного видения, а последнее, сознавая, что оно на поводке у строго-холодного «исторического», тем собраннее, направленнее и глубже проникает в тайны загадки Петербурга. Достоинства этой статьи Федотова тройки — в попытке понять и показать, что «старая тяжба» между Москвой и Петербургом — при всем их различии и особом назначении у каждого из этих городов — не имеет универсального разрешения и что равным образом «лихорадящий Петербург и обломовская Москва — дорогие покойники» и теперь уже перед нами иной Петербург и иная Москва; в попытке увидеть Петербург, Москву и Киев в таком широком контексте, что становится ясной, с одной стороны, их уникальность и неповторимость, отменяющая всяческие *или... или...*, а с другой, равность их друг другу в том отношении, что каждая из этих столиц была единственной, кто в должном месте, в должное время, в должных экономических, социальных, политических и духовных обстоятельствах мог решить стоящую перед каждой из них задачу, ответить на некий сверх-вопрос о бытии России и ее спасении; в попытке определить эту единственность Петербурга, Москвы и Киева в целом русской истории. Эти задачи, выдвинутые мыслителем, и сама формулировка «сверх-вопроса» были первым и необходимым шагом, когда

о п а с н о с т ь гибели из ожидания ее превратилась в реальность, в будни русской жизни и требовала с невиданной дотоле настоятельностью уяснить происшедшее и попытаться увидеть, что могло бы стать основой спасения, первым шагом к нему. Решение, к которому приходит Федотов, отличается трезвостью и глубиной, и, может быть, самое важное, что в нем формулируется главная опасность *сего дня*, которая — на первый взгляд — снова должна отбросить нас в обсуждение «старой тяжбы». Пунктирно — о ходе мыслей автора статьи, главным образом в связи с Петербургом, поскольку федотовский текст — плач по городу, посмертный панегирик и последняя надежда — да будет!:

«Старая тяжба между Москвой и Петербургом становится вновь одной из самых острых проблем русской истории. Революция — столь богатая парадоксами — разрубила ее по-славянофильски. [...] Речь идет не о самобытности и Европе, а о Востоке и Западе в русской истории. Красный Кремль не символ национальной святыни, а форпост угнетенных народов Азии. [...] Евразийство расширяет и упраздняет старое славянофильство. Но другой член антитезы, западничество, и в поражении сохраняет старый смысл. Дряхлеющий, зарастающий травой, лишенный имени Петербург духовно живет своим отрицанием новой Москвы. Россия забывает о его существовании, но он еще таит огромные запасы духовной силы. Он еще мучительно более о России и решает ее загадку: более чем когда-либо, она для него сфинкс. [...] Москва и Петербург еще не изжитая тема. Революция ставит ее по-новому и бросает новый свет на историю двухвекового спора. [...]

Петербург — чиновник, умеренно либеральный, европейски просвещенный, внутренне черствый и пустой. Миллионы провинциалов, приезжавших на берега Невы обивать пороги министерских канцелярий, до самого конца смотрели так на Петербург. Оттого и не жалеют о нем: немецкое пятно на русской карте. Уже война начала его разрушение. Город форменных вицмундиров [...] — революция слизнула его без остатка. Но тогда и слепому стало ясно, что не этим жил Петербург. Кто посетил его в страшные смертные годы 1918—1920, тот видел, как вечность проступает сквозь тление. [...] В городе, осиянном небывалыми зорями<sup>89</sup>, остались одни дворцы и призраки. Истлевающая золотом Венеция и даже вечный Рим бледнеют перед величием умирающего Петербурга [...] Петербург воплотил мечты Палладио у полярного круга, замостил болото гранитом, разбросал греческие портики на тысячи верст среди северных берез и елей. К самоедам и чукчам донес отблеск греческого гения, прокаленного в кузнице русского духа. [...] Русское слово расторгло свой тысячелетний плен и будет жить. Но Петербург умер и не воскреснет. В его идее есть нечто изначально безумное, предопределяющее его гибель. Римские боги не живут среди „топи блат“, железо кесарей несет смерть православному царству. Здесь совершилось чудовищное насилие над природой и духом. Титан восстал против земли и неба и повис в пространстве на гранитной скале. Но на чем скала? Не на мечте ли?

Петербург вобрал все мужское, все разумно-сознательное, все гордое и насильственное в душе России. Вне его осталась Русь, Москва, деревня, многострадальная земля, жена и мать, рождающая, согбенная в труде, неистощимая в слезах, не успевающая оплакивать детей своих, пожираемых титаном. Когда слезы все выплаканы, она послала ему проклятье. Бог услышал проклятье матери, „коня и всадника его ввергнул в море“.

При покорном безмолвии Руси, что заполняет трагическим содержанием петербургский период? Борьба Империи с Революцией. Это борьба отца с сыном<sup>90</sup>, — и не трудно узнать фамильные черты: тот же дух системы, „утопии“, беспощадная последовательность, „западничество“, отрыв от матери земли. [...] Размышляя об этой борьбе перед кумиром Фальконета, как не смутиться, не спросить себя: кто же здесь змий, кто змиборец? Царь ли сражает гидру революции или революция сражает гидру царизма? Мы знаем земное лицо Петра — искаженное, дьявольское лицо, хранящее следы божественного замысла, столь легко восстанавливаемого искусством. [...] В жестокой схватке отца и сына стираются человеческие черты. [...] Когда начиналась битва, трудно было решить: где демон, где ангел? Когда она кончилась, на земле корчились два звериных трупца. Империя умерла, разложившись в невыносимом зловонии. Революция утонула в крови и грязи. Теперь нет города в России, где не было бы Музея Революции. Это верный признак ее смерти: она на кладбище [...]

Ужасный город, бесчеловечный город! Природа и культура соединились здесь для того, чтобы подвергать неслыханным пыткам человеческие души и тела, выжимая, под таким давлением прессов, эссенцию духа. [...] Для пришельцев из вольной России этот город казался адом. Он требовал отречения — от солнца, от земли, от радости. Умереть для счастья, чтобы родиться для творчества. [...] Да, этот город торопился жить, точно чувствовал скупые пределы отмеренного ему времени. Два столетия жизни, одно столетие мысли, немногим более сроков человеческой жизни! За это столетие нужно было, навостив молчание тысячи лет, сказать миру слово России. Что же удивительного, если, рожденное в муках агонии, это слово было часто горьким, болезненным? Аскетизм отречения Петербург простер — до отречения от всех святынь: народа, России, Бога. Он не знал предела жертвы, и этот смертный грех искупил жертвенной смертью. [...]

Чем может быть теперь Петербург для России? [...] Эти стены будут еще притягивать поколения мыслителей, созерцателей. Вечные мысли родятся в тишине закатного часа. Город культурных скитов и монастырей, подобно Афинам времени Прокла, — Петербург останется надолго обителью русской мысли.

Но выйдем из стен Академии на набережную. С Невы тянет влажный морской ветер — почти всегда западный ветер. Не одни наводнения несет он Петровской столице, но и дух дальних странствий. [...] сердце дрогнет, как птица в неволе. Потянет в даль, на чудесный Запад,

омытый океаном, туда, где цветут сады Гесперид, где из лона вод возникают Острова Блаженных. Иногда шепчет искушение, что Там уже нет ни одной живой души, что только мертвые блаженны. Все равно, тянет в страну призраков, „святых могил“, неосуществленной мечты о свободной человечности. Тоска целых материков — Евразии — по Океану скопилась здесь, истекая узким каналом Невы в туманный, фантастический Балт. Оттого навстречу западным ветрам с моря дует вечный „западный“ ветер с суши. Петербург останется одним из легких великой страны, открытым западному ветру.

Не сменил ли он здесь, на Кронштадтской вахте, Великий Новгород? [...] только последние годы с поразительной ясностью вскрыли в городе Петра город Александра Невского, князя Новгородского. Революция, ударив всей тяжестью по Петербургу, разогнала все пришлое, наносное в нем, — и оказалось, к изумлению многих, что есть и глубоко почвенное: есть православный Петербург, столица Северной Руси. Многие петербуржцы впервые (в поисках картошки!) исколесили свои уезды, и что же нашли там? На предполагаемом финском болоте русский суглинок, сосновый бор, тысячелетние поселки-погосты, народ, сохранивший в трех часах езды от столицы песни, поверья, богатую славянскую обрядность [...] Когда бежали русские из опустелой столицы, вдруг заговорила было по-фински, по-эстонски петербургская улица. И стало жутко: не возвращается ли Ингерманландия, с гибелью дела Петрова, на берега Невы? Но нет, русская стихия победила<sup>91</sup>.

Богат и славен Великий Новгород. Мы и сейчас не понимаем, как мог он совместить с буйным вечем молитвенный подвиг, с русской иконой ганзейский торг. Все противоречия, жившие в нем, воскресли в старом и новом Петербурге [...] Есть в наследстве Великого Новгорода заветное Петербургу, чего не понять никому, кроме города святого Петра. Первое — завет Александра: не сдавать Невской победы [...] Второе — хранить святыни русского Севера, самое чистое и высокое в прошлом России. Третье — слушать голос из-за моря, не теряя из виду ганзейских моряков. Запад, некогда спасший нас, потом едва не разложивший, должен войти своей справедливой долей в творчество национальной культуры. Не может быть безболезненной встречи этих двух стихий, и в Петербурге, на водоразделе их, она ощущается особенно мучительно. Но без их слияния — в вечной борьбе — не бывать и русской культуре. И хотя вся страна призвана к этому подвигу, здесь, в Петербурге, слышнее историческая задача, здесь остается если не мозг, то нервный узел России»<sup>92</sup>.

Еще один исключительно оригинальный вариант «петербургской» историсофии засвидетельствован Даниилом Андреевым в его книге «Роза мира». Три специфические особенности характеризуют этот вариант: первая — «петербургское» берется здесь как определяющее начало «русского», как некий самодовлеющий и если не все, то главное — судьбу России направляющий центр, независимо от того, каковы желания и намерения эмпирически-реальной России; вторая — «петербургское» (как и

«российское») рассматривается, строго говоря, не на историческом, но на метаисторическом уровне (при этом важно не столько то, что метаистория — «метафизика» истории, но то, что вместо причинно-следственного принципа объяснения используется телеологический)<sup>93</sup>, третья — метаисторический метод истолкования «исторических» данных и отмеченная роль интуиции в раскрытии тайн метаисторического. Как в центре «российского» стоит «петербургский», так и в центре «петербургского» стоит гигантская фигура Петра, в конечном счете предопределившая и высшие взлеты «петербургского» периода русской истории, и то «злое» семя ее, предрешившее трагедию не только Петербурга, но и всей России. Конфликт между двумя инвольтациями — демиурга и демона государственности, усиливаемый отрицательными особенностями личности императора, прежде всего всепоглощающим духом насилия, с самого начала заложил то, что кончилось взрывом. «Как грандиозна ни была фигура этого императора и сколь провиденциально-необходимой ни являлась его деятельность, — пишет Даниил Андреев, — но двойственность инвольтаций, воспринятых его бушующим сердцем, богатырской волей и дальновидным, но утилитарным умом, превратила родомысла в двойственное существо, перед которым врата Синклита оказались закрытыми». Здесь лишь вкратце могут быть обозначены основные идеи петербургской метаистории в понимании Андреева. Метаистория Петербургской Империи приходится на второй уицраор, период, определяемый уицраорами, могущественными, разумными и исполненными зла существами, демонами великодержавной государственности, играющими в истории огромную, но противоречивую, двойственную роль. Суть ситуации, складывавшейся после Смутного времени, состояла в фатальной невозможности создать светлейшие силы, которые смогли бы оградить народ от опасности извне и распрей изнутри. Все это привело к тому, что «второй уицраор России вместе со своими человекоорудиями — носителями государственной власти — был осенен провиденциальной санкцией как меньшее из зол». Россия была наследственной монархией, и поэтому именно династия сама собой оказывалась в положении главного проводника воли уицраоров. Но династическая цепь была представлена живыми людьми разных характеров и разных достоинств, что обусловило создание некоей шкалы различных степеней инвольтированности. Столкновение воли уицраоров и живой пестроты человеческих характеров оказалось «одним из трагических внутренних противоречий, которое уицраор хранил и укреплял и которое могло возглавляться только наследственным монархом. Принцип наследственного абсолютизма оказывался инструментом крайне несовершенным, ненадежным, искажавшим осуществление метаисторического плана уицраоров постоянным вмешательством случайностей». Именно в этой сфере демон великодержавной государственности уже до Петра I осложнял свое положение выходами за пределы этики как в силу аморальности уицраоров, так и из-за непонимания кармического закона вин и воздаяний, преступлений и возмездий. В редких случаях кармическая цепь преодолевается вмешательством могущественных провиденциальных сил, и это вторжение их могло быть неким «внешним» резервом. Таким было положение, когда Петр стал русским царем. Нечувствие к кармическому началу, на поверхностном уровне проявляющееся в дефекте «этического»,

в утрате института «справедливости», осложняло ситуацию еще более. «Умерщвляя своего сына Алексея, Петр I так же мало подозревал о том узле, который он завязывает, как и его невидимый инспиратор». В записной книжке от 10 марта 1910 года Блок, имея в виду поэму Пушкина, писал: «„Медный Всадник“, — все мы находимся в вибрациях его меди». Но уже более чем столетие до написания и опубликования этой поэмы петербургская метаистория свидетельствовала о своем нахождении в вибрациях насильственного духа Петра: из тринадцати монархов, занимавших престол после Петра, четверо вззошли на трон в результате переворотов, а шестеро погибли насильственной смертью; механизм престолонаследия был надолго разрушен, дворцовые перевороты надолго стали скорее правилом, чем исключением. «Столкновение между волей ищраора и непонятным ему законом человеческой кармы было вторым противоречием народоустройства, которое он охранял и укреплял. [...] Но главное еще не в этом. [...] Цель идеальной тирании маячила перед вторым ищраором сперва как отдаленная мечта, но со времени Петра Великого становится заметно следующее: демон великодержавия начинает как бы раскачиваться между попытками выполнить волю демиурга — и своей собственной тенденцией к превращению государственности в тиранический аппарат». Российский ищраор окончательно вступил на гибельный путь: санкция Яросвета была утрачена, и он оказался исторически обречен.

Эта обреченность проявилась в «идейной нищете» второго демона государственности, но и сама эта нищета делала историческую ситуацию еще более обреченной. Ко времени вступления Петра на престол у русского народа появилось «смутное, но властное ощущение мировых пространств; оно походило на дыхание океана, на пронизывающий, соленый и шумный ветер, вдруг ворвавшийся в замкнутый столько веков мир [...] Эпоха Петра спасительно перевернула представление русских о человечестве [...] собственный сверх-народ [...] и по объему своему, и по размерам территории, и по ощущению затаенной в нем силы предназначен, очевидно, к чему-то великому и вынужден нагонять упущенное». Идея великого будущего России носилась в воздухе, а вскоре и прокламировалась. Но «какое содержание вкладывалось в понятие „великого будущего“ России? Каким культурным или социальным смыслом оно насыщалось?» — эти вопросы не получили ответа, а те следствия, которые могли бы быть расценены как «практический» ответ, поражали «идейной нищетой». Демонический дух государственности и великодержавия неизбежно извращал идею величия, сеял соблазны, и меньшее из зол превращалось в большее — в гибельный путь. Но и во внутреннем пространстве русской и петербургской метаистории следствия действий этого духа были гибельны. «Первое следствие — экономическое и культурное. Это — троглодитский уровень материального благосостояния и соответствующий ему уровень требований к жизни. [...] Второе следствие — нравственно-психологическое. Это — устойчивые, глубоко вкорененные в психологию народных масс навыки рабского мироотношения: отсутствие комплекса гражданских чувств и идей, унижительная покорность, неуважение к личности и, наконец, склонность превращаться в деспота, если игра случая вознесла раба выше привычной для него ступени.



[...] Третье следствие — религиозное в широком смысле. Из рабской психологии, из убожества требований и стремлений, из узости кругозора, из нищеты проистек и паралич духовно-творческого импульса. Нельзя сидеть при лучине с раздутым от голода животом, с не обогащенным ни одною книгою мозгом и с оравой голодных и голых ребят и творить „духовные ценности“. И это — несмотря на то, что в лице своих крупнейших представителей народ доказал и духовную свою одаренность и глубину и размах религиозных возможностей! [...]».

Предвидятся два возражения как наиболее вероятные — при чем здесь Петр и при чем Петербург: одно уже было до них, другого при Петре еще не было, и возникло оно позже. На эти вопросы можно ответить примерно так — при том, что именно через Петра и через его детище Петербург, несущее в себе и демиургический творческий гений Петра, и все «злое» насилие своего «строителя чудотворного», прошел главный и определяющий поток русской истории и вобрал в себя все, что мог взять от них, а взяв это наследие и сделав его своим, Петербург не мог не выступать и как субъект гениального творчества, и как субъект злой воли. Творчество тем самым всегда происходило над бездной, во всяком случае то, что связано с высшими взлетами художественного, научного, философского и религиозного гения. Но губил Россию не этот творческий гений и его взлеты, а злая воля и тот страшный разрыв между ними, между творческим «верхом» и деструктивным «низом», который в течение всего «петербургского» периода русской истории — как его наследие — и по сей час не мог быть заполнен («с р е д н и м») органическим элементом. И еще один ответ, дополняющий предыдущий: метаистория не может рассматривать свой объект вне некоей широчайшей панорамы, вне «предсуществования и посмертия» его. А в контексте этой панорамы как раз особенно ясно видно, что некий решающий слом, о котором говорилось выше и значение которого не было и не могло быть понято в узких рамках второго «петербургского» уицраора и тем более во время царствования Петра, произошел именно при Петре и именно в Петербурге, и при этом Петр был активным деятелем: он, несомненно, приподнимался над потоком истории (но не метаистории!), а не был щепкой, несомой этим потоком. То же самое можно сказать и о Петербурге. Несомненно, что эта активность перед лицом истории говорит о великих творческих возможностях и Петра, и его города, но она же не позволяет снять с Петра ответственности и вины (по киркегоровским критериям, Петр невинен, но преступен), очевидной в метаисторическом целом, о котором лучше всего сказал сам Даниил Андреев<sup>94</sup>. Забыть все то, что думали и могли бы сказать о Петербурге (а иногда и говорили, жалуясь или проклиная) те, чья жизнь была сломана им, те, кто бедствовал, страдал и погибал в нем, сославшись на «историческую необходимость», интересы государства, требования прогресса, — никак нельзя, как нельзя забыть и того, что было обратной стороной этих страданий, этого пребывания над бездной и чего могло и не быть, — высшего цветения творческого гения, оплаченного столь дорогой ценой. Спускаясь от метаистории к истории, от метафизического Петербурга («мета-Петербурга») к реально-эмпирическому городу, обо всем этом следует постоянно помнить, ибо здесь возникает евангельски-раскольниковский вопрос о цене крови<sup>95</sup>.

#### *IV. Петербург и Петербургский текст: мир, язык, предназначение*

В заключение несколько наблюдений о критериях выделения в русской художественной литературе особого Петербургского текста. Один из наиболее простых и объективных — способы языкового кодирования основных составляющих Петербургского текста. Уже на этом уровне открываются необыкновенно богатые возможности, связанные с поразительной густотой языковых элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к Петербургскому тексту и складывающихся в небывалую в русской литературе по цельности и концентрированности картину, беспроигрышно отсылающую читателя к этому «сверх-тексту». В качестве некоего конкретного итога можно привести часть наиболее употребительных именно в Петербургском тексте элементов (легко заметить, что преимущественное внимание уделено прозе Достоевского; объясняется это не только соображениями большей простоты и наглядности, но и двумя другими обстоятельствами: как было показано раньше, «петербургский» словарь Достоевского, с одной стороны, аккумулировал данные складывавшейся традиции, а с другой, послужил часто и разнообразно эксплуатируемой основой во многих продолжениях Петербургского текста после Достоевского)<sup>96</sup>. Приводимые ниже данные представлены фрагментарно, но каждый из упоминаемых элементов мог бы быть подкреплен многочисленными примерами как из Достоевского, так и из многих других авторов. В целом ряде случаев есть веские основания говорить об особом классе внутри Петербургского текста — «достоевски-образных» текстах или их фрагментах. Более того, начиная с Достоевского мы научились по-новому видеть Петербург и замечать то, чего раньше не видели (подобно, согласно Уайлду, лондонцам, заметившим лондонские туманы после картин Тёрнера).

Внутреннее состояние: а) *отрицательное* — раздражительный, как пьяный, как сумасшедший, усталый, одинокий, мучительный, болезненный, мнительный, безвыходный, бессильный, бессознательный, лихорадочный, нездоровый, смятенный, унылый, отупевший...; напряжение, ипохондрия, тоска, скука, хандра, сплин (ср.: «Кажется, нет ничего в мире тоскливее и скучнее петербургских тротуаров под осеннюю или предосеннюю пору. В сколь бы веселом расположении ни вышли бы в это благодатное время на улицу, как бы ни было светло и благоуханно настроение ваших мыслей и лирических порывов и чувствований, — эти несносные, серые, мокрые тротуары непременно убьют все и нагонят на вас тоску, хандру, сплин, скуку») (Вс. Крестовский «Погибшее, но милое созданье», 1861), бред, полусознание, беспамятство, болезнь, лихорадочное состояние, бессилие, страх, ужас (ср. мистический ужас), уединение, апатия, отупение, тревога, жар, озноб, грусть, одиночество, смятение, страдание, пытка, забытье, уныние, нездоровье, боязнь, пугливость, нестерпимость, мысли без порядка и связи, головокружение, мучение, чуждость, сон...; уединяться, замкнуться, углубиться; не знать, куда деться; не замечать, говорить вслух, опомниться, шептать, впадать в задумчивость, вздрагивать, поднимать голову, забываться, не помнить, казаться странным, тускнеть (о сознании), надрывать сердце, чувствовать лихорадку,

жар, озноб, тосковать, очнуться, быть принятым за сумасшедшего, мучить, терять память, давить (о сердце), кружиться (о голове), страдать...; б) *положительное* — едва выносимая радость, свобода, спокойствие, дикая энергия, сила, веселье, жизнь, новая жизнь...; глядеть весело, внезапно освобождаться от..., потянуться к людям, дышать легче, сбросить бремя, смотреть спокойно, не ощущать усталости, тоски, стать спокойным, становиться новым, придавать силу, преобразиться, ощутить радость, размягчиться (о сердце), предаваться мечтаниям, фантазиям, приятным «прожсктам»...

Общие операторы и показатели модальности: вдруг, внезапно, в это мгновение, неожиданно...; странный, фантастический...; кто-то, что-то, какой-то, как-то, где-то, все, что ни есть, ничего, никогда...

Природа: а) *отрицательное* — закат (зловещий), сумерки, туман, дым, пар, муть, зыбь, наводнение, дождь, снег, пелена, сеть, сырость, слякоть, мокрота, холод, духота, мгла, мрак, ветер (резкий, неприятный), глубина, бездна, жара, вонь, грязь...; болото, топь, заводь... грязный, душный, холодный, сырой, мутный, желтый, зеленый (иногда)... (показательно, что именно из «объективных» показаний о природно-климатических условиях города, засвидетельствованных, например, в описаниях иностранцев, оказавшихся в Петербурге в XVIII веке, было отобрано, институализировано и вошло в Петербургский текст, и как о в ы м было направление сдвига «метафизического» по сравнению с «объективно-реальным»), б) *положительное* — солнце, луч солнца, заря; река (широкая), Нева, море, взморье, острова, берег, побережье, равнина; зелень, прохлада, свежесть, воздух (чистый), простор, пустынность, небо (чистое, голубое, высокое), широта, ветер (освежающий)...; ясный, свежий, прохладный, теплый, широкий, пустынный, просторный, солнечный...<sup>97</sup>

Культура: а) *отрицательное* — замкнутость-теснота, середина, дом (громада, Ноев ковчег), трактир, каморка-гроб (разумеется, и гроб<sup>98</sup>), комната неправильной формы, угол, диван, комод, подсвечник, перегородка, ширма, занавеска, обои, стена, окно, прихожая, сени, коридор, порог, дверь, замок, запор, звонок, крючок, щель, лестница, двор, ворота, переулок, улицы (грязные, душные), жара-духота, скорлупа, помои, пыль, вонь, грязь, известка, толкотня, толпа, кучки, гурьба, народ, поляки, крик, шум, свист, хохот, смех, пенье, говор, ругань, драка, теснота-узость, ужас, тоска, тошнота, гадость, Америка...; душный, зловонный<sup>99</sup>, грязный, угарный, тесный, стесненный, узкий, спертый, сырой, бедный, уродливый, косой, кривой, тупой, острый, наглый, нахальный, вызывающий, подозрительный...; теснить, стеснять, скучиться, толпиться, толкаться, шуметь, кричать, хохотать, смеяться, петь, орать, драться, роиться...; б) *положительное* — город, проспект, линия, набережная, мост (большой, через Неву), площадь, сады, крепость, дворцы, церкви, купол, шпиль, игла, фонарь...; распространить(ся), простираться, расширяться...

Предикаты (чаще с отрицательным оттенком): ходить (по комнате, из угла в угол), бегать, кружить, прыгать, скакать, летать, сигать, мелькать; юркнуть, выпрыгнуть, скользить, шаркнуть, шмыгнуть, ринуться, дернуть, вздрогнуть, захлопнуть, сунуть, топнуть, встрепенуться; ползти, течь, валить, собираться, смешиваться, сливаться, пересекать, проникать, исчезнуть, возникнуть, утонуть, рассеяться, кишеть, чернеть, умножаться, подмигивать,

подсматривать, подслушивать, слушать, подозревать, шептать, потупиться; переступить, перейти, открыть, закрыть...

Способы выражения предельности: крайний, необъяснимый, неизъяснимый, неистощимый, неопиcуемый, необыкновенный, невыразимый, безмерный, бесконечный, неизмеримый, необъяснимый, величайший... (характерно преобладание апофатических форм выражения).

Высшие ценности: жизнь, полнота жизни, память, воспоминание, детство, дети, вера, молитва, Бог, солнце, заря, мечта, пророчество, волшебная греза, будущее, видение, сон (пророчески-указующий)...

Фамилии, имена и числа.

Элементы метаописания: театр, сцена, кулисы, декорация, антракт, публика, роль, актер, куколки, марионетки, нитки, пружины (иногда сюда же: тень, силуэт, призрак, двойник, зеркало, отражение...)...

Эти же языковые элементы, данные в приведенных выше списках парадигматически, могут быть аранжированы и синтагматически, что практически и происходит при формировании фрагментов Петербургского текста («объективный» аспект) или при чтении его конкретных отражений («субъективный» аспект). Принцип комбинации на синтагматической оси задан основным мотивом — путем (выходом) из центра, середины, узости-ужаса на периферию — на простор, широту, к свободе и спасению (в другой геометрической интерпретации — снизу вверх или даже с периферии (окраины) к центру, ср. последний мотив в романе Андрея Белого), см. выше. При этом, однако, следует иметь в виду сохранение основных черт (и следовательно, слов, обозначающих их) при переходе от описания внутреннего состояния героя к описанию его жилища и далее — к описанию пространственно-природных условий, что вынуждает говорить об изоморфной структуре сущностей, лежащих в основе всех этих описаний. Ср. в «Идиоте»: «Подходя к перекрестку Гороховой и Садовой, он сам удивился своему необыкновенному волнению. Один дом, вероятно, по своей особенной физиономии, еще издали стал привлекать его внимание, и князь помнил потом, что сказал себе: «Это наверно тот самый дом»... он чувствовал, что ему почему-то будет особенно неприятно, если он угадал [...] — Я твой дом сейчас, подходя, за сто шагов угадал, сказал князь. — Почему так? — Не знаю совсем. Твой дом имеет физиономию всего вашего семейства и всей вашей рогожинской жизни [...] Бред, конечно. Даже боюсь, что это меня так беспокоит. Прежде и не вздумал бы, что ты в таком доме живешь, а как увидел его, так сейчас и подумалось: „да ведь такой точно у него и должен быть дом!“» (ср. высказывания Достоевского о влиянии жилища на характер и его же образы «спиритуализованных» домов).

Большинство из этих слов-понятий обладают очень значительной «импликационной» силой: по данному слову обычно с большой степенью надежности восстанавливается его «словесное» окружение, а следовательно, — на очередном шаге — и особый ситуационный контекст, некая «картинка» из книги Петербургского текста. Во всяком случае, навык чтения «петербургской» литературы и умение узревать в ней те или иные структуры-схемы и элементы (на уровне слов-«шиболетов») Петербургского текста, иначе говоря, «редуцировать» или «сублимировать» первую («петербургскую») литера-

туру) в ее эмпирической конкретности и очевидной данности до второго (Петербургского текста) в его сверх-эмпиризме и мета-эмпиризме, особенно наглядно свидетельствует о диагностической роли подобных слов-«сигналов», позволяющих по отдельному, изолированному и частному судить об общем и целом, к которому эти «сигналы» отсылают.

Но диагностически важны для Петербургского текста не только перечисленные выше и подобные им слова (а также элементарные минимальные узелки, завязывавшиеся вокруг этих слов), повторяющиеся многие десятки, а нередко и многие сотни раз и составляющие «базовый» лексико-понятийный словарь Петербургского текста, внутри которого, естественно, можно выделить и более узкое ядро. Диагностичность слов этого типа в том, что они отсылают к ключевым узлам семантической структуры Петербургского текста и сами по себе самодостаточны и полноценны. Но Петербургский текст знает и иной тип диагностических элементов — периферийные слова, не обладающие — каждое порознь — полноценностью и самодостаточностью с точки зрения Петербургского текста и не характеризующиеся особыми «импликационными» возможностями, во всяком случае такими, которые существенны для этого текста. Эти периферийные слова Петербургского текста, как правило, периферийны и для русского языка соответствующего времени вообще. В Петербургском тексте они образуют своего рода орнамент, который сигнализирует о степени «пестроты», диверсифицированности, специализированности и «умышленности» (любимое слово Достоевского для характеристики Петербурга, позже усвоенное и рядом других авторов) «петербургского». Такие слова — жаргонизмы, арготизмы, профессионализмы, элементы «тайных» языков, часто весьма экспрессивные, неофициальные, иногда неприличные, рассчитанные на юмористический эффект или на эпатирование, и т. п. — тоже диагностичны, хотя чаще они берут не «умением», а «числом» (с этим связано то, что такие слова часто выступают целыми совокупностями или навязчиво повторяясь, как бы щеголяя своею «оригинальностью»). Эта установка на гипертрофированность отчасти свидетельствует о потере (снижении) смыслового потенциала этих слов, обесмысливании, переходе в «орнаментальный» план. Эти слова относятся почти исключительно к сфере культуры, чаще всего «низовой», но и не только; в последнем случае существен оттенок некоей «экзотичности» этих слов, и знание их — отмеченная характеристика, предмет гордости, сознание определенной престижности (*и мы не лыком шиты!*). Нередко эти слова относятся к элементам из мира вещей, создающего второй, так сказать, «культурный» хаос, который изнутри как бы подкарауливает человека и ложится на его душу дополнительным бременем. Эти вещи, а еще более (если говорить о Петербургском тексте) слова, эти вещи обозначающие, подталкивают человека все ниже и дальше к ситуации абсурда. В Петербургском тексте они начинают играть особую, ни с чем не сравнимую роль. Они выходят из первоначальных своих границ в пределах художественного текста, обнаруживают тенденции к гипертрофированию, «дурному» повторению, хождению по кругу, к чрезмерной детализации, в результате чего они теряют свою разумную определенность, сужают возможность быть понятыми и использованными человеком и, следовательно, также способствуют хаотизации, возрастанию энтропии (ср. ворот-

ник новой шинели Акакия Акакиевича, который застегивается на *серебряные лапки под апплике*, или табакерку Петровича в «Шинели», *канзу, крошь, тамбур, фальбала*, цвет *масака*<sup>100</sup> в «Бедных людях» или «сардинницу ужасного содержания» в «Петербурге» и т. п.). В конце Петербургского текста — бессмысленное, вымороченное вещеведение героев Вагинова и «неудавшееся домашнее бессмертие» («милый Египет вещей»), хотя и согретое душевностью и памятью в мандельштамовской прозе (ср. также описание кабинета Мазеса да Винчи).

Но когда большой писатель пишет об этом вещном хаосе и как бы пригвозждает эти части хаоса словами — и чем более экзотичными, периферийными, для «неспециализированного», «нормального» сознания приближающимися к бессмысленности или к сильному опустошению смысла, тем лучше, успешнее, — эти периферийные элементы словаря как бы вспыхивают на миг, прорывая равнодушие и инерционность читателя, которому не надо или, уж во всяком случае, необязательно знать, что обозначают эти слова, и память этой вспышки хранится иногда бережнее чего-либо другого, более существенного, потому что такое *блаженное бессмысленное*, чем более оно бессмысленно, тем в большей степени оно сигнал дорогого нам текста и нашей связи с ним.

Несколько характерных примеров из «Бедных людей»: «Да скажите еще, что я раздумала насчет канзу; что его нужно вышивать крошь ю. [...] буквы для вензелей на платках вышивать тамбу ром; слышите ли? тамбу ром, а не гладью. Смотрите же не забудьте, что тамбу ром [...] чтобы листики на пелерине шить возвышенно, усики и шипы кордонне, а потом обшить воротник кружевом или широкой фальбало й»; — «Да еще, вы там фальбалу написали, так она и про фальбалу говорила. Только я, маточка, и позабыл, что она мне про фальбалу говорила [...] Так того-то, я всё фальбалу-то проклятую — эх, мне эта фальбала, фальбала!»; — «Да что он вам-то, маточка; Быков-то? Чем он для вас вдруг мил сделался? Вы, может быть, оттого, что он вам фальбалу-то всё закупает [...] Да ведь что же фальбала? зачем фальбала? Ведь она, маточка, вздор! Тут речь идет о жизни человеческой, а ведь она, маточка, тряпка — фальбала; она, маточка, фальбала-то — тряпица. Да я вот вам сам, вот только жалованье получу, фальбалы накуплю»<sup>101</sup>.

В ином роде примеры «периферийной» лексики у Вс. Крестовского, особенно в «Петербургских трущобах». Их автор не только был великолепным знатоком «неофициальной» лексики и фразеологии (кстати, и низового петербургского фольклора), последовательно коллекционировавшим их, но, несомненно, любил и выставить эту свою эрудированность напоказ, иной раз щегольнуть ею — не столько для художественного эффекта, сколько для этнографической полноты<sup>102</sup> (надо напомнить и о «разноязычности» этого романа: на его страницах звучит не только русская речь, но и немецкая, французская, даже английская, еврейская, русская «испорченная» речь в устах иностранцев и т. п.; большим мастером последнего приема был Достоевский, прежде всего в своих «петербургских вещах», ср. «Униженные и оскорбленные», «Подросток» и др.; любопытны юмористические приемы макаронической немецко-русской речи у Генслера и других авторов). Каждая специаль-

ная область порождала свое терминологическое поле, в котором были и эфемериды, окказионализмы, и слова, укоренившиеся в пределах своего «локального» лексического поля, и, наконец, слова, со временем утрачивавшие свою терминологичность, но даже эти последние с большим опозданием попадали в словари, а нередко и вовсе не попадали. Каковы были эти потери, сказать трудно, но они не могли не быть довольно значительными<sup>103</sup>. Но одно можно сказать с определенностью: и Петербургский текст, и особенно конкретные «петербургские» тексты начиная с петровского времени и большую часть всего петербургского периода русской истории в наибольшей степени определяли направление развития лексики русского языка и возникновение разнообразных новых локальных лексических «кругов», причем развитие их и оборот происходили быстрее, чем где-нибудь в России. Ни Москва, ни провинция в этом отношении — в целом — не могли сравняться с тем, что представлено «петербургской» литературой и петербургскими источниками (справедливости ради нужно отметить еще раз очень большую, по временам исключительную роль московских и провинциальных писателей в «петербургской» литературе). Зато Москва ревниво следила за тем, что «делают с языком» в Петербурге, и старалась не пропустить случая упрекнуть язык петербуржцев в невзыскательности, дурном вкусе, даже неправильности (иногда это называлось «нерусскостью»). Многие из этих упреков и критик были вполне справедливы. Говоря более осторожно, можно с известным основанием говорить об установке «петербургского» языка, особенно словаря, на некоторую «инструментальность», практичность, отсутствие «традиционно-сентиментального», эстетического отношения к слову, что сильнее всего сказывалось именно в развивающейся части словаря.

В Петербургском тексте русской литературы отражена квинтэссенция жизни в «лиминальном» состоянии, на краю, над бездной, на грани смерти, и намечаются пути к спасению. Вместе с тем нельзя забывать о прогнозирующей и предсказующей роли этого текста, выступающего как дивинация и пророчество на тему русской истории, рассматриваемой *sub specie* Петербурга. Именно в этом городе сложность и глубина жизни — государственно-политической, хозяйственно-экономической, бытовой, относящейся к развитию чувств, интеллектуальных способностей, идей, к сфере символического и бытийственного, — достигла того высшего уровня, когда только и можно надеяться на получение подлинных ответов на самые важные вопросы. В то столетие, когда складывался Петербургский текст, другого такого города в России не было.

Одним из самых весомых «ноосферических» вкладов в русскую и мировую культуру было создание Петербургского текста. По отношению к городу он «напоминателен». В его синтетически-усиленной симфонии легко распознаются его лейтмотивы и возникают тени Петра, Павла и Александра I, святых подвижников, великих писателей и людей искусства, мысли, науки и — увы! — злодеев, негодяев, бесов. По всему пространству этого текста бродят тени Германна и Пиковой дамы, Медного Всадника и бедного Евгения, Акакия Акакиевича и капитана Копейкина, Макара Девушкина и Голядкина, Прохарчина и Раскольниковова, Маракулина и Дудкина, Парнока и Неизвестного поэта и многих других. По малому, иногда почти тайному знаку нам ясно —

Какой-то город, явный с первых строк,  
Растет и отдается в каждом слоге,

и ясно, какой именно.

Петербургский текст — мощное полифоническое резонансное пространство, в вибрациях которого уже давно слышатся тревожные синкопы русской истории и леденящие душу «злые» шумы времени. Значит, этот великий текст не только «напоминал» о своем городе, а через него и обо всей России, но и предупреждал об опасности, и мы не можем не надеяться, по крайней мере, не предполагать, что у него есть еще и спасительная функция, знаменая которой были явлены уже не раз за последние без малого два века. Поэтому-то, вслушиваясь в эти вибрации, мы чаем услышать некую гармоническую ноту, в которой мы опознали бы намек на какой-то спасительный ресурс и наконец-то сами сделали бы свой подлинный и благой выбор.

На пороге трехсотлетнего юбилея города и третьего тысячелетия христианской эры мысль о промыслительной роли Петербурга, провиденциально обретшего свое, казалось бы, навсегда потерянное и забытое имя (теперь — вопреки автору поэмы о петербургской эсхатологии — мы твердо знаем: это имя не *чуждое*, не *позабывтое давно*, и оно памятно нам именно потому, что оно родное), все чаще посещает нас. Это не значит, что спасение надо искать только здесь и что оно придет само собой. Петербург Петербургского текста еще и учителен, и он как раз и учит, что распад, хлябь и тлен требуют от нас духа творческой инициативы, гения организации, но и открытости, верности долгу и веры, надежды, любви, предчувствия или просто ясного и неуклончивого сознания, что и сейчас в этом «анти-энтропическом» устремлении Петербург может оказаться нашим ближайшим и надежнейшим ресурсом, если только мы окажемся достойными того вечного и благого в нем, что было открыто нам Петербургским текстом и самим Петербургом. Но сейчас город тяжело болен, и ему нужно помочь.

1993

### Примечания

<sup>1</sup> В следующем ниже тексте ряд важных вопросов по необходимости обойден или только обозначен в самых общих чертах. Но и то, о чем говорится несколько подробнее, поневоле представлено в очень неодинаковом масштабе. Примеры из текстов (именно здесь пришлось пойти на наибольшие жертвы) в данном случае имеют не столько доказательную, сколько напоминательную функцию (следует помнить, что более полный набор примеров образует самостоятельную ценность, восстанавливая те или иные фрагменты Петербургского текста и обозначая густоту соответствующего образного слоя). Ссылки документирующего характера сведены к минимуму. Понятие Петербургского текста введено в более ранних работах автора (там же названы важнейшие элементы Петербургского текста).

<sup>2</sup> В настоящее время есть достаточно надежные возможности реконструировать замысел Петра I в отношении Петербурга, сняв искажающий эффект петербургского мифа государственного происхождения о заложении града (об этом мифе см.: *Анциферов Н. П.* Быль и миф Петербурга. Пб., 1924, репринтное воспроизведение — 1991 г. с приложением; в несколько ином аспекте ср.: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого // *Художественная культура XVIII века*. М., 1987, с. 107–110).



ственный язык Средневековья. М., 1982; Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам, 18. Тарту, 1984 и др.). Впрочем, сама потребность в мифологизации (как и вытекающей из нее последующей демифологизации) и то, как она осуществляется, свидетельствуют о присутствии здесь некоего высокого символического смысла, с самого начала связываемого с городом, с самим основанием его, и с необходимостью его возобновления и актуализации в изменяющихся обстоятельствах. Этот смысл открывается в том типе суммации (с учетом конкретного исторического контекста возникновения Петербурга) двух мифологических «кругов» — «космологического» (борьба космоса с хаосом и победа над ним) и «культурно-тетического» в варианте «основания-заложения города» (ср. *Urbem condere* у Ливия, где *condere* восходит к «синтетически-тетическому» глаголу и.-евр. \**km-dhē* — «класть, полагать, ставить, собирая в цельно-едином»; ср. Ливий I, 8, 4: построение города в расчете на его будущее многолюдство, а пока отчасти незаполненного и фантомного, но охотно принимающего в свои слишком широкие границы кого угодно со стороны, лишь бы заполнить пустоту; подобные «синойкические» акты проходят через всю раннюю историю Рима; эта же, по сути дела, «потемкинская» идея существенным образом определяла — до Потемкина — опережающее реальность стремление при Петре I конституировать [*con-stituo*: -*statuo*] Петербург). Сама эта интенция опережения становилась мощным «мифологизирующим» и «символизирующим» стимулом к созданию особого образа города.

<sup>3</sup> История как нечто уникальное, неповторимое и, главное, необратимое не знает нравственного критерия, всегда предполагающего в выборе, которого в данном случае нет по условию. Этот критерий, однако, существует в условиях так называемых «исторических игр», когда в мысленном эксперименте по-разному «проигрывается» некая реальная историческая ситуация. Эта теоретическая вариативность *res gestae*, образующих тело истории, предполагает типологию исторических персонажей (и самих *res gestae*). В этой сфере выбор уже возможен, в связи с чем формируется нравственный аспект истории (менее благоприятна ситуация выбора в исторической синтагме, поскольку в ней обычно персонажи занимают разные позиции по отношению к одному и тому же историческому акту). Однако и в этих «исторических играх» обсуждалась лишь альтернатива Москва — Петербург, но никогда не «проигрывались» другие варианты, в частности, и такие, которые по своей нестандартности и неожиданности мало отличались бы от выбора столицей Петербурга (еще более западные и морские варианты). Уже в силу этого заключения о том, хорошо или плохо (правильно или неправильно) было создавать столицу на месте Петербурга, не могут быть признаны вполне корректными. И вообще как выбор, так и оценка его результатов не отделимы от категории интенциональности (в гуссерлианском понимании), или, иначе говоря, находят себе достаточное обоснование и оправдание именно в таком «интенциональном» контексте.

<sup>4</sup> Эту особенность Петербурга, кажется, первым зафиксировал Батюшков («Смотрите, — какое единство! как все части отвечают целому! какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями». — «Прогулка в Академию Художеств»). Косвенным образом она отражена и в негативно ориентированных описаниях, где Петербург выступает как, образ безжизненной (доорганической) упрощенности, механического единообразия частей целого.

<sup>5</sup> При этом весьма существенно различать само описание как таковое в его отношении к описываемому и оценку описываемого: «верное» описание может сочетаться с «неверной» (ложной) оценкой описываемого и, наоборот, «неверное» описание не исключает с неопределенностью «верную» оценку (правда, критерии «верности» и «неверности» оценки вообще довольно относительноны в этом случае). После второго «открытия» Петербурга в начале XX в., честь которого принадлежит прежде всего людям

круга «Мира искусства», стало общим местом подчеркивать непонимание красоты Петербурга Тургеневым, отразившееся в «Призраках» (1863). Тем не менее (пожалуй, кроме одного «оценочного» места: «ненужная пестрая биржа») в знаменитом фрагменте, где описывается Петербург, все верно. Ср.: «Высокий золотой шпиль бросился мне в глаза: я узнал Петропавловскую крепость... Так вот Петербург! Да, это он, точно. Эти пустые, широкие, серые улицы; эти серо-беловатые, желто-серые, серо-лиловые, отштукатуренные и облупленные дома, с их впалыми окнами, яркими вывесками, железными навесами над крыльцами и дрянными овощными лавчонками [«дрянные» здесь в значительной степени лишено элемента оценочности: речь идет, действительно, о жалких, плохих лавчонках в отличие от вполне хороших магазинов по продаже овощей и фруктов. — *В. Т.*]; эти фронтоны, надписи, будки, колоды; золотая шапка Исаакия; ненужная пестрая биржа; гранитные стены крепости и взломанная деревянная мостовая; эти барки с сеном и дровами; этот запах пыли, капусты, рогожи и конюшни; эти окаменелые дворники в тулупах у ворот, эти скорченные мертвенным сном извозчики на продавленных дрожках, — да, это она, наша Северная Пальмира» [разрядка здесь и далее наша. — *В. Т.*].

Каждая из этих деталей неоднократно воспроизводится и в других образцах Петербургского текста — как до «Призраков», так и после них. Более того, нельзя не отдать должное Тургеневу в том, что он не просто коснулся стихии «низкого» в Петербурге (как это делали представители «натуральной» школы и Достоевский в его ранних — до ареста — произведениях), но создал на этой «низкой» эмпирии метафизический («фантастический») образ «низкого» Петербурга, в котором золотой шпиль крепости и золотая шапка Исаакия входят в один контекст с лавочниками, будками, барками, дворниками и извозчиками [цепь «эти» в описании Петербурга, см. выше, была позже усвоена как особый прием описания «петербургской тоски» однообразия и беспросветности; ср. в «Подростке» рассказ Версилова: «Я люблю иногда от скуки... от ужасной душевной скуки... заходить в разные вот эти клоаки. Эта обстановка, эта заикающаяся ария из „Лючи“, эти половые в русских до неприличия костюмах, этот табачище, эти крики из биллиардной — все это до того пошло и прозаично, что граничит почти с фантастическим» и др.]. «Безобразия» Петербурга лишь частично отражало дефект зрения и вкуса: скорее оно говорило о выборе акцента, а сам выбор свидетельствовал о складывании новой эстетической категории, начавшей усиленно эксплуатироваться в описаниях Петербурга (впрочем, еще в 20-х гг. XIX в. Пржецлавский, говоря о Петербурге, подчеркивал однообразие его построек, их цвета и т. п. и заключал: «Поэтому целые, даже главные улицы имели какой-то казарменный вид — наружность улиц и площадей утомляла своим однообразием»). В своей знаменитой статье «Живописный Петербург», начинающейся со слов «Кажется, нет на всем свете города, который пользовался бы меньшей симпатией, нежели Петербург. Каких только он не заслужил эпитетов [...]», Бенуа далее писал: «Любопытно, что мнение о безобразии Петербурга настолько укоренилось в нашем обществе, что никто из художников последних 50 лет не пожелал пользоваться им, очевидно пренебрегая этим „неживописным“, „казенным“, „холодным“ городом. В настоящее время можно найти не мало художников, занятых Москвой и умеющих действительно передать красоту и характер ее. Но нет ни одного, кто пожелал бы обратиться серьезное внимание на Петербург», см.: *Бенуа А.* Живописный Петербург // Мир искусств. Т. 7. № 1. 1902. 4 (1—5); ср. также его статью: Архитектура Петербурга // Там же. 82—85 особой пагинации; *Лукомский Г. К.* Старый Петербург. Прогулки по старинным кварталам. Изд. второе. Пг. [б. г.], 18—19 и др. Эти замечательные работы, сыгравшие исключительную роль в пробуждении интереса к «живописности» Петербурга, все-таки не учитывали эстетику живописного «безобразия». Вместе с тем Бенуа справедливо обращает внимание на пренебрежение художниками «петербургской» темой в его годы. Стоило бы указать — в связи с темой данной работы, — что

именно поэтому Петербургский текст русской литературы — реальность, тогда как такого же текста русской живописи нет, несмотря на многочисленные разработки «петербургской» темы от Патерсена, Алексеева и Воробьева до мирискусников, Шиллинговского, Митрохина, Тырсы и др.

<sup>6</sup> См.: Народные исторические песни. М.; Л., 1962, С. 226, 233, 293, 294 и др. — Особая версия Петербурга — некогда райского праведного места, а теперь несчастного города, расставшегося с «живым Богом», — бытовала у старообрядцев. Ср.: *Как во Питере во граде / Жили праведны в отраде. / Красно солнышко светлело, / Рай и царство там было; / Красно солнышко скатило, / Рай и царство затворило. / Со почной, други, страны / Налетали черны враны, / Сына Божья они взяли, / Со престола они сняли. / А наш свет не утрашился. / Саваофу преклонился, / В путь дорожку покатился. / Питер Москве поклонился. / Несчастлив Питер остался, / Что с живым Богом растался...* См.: Песни русских сектантов мистиков. Сборник, составленный Т. С. Рождественским и М. И. Успенским. СПб., 1912. С. 62—63. № 38. Ср.: *Как во Питере во граде, / При духовном винограде / Украшен собор построен, / Украшен семью главами, / Всей вселенной был преславный. / На главах кресты золотые, / Все притворы пресвятые, / А престолы золотые. / На престоле сам Спаситель / [...] Из сосуда причащает, / Творить леность запрещает. / Эка тихость, теплота. / Вся тут солнечная красота. / [...] Ночне, мои други, пришло время — та пора, / Сион матушка гора / Укатила на восток / [...] Наш небесный архирей / Затворил много дверей, / [...] Так вы батюшке молитесь, / В грехах кайтесь и вишитель, / Опять за них не беритесь...* (Там же. С. 329—330. № 245). Ср. также № 9, 14, 17, 19, 26, 28, 30—33, 35—39, 42—44, 49, 51, 53—54, 83, 146, 570. Эти и подобные им «сектантские» тексты с полным основанием должны рассматриваться как особая версия «петербургского» историсофского мифа — блаженное состояние вначале, катастрофа (или преступление), несчастье в наши дни, покаяние. Заслуживает внимания усиленно подчеркиваемая в этих песнях тема противопоставления Петербурга Москве.

<sup>7</sup> См.: *Прыжов И. Г.* Очерки, статьи, письма. Academia, 1934. С. 200.

<sup>8</sup> Питинбрюх на «народно-этимологическом» уровне как бы отсылает к двум из главных наслаждений «веселого» Петербурга (этот эпитет прочно связался с именем города в низовом «петербургском» фольклоре) — питию и чревоугодию (*брюхо*). См. известную книгу — *Бахтиаров А.* Брюхо Петербурга. Общественно-физиологические очерки. СПб., 1888 (ч. 1 — Источники продовольствия нашей столицы; ч. 2 — Слуга столичного брюха).

<sup>9</sup> В таком варианте песня приведена в романе Вс. Крестовского «Петербургские трушобы» (т. II, часть четвертая, ХХIX). Известны варианты — *Развеселый Питинбрюх* (вместо *Славный город Питинбрюх*), и *Сам с собою рассуждал / говорил* (вместо *Сам с перчаткой рассуждал*). Любопытно, что мотив «мнимого» разговора — с самим собой (или с перчаткой) — многократно воспроизводится в Петербургском тексте (Раскольников — лишь наиболее известный пример из многих, ср.: «Но скоро он впал как бы в глубокую задумчивость, даже, вернее сказать, как бы в какое-то забытье, и пошел, уже не замечая окружающего, да и не желая его замечать. Изредка только бормотал он что-то про себя, от своей привычки к монологам, в которой он сейчас сам себе признался. В эту же минуту он и сам сознавал, что мысли его порой мешаются и что он очень слаб [...]»).

<sup>10</sup> *А вокруг старый город Питер, / Что царю бока повытер / (Как тогда народ говорил)* — в «Поэме без героя». — О «еврейской» теме Петербургского текста см. особо.

<sup>11</sup> См.: *Бахтиаров А.* Указ. соч. С. 315, 304 и сл. О петербургских народных гуляниях и «балаганах» ср.: *Бенуа А.* Мои воспоминания в пяти книгах. М., 1980. С. 284—298; Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.; М., 1948, и др.

<sup>12</sup> См.: *Снегирев И. М.* Дневник I. 1822—1852. М., С. 344 (со ссылкой на рассказ П. Ф. Карбанова); ср. теперь: Петр I. Предания. Легенды, сказки и анекдоты. М., 1993. — Пишущему эти строки во время войны не раз пришлось слышать рассказы о листовках, сбрасываемых немцами с самолетов (текст листовок приписывался Гитлеру, во всяком случае, в них излагалась его программа и требование капитуляции): *Ленинград будет море, / Москва будет поле, / Горький — граница, / Ковров — столица.* Нет смысла указывать место хождения подобных рассказов. — К Петровской эпохе относятся и другие примеры народного слова о Петербурге, ср. хрестоматийно известное *Петербургу быть пусту* (вариант — *Питербурху, Питербурху пустеть будет!* — пророчествовал с утра 9 декабря дьячок Троицкой церкви на Петербургской стороне, после того как ночью раздавались какие-то странные звуки и шум сверху, как будто кто-то бегал по колокольне — «кикимора или чорт», по наиболее распространенной версии). Вскоре, когда Петр I скончался, появился новый круг текстов, связанных с его похоронами и так или иначе отраженных в известном лубке «Мыши kota погребают» (насколько можно судить, эти тексты сильно мифологизированного типа и содержат ряд очень интересных архаизмов, ср. *Мыши-е-ле си, идут хаосты повеся; Мышь Корча, мышь Чюрилка Сарпач* и под.). См.: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. I. С. 391—401; IV. С. 156—160; *Селевский М. И.* Царица Екатерина Алексеевна, Анна и Виллим Монс. 1692—1724. СПб., 1884. С. 230, 236 и сл., и др.

<sup>13</sup> Таких свидетельств очень много, но еще больше проклятий и плачей навсегда потеряны для нас, и теперь можно только гадать об их числе и характере, о бездонности горя человека в пустоте и одиночестве каменного города, глухого к страданию и молитве. И тем больше и непереносимей было горе, чем больше надежд возлагалось на Петербург и чем в более радужных тонах представлялся он по людской молитве, по рассказам близких и знакомых. Николай Иванович Свешников, из угличских мещан (его отец занимался холщевничаньем по ярмаркам и базарам), глубокий и чистый душою человек, ставший пьяницей и в минуты безнадежности опускавшийся до воровства, в своих воспоминаниях «пропавшего человека» поведал об этом страшном дисбалансе между ожидаемым и чаемым и петербургской реальностью. И эта ситуация провинциального «идеалиста», оказавшегося в мире петербургского «материализма» и материальности, повторялась неоднократно, став особым типом. Поэтому здесь есть повод вспомнить Свешникова, отдав дань памяти этого святого грешника. «Расставаясь первый раз с родиной, я не особенно грустил по ней, во-первых, потому, что, по рассказам всех наших родственников и знакомых, Петербург представлялся мне каким-то золотым царством, где люди не живут, а блаженствуют; у меня не было и в мыслях, что там могут существовать нужда, бедность и горе, так как об этом мне никто не рассказывал, а говорили только, что там и нищие никогда не бывают без белого хлеба и без чаю или кофе, которых в нашем городе далеко не всем жителям, как я знал, приходилось видеть и в праздники, а во-вторых, потому, что на родине я уже мало был к кому привязан [...]». См.: *Свешников Н. И.* Воспоминания пропавшего человека. Academia. М.; Л., 1930. С. 37. Лишь помощь добрых людей и случай сохранили нам эти ценные свидетельства. Впрочем, такие случаи иногда повторялись, особенно перед Первой мировой войной, когда в литературе чаще стали появляться люди, не собиравшиеся стать писателями и принадлежавшие совсем к иному кругу. Вот, например, «Записки Анны» (1910) Надежды Санжарь, чьей судьбой и книгой так интересовался Блок. Анна («Записки» носят явно автобиографический характер) не знала детства — вместо него беднота, заброшенность (отец в тюрьме, мать проститутка), но и неясная тяга к чему-то лучшему, зовущая девушку в Петербург. Чем кончилась попытка «честно» заработать деньги и устроиться (история с художником, «маэстро», к которому Анна пришла как натурщица), известно: такие «истории» тоже образуют знакомый «ситуационный» тип, хорошо отраженный в Петербургском тексте

(в конечном счете — при всех различиях — и Настасья Филипповна из этого же круга). И вот Анна у разбитого корыта. Крушение личной судьбы как бы открыло ей глаза на Петербург. «Сфинкс разгадан. Боже милосердный, есть ли что-нибудь хуже и нелепей Петербурга? Кажется, гадостью и нелепостью обрызганы все его дома и их обитатели. Ну и поразил же меня Петербург, до сих пор не могу опомниться — этой-то науки еще не доставало! Намыкалась я за эти месяцы, натерпелась всего вволюшку. Тут мне хочется ругаться. Ах, не понимаю я нелепости больших городов, не понимаю [...]». И чуть дальше — «О, в Петербурге на надежды огромный спрос. А люди какие тут непроницаемые, как-то особенно недоступные и холодные, как стены их бездушных жилищ». Но Анне «повезло»: она решилась на выбор: «В отвратительный, промозглый петербургский день, прошагав несколько часов подряд из угла в угол моей клетки [начиная с Достоевского, этот мотив один из важных индексов героя Петербургского текста. — В. Т.], я подошла к зеркалу и, взглянув на бледное, точно чужое мне лицо, сказала — Ну, Анна, на этот раз глупую стену тебе не прошибить — не молись напрасно. Из твоего положения есть только два выхода: проституция или „тот свет“. Выбирай любое» (*Саллисарь Н.* Указ. соч. С. 66—67, 70, 89). [В этот момент Анне повезло: вопреки ее ожиданиям редакция журнала приняла ее сказки, все пошло на лад, кроме теперь главного — поиски человека ни к чему не привели, и физиология — Анна воплощает «антисанинский» характер — снова подводит ее к краю пропасти: «Я вся во власти физиологии: тридцатые годы, бурный темперамент делают свое дело, поработщают волю, мутят разум... Зверею, с каждым днем зверею. Какой позор, какая мука: я не могу видеть мужчин [...]. Зверь и человек борются во мне страшно, отчаянно, на смерть» Указ. соч. С. 147—148.]

И другая, по сути дела, похожая история человека, чье письменное свидетельство о встрече с Петербургом — случай и удача. Полный надежд молодой человек мещанского звания стремится в Петербург с неясными планами и надеждами. «На дворе уже наступали сумерки. День сырой, туман клубился над городом, порывистый, резкий ветер пронизывал холодом, а я, как в блаженном сне, ехал на коночных клячах [...] уже стемнело, ветер бушевал во всю ночь, и люди, очевидно, не понимали, как можно сиять так, как я, в такую тьму египетскую», см.: *Сивачев М.* Прокрустово ложе (Записки литературного Макара). Книга первая // Собр. соч. Т. I. М., 1911. С. 102. Разочарование пришло вскоре, сначала — через климат («Климат Петербурга для меня недопустимый климат: мой ревматизм протестовал не только иногда жесточайшими болями, но и прогрессирующим уродством суставов», 109). И все-таки климат и телесные боли, с ним связанные, не главное. Большой, голодный, без копейки денег, герой «Прокрустова ложа» поселяется у своей сестры, семья которой едва сводит концы с концами. Но даже и эти нужда и голод не главное, что мучает его. Главное душевные страдания от сознания своей неполноценности, ущемленности, социального аутсайдерства. И тут — в оригинальной трактовке — возникает тема брандмауэра, возможно, навеянная красной кирпичной глухой стеной, вид на которую открывался Ипполиту из окна его комнаты («Идиот». «Я рад, что перед единственным окном моей комнаты торчит брандмауэр, — говорит герой повести. — Это представляет известные неудобства — он мне заслоняет свет, но зато создает иллюзию иногда так необходимой замкнутости. Я не увижу из своей комнаты гордых самодовольных походок, важной надменной поступи и бесконечных [...] гнусных лиц» (113); — «Но когда я машинально подошел к окну и брандмауэр тупо встал перед моими глазами, напоминая, что за ним город, то, что мне не обойти, это гнусное капище разнuzданных божков и униженных, раздавленных людей, — исчезло бодрое чувство [...]» (131, ср. 158); — «Город. Город! Вот твоя улица: обаятельная, как волшебное марево — проклятое марево, где гибнет человек, его лицо. Всмотритесь в толпу города — в ту толпу, которая в определенный час спешит в наиболее жадную пасть его [...] Какой это ужас для того, кто подмечает, чувствует, что нет ни одного

лица похожего на другое [...] о, какая это насмешливая, жестокая, лживая, равнодушная ко всему, кроме своего я, толпа Невского! Она течет, сгущается и лжет, лжет, лжет. Вот блестят похотью глаза, тихо звучат слова соблазна, слова торга — сегодня будет, как и всегда, много купли и продажи тела, сегодня будет, как и всегда, много обманутых» (158—160: не вполне переработанное гоголевское уже предвещает тот ужас толпы, который не раз отразился в предвоенных записях Блока и который охватывал его при зрелище «невской» толпы и ее отдельных представителей). И — как итог: «Я долго смотрю в окно: „Эх, взглянуть бы теперь на всю ширь жизни и помечтать [...]“. Но мешает брандмауер, на который я, впрочем, не сержусь. — Милый брандмауер, то можешь быть пока спокоен за себя: меня от аппетита на тебя избавили!» (165).

<sup>14</sup> Этот мотив, конечно, отсылает к оценке создания северной столицы Карамзиным в «Записке о Древней и Новой России». Написанная к февралю 1811 г., она оставалась личной тайной Карамзина (впервые текст «Записки» появился в 1861 г. в Берлине, а в России — в 1870 г.), но следы карамзинских идей по некоторым общим вопросам обнаруживаются в ряде текстов конца 10-х гг. XIX в. Стоит отметить, что именно в это время Н. И. Тургенев нередко встречался с Карамзиным, отношение к которому в этот период достигло наиболее низкой отметки, что было очевидно и самому Карамзину. Нелицемерная оценка идеи создания Петербурга в «Записке», предназначенной непосредственно для Александра I, не может быть здесь обойдена. Многие русские люди, особенно не-петербуржцы по рождению, догадывались о том же, что было сказано Карамзиным, который, однако, сказал это точно, веско и кратко, на широком историческом и государственно-политическом фоне:

«Утаим ли от себя еще одну блестящую ошибку Петра Великого? Разумею основание новой столицы в северном крае Государства, среди зыбей болотных, в местах, осужденных природою на бесплодие и недостаток. Еще не имея ни Риги, ни Ревеля, он мог заложить на берегах Невы купеческий город для ввоза и вывоза товаров; но мысль утвердить там пребывание наших Государей была, есть и будет вредною. Сколько людей погибло, сколько миллионов и трудов употреблено для приведения в действо сего намерения? Можно сказать, что Петербург основан на слезах и трупах. Иноземный путешественник, въезжая в Государство, ищет столицы, обыкновенно, среди мест плодоноснейших, благоприятнейших для жизни и здоровья; в России он видит прекрасныя равнины, обогащенные всеми дарами природы, осененныя липовыми, дубовыми рощами, пресекаемыя реками судоходными, коих берега живописны для зрения, и где в климате умеренном, благорастворенный воздух способствует долголетию — видит и, с сожалением оставляя сии прекрасныя страны за собою, въезжает в пески, в болота, в песчаные леса сосновые, где царствуют бедность, уныние, болезни. Там обитают Государя Российские, с величайшим усилием домогаясь, чтобы их царедворцы и стража не умирали голодом и чтобы ежегодная убыль в жителях наполнялась новыми пришельцами, новыми жертвами преждевременной смерти. Человек не одолеет натуры!» См.: *Карамзин Н. М.* Записка о Древней и Новой России. СПб., 1914. С. 30—31.

<sup>15</sup> См.: Архив братьев Тургеневых. Вып. 5. Дневники и письма Николая Ивановича Тургенева за 1816—1824 годы (III том). Пг., 1921. С. 7, 24, 133, 129.

<sup>16</sup> См.: Неизданные письма В. А. Жуковского // Русский Архив, год 38. № 9. 1900. С. 9.

<sup>17</sup> Любопытна позиция Баратынского, его видение Петербурга. В письме матери он пишет: «Известите меня, здоров ли наш управляющий Петря, я видел его во сне. Обнимаю Вас от всего сердца, а также Авдотью Николаевну, благодарю ее за заботы о моих голубях, в Петербурге же их совсем нет; здесь вообще ничего нет, кроме камней [...]». Иное увидела в Петербурге сестра поэта Софья. В «Журнале Софи. Письмах русской путешественницы» она пишет: «6 часов утра. Все спит кругом.

Еще шесть часов. Заря прекрасна... — Как прекрасен Петербург в сравнении с Москвою; Москва против него — сушая темница. В Петербурге невозможно грустить; все кругом источает веселье; часто мы смеемся даже когда нет желания смеяться» (см.: Письма Софии Абрамовны Боратынской к маменьке // ИРЛИ. № 26. С. 432). См.: Песков А. М. Боратынский. Истинная повесть. М., 1990. С. 211, 213. — Характерно отношение к Петербургу Салтыкова-Щедрина. «Михаил Евграфович, — говорил мне Анненков, — любит Петербург, хотя и клянет его на разные лады... Ему без петербургских привычек и обстановки и жизнь не в жизнь!» Вероятно, так оно и было. Когда у него в последние годы открылась полная возможность выбрать себе «Монрепо» в самом благословенном уголке Западной Европы или даже России, где-нибудь на Южном берегу Крыма, на побережьях Кавказа, усадьба его очутилась на болотном севере, неподалеку все от того же Петербурга, этого «города ядовитых признательностей!». И он вкушал добровольно этот яд, не мог стряхнуть с себя ностальгии по Петербургу. Мечтая о «Монрепо», настоящем, привольном, с солнцем и тенью роскошных деревьев, с благоуханным рокотом нежной морской волны, он тайно любил гнилой и пасмурный Петербург, любил потому, главное всего, что там ему писалось. Это не мое досужее предположение. Я слышал от самого Михаила Евграфовича, и не один раз, такие слова: «Без провинции у меня не было бы половины материала, которым я живу как писатель. Но работается мне лучше всего здесь, в Петербурге. Только этот город подхлестывает мысль, заставляет уходить в себя, сосредоточивает замыслы, питает охоту к перу [...]». См.: *Боборыкин П. Д.* Воспоминания. Т. 2. М., 1965. С. 417—418.

<sup>18</sup> См.: *Иванов В. И.* Собр. соч. II. Брюссель, 1974. С. 809.

<sup>19</sup> См.: *Эйхенбаум Б. М.* Мой современник. Словесность, наука, критика, смесь. Л., 1929. С. 22—23, 33. Б. М. Эйхенбаум по заслугам оценен как выдающийся ученый-литературовед. Нам известно и то, что может быть по праву названо его художественным наследием (здесь достаточно ограничиться отсылкой к его «петербургскому» стихотворению: *Вот город мой: он тот же самый, / Зимой и летом тот же край, / Где хроматические гаммы / Поет по улицам трамвай // Мистерия домов и храмов, / Немолчаливых страстей, / Из рая изгнанных Адамов / И тихо плачущих детей. // Под солнцем — неподвижный камень, / Дома — над мертвою рекой... / Какими гневными руками / Тебя строитель строил твой!* — Эпитет *гневный* отсылает к самому названию *мертвой реки* («навной Невы») — традиция, слагавшаяся уже в поэзии XVIII в. и эксплуатированная и усвоенная после «Медного Всадника»). Но к сожалению, остается в тени Эйхенбаум-культуролог, историкософ, мыслитель. Дорого и то нетривиальное доброжелательное отношение его к Москве, которое засвидетельствовано в ряде его текстов, относящихся еще ко времени мировой войны. Его понимание места Москвы в антитезе Петербург — Москва, ее сути и предназначения, думается, проницательно, верно и глубоко, и не вина Эйхенбаума, что пронесшийся смерч лишил Москву (как, впрочем, и Петербург) уготованной ей высокой судьбы. Приветствуя выход первого номера журнала «София» в «Русской мысли» (1914, № 1), Эйхенбаум писал: «Итак, следует признать что появление такого журнала, как „София“, вполне оправдывается характером нашего момента. И очень важно, что журнал издается в Москве, а не в Петербурге. Именно Москва должна стоять во главе изучения русских культурных традиций. Она сама — живой символ прошлого. А „Старые годы“ и „Аполлон“ — журналы слишком петербургские, и больше всего вдохновляются они тем периодом, когда на развалинах прошлого воздвигался новый город-сфинкс. Им не вырваться из объятий этого зверя, и пусть он остается властителем их дум, а Москве подобает сказать *свое* слово». См.: *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 305, а также 485: о контексте мифологизированной антитезы Москвы и Петербурга в 10-е гг. (Я. Тугендхольд, С. Патрашкин и др.). Об этой антитезе ср. статью самого Эйхенбаума «Душа Москвы» («Современное слово», 1917, 24 янв.) и др. В связи со

словами Эйхенбаума о рождении российской словесности, а позже и русской литературы в Петербурге и даже уже — на Васильевском острове уместно напомнить о появившемся в середине XIX в. и тогда же распространившемся понятию «петербургская литература», в формировании которого значительную роль играл А. Григорьев. В контексте «московско-петербургских» антитез, перенесенных на соотношение соответствующих литератур, любопытна статья некоего Н. К. «Нечто о петербургской литературе (Письмо к редактору „Времени“») // *Время*. 1861. Т. II. № 4. С. 119—127. Ср.: «В Москве родилось западничество и славянофильство; в Петербурге, по-видимому, ничего не родилось. По-видимому, перевес на стороне Москвы; Москва смотрит на все гораздо серьезнее и глубже, чем Петербург. Но мысль моя другая. Я хотел бы сказать нечто именно в пользу петербургской литературы. „В Москве, — пишет Гоголь, — литераторы проживаются, а в Петербурге наживаются“. Что это значит? То, что в Петербурге больше пишут и что в России больше читают то, что здесь пишется. И в самом деле, несмотря на все преимущества Москвы, несмотря на обилие в Петербурге всякого рода Брамбеусов больших и маленьких, петербургские журналы несравненно многочисленнее и в совокупности имеют гораздо больше читателей, чем московские. Факт многозначительный. В литературе, как известно, господствует право сильного. Горе побежденным!» (122).

<sup>20</sup> Впрочем, это противопоставление Петербурга и Москвы, давшее своеобразное приложение к Петербургскому тексту в виде «сравнительного» петербургско-московского подтекста («суб-текста»), конечно, восходит к самому началу XVIII в., к первым годам основания Петербурга. Этот «сравнительный» подтекст не мог не складываться в кругу первой жены Петра Авдотьи Лопухиной (*И, царицей Авдотьей заклятый, / Достоевский и бесповатый / Город в свой уходил туман*), царевича Алексея и их московских «сочувственников», как и вообще всех противников петровских затей (круг Софьи), с одной стороны, и отчасти среди тех русских людей «московской» ориентации, которые тысячами трудились, строя новую столицу, и там отдавали безвременно свои жизни, с другой стороны. Естественно, этот текст был преимущественно устным, но изредка он облекался и в письменную форму подметных писем или показаний, записанных под пыткой. Но все-таки у начала этого «сравнительного» петербургско-московского текста по праву стоит Екатерина II, масштабно и достаточно жестко и лично наметившая *principia divisionis*, положенные в основание двух сравниваемых столиц. Это было сделано ею во французском наброске под названием «Размышления о Петербурге и Москве» (он был дополнен написанной по-русски инструкцией главнокомандующему Москвы П. С. Салтыкову, 1770 г.). Текст был впервые напечатан в «Сборнике русского исторического общества», т. 10. СПб., 1872. С. 577—581; ср. также: Сочинения императрицы Екатерины II. СПб., 1907. Т. 12. С. 641—643; Записки императрицы Екатерины II. СПб., 1907. С. 594—596, 651—653. Основные мысли Екатерины II сводятся к следующему:

«В старину много кричали. да еще и в настоящее время часто говорится, хотя и с меньшей колкостью, о построении города Петербурга и о том, что двор поселился в этом городе и покинул древнюю столицу Москву. Говорят, и это отчасти верно, что там умерло несколько сот тысяч рабочих от цинги и других болезней, особенно в начале; что провинции обязаны были посылать туда рабочих, которые никогда не возвращались домой; что дороговизна всех предметов в этом городе, сравнительно с дешевизною в Москве и в других областях, разоряла дворянство и проч., что местоположение было нездорово и неприятно, и что это место менее, чем Москва, подходит для господства над Империей и что это предприятие Петра Великого похоже на предприятие Константина, который перенес в Византию престол Империи и покинул Рим, причем римляне не знали, где искать свою отчизну, и, так как они не видели более всего того, что в Риме воодушевляло их усердие и любовь к отечеству, то их доблести мало-помалу падали и наконец совсем уничтожились.



Я вовсе не люблю Москву, но не имею и никакого предубеждения против Петербурга, я стану руководиться благом Империи и откровенно выскажу свое чувство. I. Москва столица безделья и ее чрезмерная величина всегда будет главной причиной этого. Я поставила себе за правило, когда бываю там, никогда ни за кем не посылать, потому что только на другой день получишь ответ, придет ли это лицо, или нет; для одного визита проводят в карете целый день, и вот, следовательно, день потерян. Дворянству, которое собралось в этом месте, там нравится: это неудивительно; но с самой ранней молодости оно принимает там тон и приемы праздности и роскоши; оно изнеживается, всегда разбегая в карете шестерней, и видит только жалкия вещи, способные ослабить самый замечательный гений. Кроме того, никогда народ не имел перед глазами больше предметов фанатизма, как чудотворные иконы на каждом шагу, церкви, попы, монастыри, богомольцы, нищие, воры, бесполезные слуги в домах — какие дома, какая грязь в домах, площади которых огромны, а дворы грязныя болота. Обыкновенно каждый дворянин имеет в городе не дом, а маленькое имение. И вот такой сброд разношерстной толпы, которая всегда готова сопротивляться доброму порядку и с незапамятных времен возмущается по малейшему поводу, страстно даже любит рассказы об этих возмущениях и питает ими свой ум. Ни один еще дом не забыл совсем старинное слово „дозор“. [...] Не следует еще исключать из этой черты деревни, слившиеся в настоящее время с этим городом, и где не правит никакая полиция, но которые служат притоном воров, преступлений и преступников; таковы: Преображенское, Бутырки и пр. и пр. — Петербург, надо сознаться, стоил много людей и денег; там дорога жизнь, но Петербург в течение 40 лет распространил в Империи денег и промышленности более, нежели Москва в течение 500 лет с тех пор, как она построена; сколько там народу занято постройками, подвозом съестных припасов, товаров, сколько денег они вывозят в провинции; народ там мягче, образованнее, менее суеверен, более свыкся с иностранцами, от которых он постоянно наживается тем или иным способом и т. д., и т. д., и т. д.»

Мнение Екатерины II о Москве и москвичах, разумеется, не было только ее достоинством: оно уже во второй половине XVIII в. складывалось в определенном круге петербургского общества (Екатерина только смогла увидеть эти «неудобные» и неприятные ей особенности московской жизни в свете государственных задач и планов), а с начала XIX в. все чаще, но вместе с тем нередко и как бы все камернее оно обнаруживало себя то здесь, то там. Наиболее открыто и четко отрицательное мнение о Москве заявляли бывшие «москвичи», быстро сообразившие выгоды петербургской жизни. Так, Борис Друбецкой, который «за это время своей службы благодаря заботам Анны Михайловны, собственным вкусам и свойствам своего сдержанного характера успел поставить себя в самое выгодное положение по службе», вполне усвоил, что нужно для успеха в Петербурге. «Он был не богат, но последние свои деньги он употреблял на то, чтобы быть одетым лучше других; он скорее лишил бы себя многих удовольствий, чем позволил бы себе ехать в дурном экипаже или показаться в старом мундире на улицах Петербурга. Сближался он и искал знакомств только с людьми, которые были выше его и потому могли быть ему полезны. Он любил Петербург и презирал Москву. Воспоминание о доме Ростовых и о его детскóй любви к Наташе было ему неприятно, и он с самого отъезда в армию ни разу не был у Ростовых». А вот Андрей Болконский, приехав в Петербург, хотя и усвоил по необходимости его ритм, удовлетворения от этого не получал. «Первое время своего пребывания в Петербурге князь Андрей почувствовал весь свой склад мыслей, выработавшийся в его уединенной жизни, совершенно затемненным теми мелкими заботами, которые охватили его в Петербурге. С вечера, возвращаясь домой, он в памятной книжке записывал четыре или пять необходимых rendez-vous в назначенные часы. Механизм жизни, распоряжение дня такое, чтобы везде успеть вовремя, отнимали

большую долю самой энергии жизни. Он ничего не делал, ни о чем даже не думал и не успевал думать, а только говорил, и с успехом говорил то, что он успел прежде обдумать в деревне. Он иногда замечал с неудовольствием, что ему случилось в один и тот же день, в разных обществах, повторять одно и то же. Но он был так занят целые дни, что не успевал подумать о том, что он ничего не делал».

Неуютно и как-то несколько неопределенно чувствовали себя в Петербурге и «москвичи» Ростовы. «Несмотря на то, что в Москве Ростовы принадлежали к высшему обществу, сами того не зная и не думая о том, к какому они принадлежали обществу, в Петербурге общество их было самое смешанное и неопределенное. В Петербурге они были провинциалы, до которых не спускались те самые люди, которых, не спрашивая их, к какому они принадлежат обществу, в Москве кормили Ростовы». Лишь возвращение в Москву восстанавливало былую определенность, уверенность, привычность. То же случилось и с Пьером Безуховым, когда он после неприятностей с женой в дурном настроении приезжает в Москву: «Ему стало в Москве покойно, тепло, привычно и грязно, как в старом халате». Люди попроще из «москвичей», почувствовав некоторый холодок к себе со стороны петербуржцев и свою неполную ответственность городу, его нормам и правилам, возвращаясь в родные палестины, пытались реваншироваться. Такова история двух сестер из повести «Милочка» С. Победоносцева («Отечественные Записки». Т. X. № 5-6. 1845. С. 283—369). Одна из них — Настасья Ивановна — после замужества «пожелала жить в Петербурге [...] Петербург всегда представлялся ей такою блестящею мечтою! Это город молчания, тогда как Москва город болтовни и сплетней. Там двор, там люди, настоящий хороший вкус, изящная манеры, совершенство; там железные дороги, пароходы, все дива мануфактур и промышленности. Прошлая жизнь Настасьи Ивановны, неудачи на ловле женихов, насмешки приятельниц — все это поссорило ее с Москвой окончательно. К тому же, в Москве так любят говорить, а говорить, на московском наречии, — все равно, что злословить [...] Воображение Настасьи Ивановны представляло ей Петербург каким-то Эльдорадо, в котором она найдет полное, совершенное счастье. Сначала, как водится, Петербург ей понравился [...]». Иное дело — Прасковья Ивановна, отправляющаяся в Петербург на крестины сына сестры. Приехав, она в первую очередь «облетала все магазины Невского Проспекта и Морских, весь Гостиный Двор», но оценку Петербургу дала, вернувшись в Москву. «Там рассказы ее о Петербурге были неистощимы. В Петербурге, видите ли, все ей не понравилось. Невский Проспект нашла она не таким широким, как воображала; на хваленых петербургских тротуарах она то и дело спотыкалась; Летний Сад показался ей ни на что непохожим; а между петропавловским шпицом и колокольной Ивана-Великого не могло быть никакого сравнения. Где же Петербургу тягаться с Москвой! Что против Москвы!» (это *Где же Петербургу...* стало важным элементом позиции «московского» превосходства, многократно и по разным поводам воспроизводимым и в дальнейшем). Строго говоря, такие высказывания трудно отнести к «анти-петербургским»: скорее они знак самолюбивого нежелания и несогласия на аутсайдерство, некая попытка преодоления комплекса хотя бы частичной неполноценности. «Петербургская» позиция по отношению к Москве в целом была высокомернее, насмешливее, предполагала свое преимущество в чем-то бесспорном и главном [впрочем, от высокомерия до комплекса иногда рукой подать; так, некий петербуржец вспоминает о чтении Цветаевой ее стихов: «Помню еще: „Москва, какой огромный, страннопримный дом“ [...] и еще что-то о „колокольной груди“ Москвы. Во всех этих московских мотивах даже мы, с нашими с отрочества развившимися антимосковскими комплексами, не могли не почувствовать чего-то привлекательного и милого для каждого русского человека», см.: *Лосская В.* Марина Цветаева в жизни. М., 1992. С. 80]. Но в русской литературе XX в. этот мотив преимущества нередко отступает и остается некое иррациональное, иногда с эстетическим оттенком, неприятие «московского».

Немало таких «уколов» в сторону «московского» у Набокова (типа: «Питался он в русском кабачке, который когда-то „раздраконил“: был он москвич и любил слова такие густые, с искрой, с пошлейшей московской прищуринкой». — «Отчаяние», 1936). Очень характерен в этом отношении диалог петербуржца Батенина с молодым москвичом, доктором Адамантовым в «Одиночестве» (1929) Г. П. Блока: «— Вы из Медицинской академии? — Нет, Московского университета. — Ммм... — Не любите москвичей? — Не люблю. — За что ж это? — интересуется доктор. — Да за все. Ужасно удовлетворенные. Ужасно примирившиеся с собой. И уж хвастуны! Радущие и то хвастливое! Говор и тот хвастливый! И потом москвичу что ни дай — все только обслонявит. Ведь вот им же не понять, например, что можно итти этак где-нибудь по Средней Подъяческой (знаете там, где Екатерининский канал таким подленьким коленцем ломается), итти в дождик, в грязь, смотреть на кислые дома, дышать мокрой вонью и вдруг остановиться перед всем этим... Ну, как бы выразиться? ну, в тайном что ли восторге... Да, да, в настоящем, понимаете ли, восторге, в блаженных, разрешите сказать, слезах умиления... Нет, где им понять. Да и хорошо, что не понимают. — Стало быть, питерские лучше? — Гм... Питерские... Слово „Питер“ придумано тоже, должно быть, у Тестова в трактире. После растягаев... Нет-с, питерские не лучше! [...]». — Что москвичи понимают в Петербурге и чего они не понимают, — едва ли в компетенции Г. П. Блока, во всяком случае тогдашнего, но, оказавшись в последний период своей жизни в Москве, сам он, кажется, многое понял в ней и оставил хорошую книгу о древней Москве, как раз и обнаруживающую понимание ряда нежных и тонких деталей московской жизни.

Наконец, заслуживает внимания еще одна позиция «москвичей» по отношению к Петербургу — «протейская», как бы беспринципно меняющаяся в зависимости от внешних и внутренних обстоятельств, легкая подвижность. Характерный пример — письма Александра Яковлевича Булгакова, московского почт-директора и типичного москвича, своему брату в течение 18 дней своего пребывания в Петербурге (см.: Из писем Александра Яковлевича Булгакова к его брату. 1817—1818 годы // Русский Архив, год 38. № 9. 1900). «10 августа 1818. Я дотащился или, лучше сказать, доплыл до Петербурга, любезный брат. Что за погода, ты себе представить не можешь [...] У заставы такой дождь пошел, что не только лошади не шли, но и люди не шли из караульной требовать подорожной. Уж климат, ай-да Петербург!.. Не смотря на то, что въезжал сюда очень весело, не смотря на дурную погоду, Петербург при всей своей красоте, не имеет той приятности и разнообразия, которые представляет Москва. Здешняя чистота меня поразила: на улицах, как в гостиных, только мебели не достает. — 11-го августа. Уж для гуляльщиков, как я, Петербург город единственный! [...] видя, что дождь перестал, я пошел ходить пешком; ну, вот как по паркету, и сухо, как будто не было дождя. — 20 августа 1818. Петербург прекрасен, но тоска возьмет в нем жить; время же препакозное, сыро и мокро. Здесь все с утра до ночи работают. пишут, не с кем и побалагурить [...] Очень мне хорошо у Закревского, но все не Москва [...]. — 25 августа 1818. Вчера вечером был я у Голицыной, очень поздно там заболтался, говорил много о Москве. — 27 августа 1818. По всем вероятностям, мы выезжаем с Закревским в Четверг поутру. Я в восхищении и, что пускаюсь в бесценную Москву».

<sup>21</sup> *И перед младшею столицей / Померкла старая Москва, / Как перед новою царицей / Порфириою вдова* — в развитие карамзинского образа Москвы: «...когда татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности российской столицы и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовца, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях» («Бедная Лиза»); ср. *вдова: столица, царица* у Пушкина при *вдовице* у Карамзина.

<sup>22</sup> Как бы учитывая, а отчасти и упреждая этот «петербурго-центричный» (градб-центричный) взгляд, Федор Глинка не без некоторого вызова занимает «деревне-цент-

ричную» позицию, причем за образом деревни легко усматривается и сама Москва, «большая деревня», по речению самих ее жителей. Нужно ли напоминать о московском патриотизме Глинки, о знаменитой «Москве» (*Город чудный, город деревный, / Ты вместил в свои кощы / И посады, и деревни, / И палаты, и дворцы! // [...] Сколько храмов, сколько башен / На семи своих холмах! // [...] Это матушка Москва! // [...] // Процветай же славою вечной, / Град срединный, град сердечный, / Коренной России град!*) и о другом «московском» стихотворении, где воспроизводятся близкие образы (*Таков уж город наш, стохрамный, стопалатный! Чего там нет в Москве, для взора необъятной! // [...] / Москва — святой Руси и сердце и глава!*), о его послесловии к книге П. Хавского «Семисотлетие Москвы» (М., 1847, послесловие Ф. Глинки носит то же название) и о многих других проявлениях его преданности Москве? Одно из таких проявлений — очерк «Город и Деревня», сохранившийся в черновиках писателя и до сих пор не опубликованный (далее цит. по кн.: *Карпец В. Федор Глинка. Историко-литературный очерк.* М., 1983. С. 84—85). Конечно, Деревня может пониматься как любая конкретная деревня и как деревня вообще, так же как и Город — как всякий реально существующий город и как город вообще. Но символическое поле фрагмента дает все основания подставить под «Деревню» душевно-сердечную Москву, а под «Город» — холодно-рассудочный Петербург. Все симпатии автора принадлежат Деревне:

«[...] В Городе каждый есть нота, приписанная к своей линейке, цифра, гаснущая в своем итоге, математический знак, втиснутый в свою формулу [...] В Деревне многие считаются сами единицами, в Городе могут быть они только при единицах! [...] в Городе каждый цветок прилажен к какому-нибудь букету, каждая буква к какой-нибудь строке. В Деревне цветы еще по букетам не разобраны и буквы в строки не стиснуты: до иных не дошел черед, другие уже из череда вышли! Те и другие в ожидании поступления в дело живут, растут и обретаются как-нибудь, на авось, как кому сподручнее! Много простора в Деревне: улицы тесны, а жить широко! В Городе никто не дома! В Деревне — всякий у себя!.. В Городе никто почти не знает, кто живет у него за стеною? В Деревне почти всякий знает всякого! В Городе нужна голова, в Деревне — сердце; в Городе гражданственность, в Деревне — семья! И в этой семье вас любили по-семейному! Поступая в Город, где будете находиться при единицах, не забудьте Деревни, где вы сами будете единицею!..»

<sup>23</sup> Различия Москвы и Петербурга по полу и по роли в семье возникают не раз в Петербургском тексте и во многих отношениях вполне подкрепляются реальными характеристиками обоих городов. Выше уже приводилось фольклорное клише *Москва — матушка, Петербург — отец* (не случайно, что не *Петербург — батюшка*, что придавало бы сочетанию ненужный в данном случае оттенок патриархальности). В известной народной песне есть строфа *Питер жесится, / Москва замуж идет, / А Клиш хлопочет, / В поеззан ехать не хочет* (см.: *Бекетова М. А. Воспоминания об Александре Блоке.* М., 1990. С. 482).

<sup>24</sup> См.: Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898—1921) // Литературное наследство. Т. 92. Книга третья. М., 1982. С. 194—195, 210—211.

<sup>25</sup> См.: Письма Александра Блока к родным. Academia. Л., 1927. С. 24.

<sup>26</sup> Ср.: «Общее и разница между Москвою и Петербургом в следующем: здесь умничает глупость, там ум вынужден иногда дурачиться — под стать другим». См.: *Вяземский П. А. Записные книжки.* М., 1963. С. 24.

<sup>27</sup> Так, Дурылин считает важным различительным признаком двух столиц изжелта-серую гамму Петербурга при белой Москвы.

<sup>28</sup> Ср. два важных периода в развитии русской литературы, когда возникал вопрос о различии между «петербургской» и «московской» литературами. Первый — начало XIX в.: «шишковизм» *vice versa* «карамзинизм» (ср.: *Греч Н. И. Записки о моей жизни.* М.; Л., 1930. С. 250—251). Второй — начало XX в.: «петербургский» символизм

и «московский» символизм (помимо дискуссий по этому поводу между самими участниками символического движения, ср.: *Перцов П.* Литературные воспоминания. 1890—1902. М.; Л., 1933. С. 248). Третий период — 20-е гг. XX в. — указан С. Кржижановским: литература «понятий» («ничего не видят») — литература образов («ничего не понимают»), см.: «Штемпель: Москва» («Письмо четвертое»), ср. ниже. Особый интерес представляет работа Замятина «Москва — Петербург» (1933), см.: «Новый журнал». Нью-Йорк, 1963. № 72, а также «Наше наследие» I, 1989. С. 106—113.

<sup>29</sup> Показательно, что развернутую форму этот «жанр» получает на рубеже 30—40-х гг. XIX в., в обстановке идеологического размежевания западничества и раннего славянофильства. Впрочем, существуют тексты о городах и иногда рода, сохраняющие, однако, антитетический принцип композиции, с помощью которого стилизируются кажущееся (мнимое, поверхностное) и подлинное (истинное, глубинное). Ср. разыгрывание ситуации обманутого ожидания, с одной стороны, в батюшковской «Прогулке по Москве» («...этот, конечно, англичанин: он разина рот, смотрит на восковую куклу. Нет! Он русак и родился в Суздале. Ну, так этот — француз: он картавит и говорит с хозяйкой о знакомом ей чревовещателе... Нет, это старый франт, который не ездил далее Макарья... Ну, так это — немец... Ошибся! И он русский, а только молодость провел в Германии. По крайней мере жена его иностранка: она насилу говорит по-русски. Еще раз ошибся! Она русская, любезный друг, родилась в приходе Неопалимой Купины и кончит жизнь свою на святой Руси»), а с другой стороны, гоголевский «Невский проспект» со сквозной темой мнимости петербургской жизни («О, не верьте этому Невскому проспекту!.. Все обман, все мечта, все не то, что кажется!») — и далее по той же схеме: «Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртуке, очень богат? — Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка. Вы воображаете, что... — Совсем нет...» и т. п.; ср. также *И пусть горят светло огни его палат, / Пусть слышны в них веселья звуки — / Обман, один обман! Они не заглушат / Безумно-страшных стонов муки!* — в самом «петербургском» стихотворении Аполлона Григорьева «Город»).

<sup>30</sup> Ср.: «Между Петербургом и Москвою от века шла вражда. Петербуржцы высмеивали „Собачью площадку“ и „Мертвый переулочек“, москвичи попрекали Петербург чопорностью, несвойственной „русской душе“» (Г. Иванов. «Петербургские зимы»: ср. здесь же обозначения петербургско-московских гибридов — *Петросква. Куз-невский моспект*). Показательны мотивировки в диалогической княгине Веры Дмитриевны («партия» Москвы) и дипломата («партия» Петербурга) из «Княгини Лиговской» (1836): «Так как вы недавно в Петербурге, — говорил дипломат княгине, — то, вероятно, не успели еще вкусить и постигнуть все прелести здешней жизни. Эти здания, которые с первого взгляда вас только удивляют как все великое, со временем сделаются для вас бесценны, когда вы вспомните, что здесь развилось и выросло наше просвещение, и когда увидите, что оно в них уживается легко и приятно. Всякий русский должен любить Петербург; здесь все, что есть лучшего русской молодежи, как бы нарочно собралось, чтоб дать дружескую руку Европе. Москва только великолепный памятник, пышная и безмолвная гробница минувшего, здесь жизнь, здесь наши надежды... Княгиня улыбунулась и отвечала рассеянно: — Может быть, со временем я полюблю и Петербург, но мы, женщины, так легко предаемся привычкам сердца и так мало думаем, к сожалению, о всеобщем просвещении, о славе государства! Я люблю Москву, с воспоминаниями об ней связана память о таком счастливом времени! А здесь, здесь все так холодно, так мертво... О, это не мое мнение... это мнение здешних жителей. — Говорят, что, въехавши раз в петербургскую заставу, люди меняются совершенно».

<sup>31</sup> Ср. различные традиции, «J'ai vu la Néva, tous les magnifiques bâtiments qui la bordent, Pierre le Grand, l'église de Casan, en un mot tout ce qu'il y a de plus beau à Pétersbourg

[...] Mais j'aime mieux laisser mûrir ou du moins croître ces impressions. Je ne suis pas encore de coeur à Pétersbourg et les souvenirs de Moscou m'occupent beaucoup trop pour que je puisse contempler avec toute l'attention nécessaire et jouir franchement de ce que je vois» (Д. В. Веневитинов — С. В. Веневитиновой, 11 ноября 1826. СПб.); — «Москву оставил я, как шальной, — не знаю, как не сошел с ума. Описывать Петербург не стоит. Хотя Москва и не дает об нем понятия, но он говорит более глазам, чем сердцу» (Д. В. Веневитинов — А. В. Веневитинову, 20 ноября 1826, СПб.); но через два с небольшим месяца в письме С. В. Веневитиновой (1 февраля 1827 г.) обнаруживается, как Петербург начинает захватывать поэта, побуждая его анализировать анатомию красоты и величия города, подталкивая к интроспекции. «Je voudrais vous parler en long de ma journée d'avant hier. C'est une des plus belles que j'ai passées à Pétersbourg. Je me suis promené pendant toute la matinée par le plus beau soleil possible [...] Toute la ville semble éclairée par deux énormes bougies qui sont la flèche de l'amirauté et celle de la forteresse. Elles dominent tout Pétersbourg et par un beau soleil on dirait que ce sont deux grands foyers de lumière. [...] La cathédrale est imposante sans être belle. Tous les murs sont couverts de drapeaux conquis, J'apprécie plus cette sorte de jouissance que je ne le faisais à Moscou. Cela tient-il à ma disposition individuelle ou bien à d'autres causes qu'il faut attribuer à la pauvreté même de P-g dans ce genre de beauté — c'est ce qui vous reste à déterminer». Ср. также одно из последних стихотворений поэта с фрагментом невской панорамы («К моей богине»).

Ср. и другие «петербургские» впечатления писателей «не-петербургского» происхождения — сто лет спустя: «Я стал бродить по городу, размышляя о своей судьбе. Петербург, который впоследствии очаровал и пленил меня, казался мне в эти дни скучным и неприветливым. Был сезон стройки и ремонта. Леса вокруг домов; перегороженные тротуары; кровельщики на крышах, известка, маляры, висящие в ящиках, подвешенные на канатах; развороченные мостовые; все это было буднично, уныло и внушало человеку чувство его собственной ненужности» (Г. Чулков. «Годы странствий»); — «Сейчас под угрозой сердце. Вообще жду околеванца. Подвел меня Петр. Прорубил окно, сел я у окошечка полюбоваться пейзажами, а теперь приходится отчаливать. Финляндия! Почему я в Финляндии? Конечно, первое тут — тяга к морю. Потом близость к Петербургу [...] Но была и смутная мысль: сесть на какой-то границе [...] Москва, которую только и узнал в дни моего писательства [...], слишком густа по запаху и тянет на быт. Там нельзя написать ни „Жизни Человека“, ни „Черных масок“, ни другого, в чем есмь. Московский символизм притворный и проходит как корь. И близость Петербурга (люблю, уважаю, порою влюблен до мечты и страсти) была хороша, как близость целого символического арсенала: бери и возобновляйся [...] тогда верил и исповедовал Петроград... по собственным смутным переживаниям, сну прекрасному, таинственному и неоконченному...» (Л. Андреев. Из дневника, от 16 апреля 1918 г.) и др.

<sup>32</sup> Характерно отношение к Петербургу Карамзина, который в истории русской культуры был первым, кто понял самостоятельную ценность города и выделил город как таковой в качестве независимого объекта переживаний («В каждом городе для меня любопытнее всего сам город»); он же был первым, кто «почувствовал» Москву и дал ее описание в этом новом качестве (несколько статей о Москве, отдельные места в «Истории», замечательный московский пейзаж в экспозиции «Бедной Лизы» и т. п.). Переехав в 1816 г. в Петербург (предполагалось, что на время), Карамзин до конца жизни продолжал любить Москву и душевно стремиться к ней. Вместе с тем он не только умел отдать должное Петербургу («Меня еще ласкают; но Московская жизнь кажется мне прелестнее, нежели когда-нибудь, хотя стою в том, что в Петербурге более общественных удовольствий, более приятных разговоров» — из письма И. И. Дмитриеву от 27 июня 1816 г. или, потрафляя московскому патриотизму своего адресата: «Берега Невы прекрасны; но я не лягушка и не охотник до болот», в письме

от 28 января 1818 г.), но и, несомненно, понял, что ось русской истории проходит через Петербург и что он сам связан с Петербургом на всю жизнь («Я жил в Москве; не придется ли умереть в Петербурге?», в письме от 3 августа 1816 г.). Следует, однако, принять в расчет особую деликатность Карамзина при обсуждении петербургской темы с Дмитриевым. Еще отчетливее сходное отношение к Петербургу реконструируется для Достоевского, который как никто из его современников сознавал эту осевую роль Петербурга в русской жизни, какой она виделась в то время.

<sup>33</sup> Сходные метафоры Москвы обычны как в XIX, так и в XX в. Ср.: «Из русской земли Москва „выросла“ и окружена русской землей, а не болотным кладбищем с кочками вместо могил и могилами вместо кочек. Москва выросла — Петербург выращен, вытащен из земли, или даже просто „вымышлен“» (Мережковский. «Зимние радуги») или: «[...] я заметил, что теме тесно [...]: она растет под пером, как Москва, виришь, расходящимися летораслями» (Кржижановский. «Штемпель: Москва»). Письмо двенадцатое, ср. и другие примеры «вегетативного» образа Москвы у этого писателя), или известный отрывок из тыняновского «Кюхли»: «Петербург никогда не боялся пустоты. Москва росла по домам, которые естественно сцеплялись друг с другом, обростали домишками, и так возникали московские улицы. Московские площади не всегда можно отличить от улиц, с которыми они разнятся только шириною, а не духом пространства; также и небольшие кривые московские речки под стать улицам. Основная единица Москвы — дом, поэтому в Москве много тупиков и переулков. В Петербурге совсем нет тупиков, а каждый переулок стремится быть проспектом [...] Улицы в Петербурге образованы ранее домов, и дома только восполнили их линии. Площади же образованы ранее улиц. Поэтому они совершенно самостоятельны, независимы от домов и улиц, их образующих. Единица Петербурга — площадь». Художественно убедительная антигетическая схема, отраженная здесь, в иных случаях может быть выражена корректнее и, так сказать, историчнее. Существенно, что речь идет о двух типах освоения «дикого» пространства — органичном (в частности, постепенном) и неорганичном (типа «Landnahme»). В первом случае центром иррадиации является точка (например, Кремль в Москве; ср. подчеркнутость отсутствия кремля в стих. Анненского «Петербург» — *Ни кремлей, ни чудес, ни святить...*), и распространение происходит относительно равномерно по всему периметру (с учетом, конечно, естественных преград). Во втором случае такого центра нет, но есть некая исходная точка за пределами подлежащего освоению пространства. Необходимость быстрого «захвата» большого пространства заставляет намечать линии и как наиболее эффективное средство поверхностного знакомства с пространством (раннепетербургские «перспективы»); периметр же городского пространства оказывается размытым, а подпространства между линиями-перспективами на первых порах вовсе не организованными или оформленными наспех, напоказ. Площади гипертрофированных размеров в Петербурге, позже вторично освоенные как важнейшие градостроительные элементы имперской столицы, по сути дела, отражают неполную переработанность пространства в раннем Петербурге (не случайно, что Башмачкина грабят на широкой площади, тогда как в Москве это делалось в узких переулках). В этом контексте московские площади возникали органичнее и с большей ориентацией на заданную конкретную функцию городской жизни.

<sup>34</sup> Частое слово в старых описаниях московской жизни (ср., например: «И тут вы видите больше удобства, чем огромности или изящества. Во всем этом и на всем печать семейственности: и удобный дом, обширный, но тем не менее для одного семейства». — «Петербург и Москва»). В Москве живут как принято, как сложилось, как удобно сейчас; в Петербурге — как должно жить, т. е. как может понадобиться потом. Естественно, эта схема имеет и свой инвертированный вариант («петербурго-центричный»). Упреждающая идея «как должно быть» (а не «как есть») отражается во многих проявлениях — от подчеркнутой фасадности (ср. разрисованные

слепые окна на здании Главного Штаба — фасад, выходящий на Дворцовую площадь, слева) до «завышенных», идеализированных планов и изображений (ср. зубовские или махаевские) Петербурга.

<sup>35</sup> «Медный Всадник» аккумуляровал в себе целый ряд петербургских мифов, легенд, преданий, анекдотов, отдал дань молве и слухам. Одним из источников поэмы был рассказ Александра Николаевича Голицына о том сне, который он видел летом 1812 г., когда считался возможным марш Наполеона на Петербург и уже шла подготовка к эвакуации разных ценностей из города и встал вопрос о снятии статуи Фальконе и транспортировке ее во внутренние области России (содержание сна — скакание Всадника по улицам и площадям города, явление его Александру I, который в это время жил в Елагином дворце, и слова, ему сказанные: «Ты соболезуешь о России! ... Не опасайся... пока я стою на гранитной скале перед Невою, моему возлюбленному городу нечего страшиться. Не трогайте меня — ни один враг ко мне не прикоснется»). Содержание сна было пересказано Пушкину, пришедшему от него в восторг («Какая поэзия! какая поэзия!»). Наиболее подробно эта версия была изложена в книге А. Милюкова «Старое время. Очерки былого» (СПб., 1872. С. 224—229; Милюков, знавший отрывки из поэмы Пушкина еще при жизни поэта, слышал вышеизложенный рассказ из уст М. Ю. Виельгорского).

Но еще задолго до 1812 г. и даже до 1782 г., когда был открыт фальконетовский памятник Петру, с Павлом Петровичем, тогда еще наследником престола случилась таинственная история, о которой он позже рассказал баронессе Оберкирх и князю де-Линю в присутствии А. А. Куракина, непосредственного участника этой истории. Суть истории — явление Павлу во время его ночной прогулки с Куракиным по городу (их сопровождали двое слуг) незнакомца («шаги его по тротуару издавали странный звук, как будто камень ударялся о камень», ср. *тяжелозвонкое скаканье, топот* и под.), от которого исходил холод. Лицо незнакомца было закрыто шляпой. «Я дрожал не от страха, но от холода. Какое-то странное чувство постепенно охватывало меня и проникало в сердце. Кровь застывала в жилах», — рассказывал Павел. Наконец незнакомец назвал Павла по имени, и на вопрос последнего, кто он, ответил: «Бедный Павел! Кто я? Я тот, кто принимает в тебе участие. Чего я желаю? я желаю, чтобы ты не особенно привязывался к этому миру, потому что ты не останешься в нем долго. Живи, как следует, если желаешь умереть спокойно, и не презирай укоров совести: это величайшая мука для великой души». Дойдя до будущей Сенатской площади, незнакомец остановился: «Павел, прощай, ты меня снова увидишь здесь и еще в другом месте». Он приподнял шляпу, и Павел увидел, что незнакомцем оказался Петр I. Куракин ничего этого не видел и считал, что Павлу приснился сон. Но существенно, что в ту же прогулку эта история или сон были рассказаны Куракину, что никаких планов ставить памятник Петру именно на этом месте еще не было, что Павел ничего не говорил матери об этом месте, предвещавшем призрак. Несомненно, что для мистически одаренного Павла эта встреча была реальностью. См.: *Шильдер Н. К.* Император Павел Первый. Историко-биографический очерк. СПб., 1901. С. 166—171 (этот рассказ впервые был напечатан в «Mémoires de la baronne l'Oberkirch». Т. 1, 356—363, позже — в «Русском Архиве». 1869, 517, и др.). — В связи с темой Медного Всадника ср. также: *Оеповат А. Л., Тимецкий Р. Д.* «Печальную повесть сохранить...». Об авторе и читателях «Медного Всадника». М., 1985; приложения и комментарии к кн.: *А. С. Пушкин.* Медный Всадник. Л., 1978 и др. Иной аспект — в кн.: *Каганович А. Л.* «Медный Всадник». История создания монумента. Л., 1975. Интересные соображения высказаны в связи с этой темой в статье: *Кнабе Г. С.* Понятие энтелехии и история культуры // Вопросы философии. 1993. № 5, 61 и след.; ср. также: *Викторова К.* Петербургская повесть // Литературная учеба, 1993. Кн. 2. С. 197 и след. — Роль монумента Фальконе и поэмы Пушкина, как и всей этой темы, в петербургской культуре



и Петербургском тексте слишком значительна, чтобы касаться ее здесь подробнее, несмотря на то, что тема ждет новых исследований, открытий, осмыслений.

<sup>36</sup> При исследовании Петербургского текста в ряде случаев нельзя пренебрегать данными, лежащими за его хронологическими пределами — как до, так и после. Что касается «д о»-текстов, выступающих как субстрат, на котором, в частности, складывался Петербургский текст, то они включают в себя не только художественные произведения или так называемую петербургскую хронику (например, в «Санкт-Петербургских Ведомостях»), но и описания Петербурга с первых лет его существования, среди которых в указанном отношении особое значение имеют труды Богданова, изданные Рубаном, Георги и А. П. Башуцкого, в ряде случаев поднимающиеся над петербургской эмпирией (особенно это относится к последнему). Также существен учет как строго фактологических описаний, как известная книга П. Н. Петрова (1885), так и «мифологизирующей» литературы типа пыляевского «Старого Петербурга». О свидетельствах петровского времени см. теперь: *Беспятых Ю. Н.* Петербург Петра I в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. Л., 1991; ср. из литературы последнего времени: *он же.* Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. СПб., 1997; «Описание [...] столичного града Санкт-Петербурга [...]» // *Белые ночи.* Л., 1975. С. 197—247; *Каган М. С.* Град Петров в истории русской культуры. СПб., 1996; *Дарицкий А. В., Старцев В. И.* История Санкт-Петербурга XVIII—XIX вв. СПб., 2000; *Петр Великий: pro et contra.* СПб., 2001 и др.; по «допетербургской» тематике см.: *Kepsu S.* Pietari ennen pietaria. Nevansuun vaiheita ennen pietarin kaarungin perustamista, 1995, рус. пер.: *Кенсу С.* Петербург до Петербурга. История устья Невы до основания города Петра. СПб., 2000; *Сорокин П. Е.* Ландскрона, неское устье, Ниеншанц. 700 лет поселению на Неве. СПб., 2001 (здесь же литература вопроса). Особый круг источников образуют тексты фольклорной традиции, связанные с фигурой Петра, ср.: *Петр I.* Предания, легенды, сказки и анекдоты. Сб. Сост. И. Райкова. М., 1993; ср. отчасти: *Синдаловский Н. А.* Легенды и мифы Санкт-Петербурга. СПб., 1997; *он же.* История Санкт-Петербурга в преданиях и легендах. СПб., 1997; *он же.* Петербург в фольклоре. СПб., 1999 и др.

<sup>37</sup> Петербургская тема в литературе XVIII в. — первой четверти XIX в., строго говоря, к Петербургскому тексту не относится, хотя ее разработки (образ идеального Петербурга, чудесного города, вызывающего восторженные чувства) были учтены в Петербургском тексте, особенно в той его части, которая относилась к «светлому» Петербургу, но особенно переработаны. Особое значение для Петербургского текста имели те произведения, которые цитатно или в виде реминисценций отразились позже в текстах, принимавших участие в формировании самого Петербургского текста (ср., например, упоминавшуюся статью Батюшкова или идиллию Гнедича «Рыбаки», 1821 г., широко использованные в «Медном Всаднике»; из XVIII в. ср. стихотворение М. Н. Муравьева «Богине Невы» и некоторые другие).

<sup>38</sup> Здесь не рассматривается специально вопрос о закрытости Петербургского текста, хотя очерченный его объем вполне может рассматриваться как самодовлеющее целое. При обсуждении же этого вопроса нужно помнить о нескольких категориях текстов: тексты-имитации (А. Н. Толстой, Тынянов, Федин и др.); тексты, которые могут рассматриваться как субстрат Петербургского текста и/или его «низкий» комментарий (петербургские повести о бедном чиновнике, петербургский фельетонизм и анекдот, низовая литература типа петербургской беллетристики Вл. Михневича или «Тайн Невского проспекта» Амори); тексты с более или менее случайными прорывами в проблематику или образность Петербургского текста, которые будут неизбежно всплывать (актуализироваться) по мере выявления и уточнения особенностей этого текста. Наконец, нуждается в определении по отношению к Петербургскому тексту петербургская тема в поэзии 30—60-х гг. (Мандельштам и Ахматова). Особо должен решаться вопрос о соответствующих текстах Набокова. Тем более это относится к прозе

Андрея Битова («Пушкинский дом» и др.). Основная трудность в решении вопроса об открытости или закрытости Петербургского текста лежит не в формальной сфере. Главное зависит от наличия конгениальной этому тексту задачи (идеи), если исходить из того, что в течение века определяло Петербургский текст. При отсутствии ее — неизбежное вырождение этого текста. При конкретной же оценке нужно помнить о возможности более позднего втягивания (или постредактирования) несовершенных заготовок в целое текста.

<sup>39</sup> Следует напомнить, что писатели-петербуржцы по рождению впервые заметно выступили на поприще русской литературы в середине XIX в. и роль их увеличивалась по мере приближения к концу этого века и в начале XX в. До середины 40-х гг. XIX в. лишь немногие успели заявить о себе: Бестужев А. А. (Марлинский), 1797 (двое из его братьев, родившихся в Петербурге, тоже были писателями — Н. А., 1791 и М. А., 1800), Кюхельбекер, 1797, Вельтман, 1800, П. А. Каратыгин, 1805, Бенедиктов, 1807, И. И. Панаев, 1812, В. А. Соллогуб, 1813, А. К. Толстой, 1817 (кажется, петербуржцем по рождению был и Попугаев, 1778 или 1779; нет необходимости здесь учитывать писателей третьего ряда, как-то: А. П. Башуцкого, А. П. Беляева, В. Н. Григорьева, родившихся в 1803 г., П. М. Бакунину, 1810 и др.). В следующие десятилетия (20—50-е) ситуация в принципе не меняется. Заметных и тем более крупных писателей-петербуржцев в эти сорок лет появляется немного — Дружинин, 1824, Курочкин, 1831, Помяловский, 1835, Слущевский, 1837, Шеллер-Михайлов, 1838, А. А. Голенищев-Кутузов, 1848, Гарин-Михайловский, 1852, П. П. Гнедич, 1855. В 60—70-е гг. в Петербурге появляются на свет те, кто своим творчеством существенным образом определял лицо русской литературы конца XIX — начала XX в. или, по крайней мере, литературную моду — Надсон, 1862, Фофанов, 1862, Ф. К. Сологуб, 1863, Мережковский, 1865, Коневской, 1874 и др. — вплоть до первого великого писателя петербургской темы, уроженца Петербурга — Блока, 1880. Длительное время, во всяком случае до послереформенной эпохи, Петербург был трудным местом для рождения писателей (фигуры, сыгравшие главные роли в развитии русской литературы от Ломоносова до Чехова, по рождению не были петербуржцами). Зато они в нем легко умирали.

<sup>40</sup> Эта ситуация отчасти аналогична соотношению типа сказки и ее вариантов. Во всяком случае, концепция Петербургского текста, будучи принятой, как бы обучает умению видеть за разными текстами этого круга некий единый текст, ориентирует на анализ под углом зрения единства. Действительно, многие тексты, образующие Петербургский текст, обладают высокой степенью структурной конгруэнтности и остаются «семантически» (в широком смысле) правильными при их мысленном совмещении. В этой связи не может быть сочтено случайным настойчивое стремление обозначить произведения, входящие в Петербургский текст, именно как «петербургские». Такое сходство в названиях, имеющее длинную и характерную историю, делает правдоподобным предположение о том, что эпитет «петербургский» является своего рода элементом самоназвания Петербургского текста. Ср. «жанроопределяющие» подзаголовки «Медного Всадника» («Петербургская повесть») и «Двойника» («Петербургская поэма», ср. также «Петербургские сновидения»), рано закрепившееся название гоголевского цикла «Петербургские повести». В кругу «Отечественных записок» в 40-е гг. считали возможным говорить об особой «петербургской» литературе (ср. в воспоминаниях А. Григорьева: «Волею судеб или, лучше сказать, неодолимою жаждою жизни я перенесен в другой мир. Это мир гоголевского Петербурга, Петербурга в эпоху его миражной оригинальности, в эпоху, когда существовала даже особенная *петербургская* литература...»). В те же годы появляются два сборника — «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник» (1845—1846). Рассказ Некрасова «Петербургские углы» в первом из этих сборников перекликается с «Петербургскими вершинами» Я. П. Буткова (1845), «Петербургскими трущобами» Вс. Крестовского и др.; ср. «Петербургскую быль» П. П. Гнедича (подзаголовок первого появившегося

в печати его рассказа «Во тьме» — в «Ниве»; справедливости ради нужно отметить, что ни заглавие, ни подзаголовок автору не принадлежали; авторским заглавием было «Поздно»). Та же традиция продолжается и в XX в. — «Петербургская поэма», цикл из двух стихотворений Блока (1907) в альманахе с характерным названием «Белые ночи»; «Петербургские дневники» Гиппиус; «Петербургские строфы» Мандельштама; «Повесть Петербургская» как подзаголовок «Ахру» Ремизова (о Блоке; ср. его же «Петербургский буерак»); «Петербургские зимы» Г. Иванова; «Noctes Petropolitanae» Карсавина; «Повесть Петербургская, или Святой-камень-город» Пильняка; «Петербургская повесть», название одной из частей «Поэмы без героя» Ахматовой; «Петербургская поэма» Ландау, многочисленные «Петербурги» (в их числе роман Андрея Белого; ср. также рассказ Зоргенфрея «Санкт-Петербург. Фантастический пролог», 1911) и т. п. Эта спецификация («петербургский») как бы задает некое кросс-жанровое единство многочисленных текстов русской литературы.

<sup>41</sup> Тем не менее практическая натренированность в работе с Петербургским текстом обеспечивает достаточно высокий коэффициент точности в заключениях о принадлежности тех или иных элементов к этому тексту и восстанавливает описанную поэтом ситуацию — *Какой-то город, явный с первых строк, / Растет и отдается в каждом слове.*

<sup>42</sup> Явления, связанные с северным положением Петербурга, особо остро воспринимались иностранцами, впервые оказавшимися в городе, выходцами из глубины России. Ср., например: «До тех пор я никогда так ясно не представлял себе, что значит северное положение России, и какое влияние на ее историю имело то обстоятельство, что центр умственной жизни на севере, у самых берегов Финского залива...» (Кропоткин. «Записки революционера»). Как известно, Петербург — единственный из крупных «мировых» городов, который лежит в зоне явлений, способствующих возникновению и развитию психо-физиологического «шаманского» комплекса и разного рода неврозов.

<sup>43</sup> Жара, духота, холод в Петербурге описываются как особенно сильные и изнурительные (соответствующие микрофрагменты становятся в Петербургском тексте почти клише); ничего подобного нет, например, в московских описаниях, хотя объективно в Москве летом температура заметно выше, а зимой ниже, и соответственно число жарких и холодных дней значительно больше. Неудобства петербургского климата постоянно подчеркиваются в литературе (ср. цикл Некрасова «О погоде»). То же относится и к духоте-влажности: петербургская «духота» существенно «влажнее» московской. Нередко они оказываются гибельными: «...была такая нездоровая и сырая зима, что умерло множество людей всех сословий», — сообщает в феврале 1782 г. петербургский чиновник Пикар в письме в Москву А. Б. Куракину.

<sup>44</sup> К числу таких тонкостей относится, например, мотив «весенней осени». Несколько примеров, начиная с наиболее диагностически важных: *И весенняя осень так жадно ласкалась к нему...* (Ахматова; такой «весенней осени» посвящено ахматовское стихотворение «Небывалая осень построила купол высокий...», 1922); — «Весна похожа на осень» (Блок VIII, 280); — «Со двора нечувствительно повеяло возвращением с дачи или из-за границы, черная весна похожа на осень» (Вагинов. «Козлиная песнь», ср. у него же: «Червонным золотом горели отдельные листочки на черных ветвях городских деревьев, и вдруг неожиданно тепло разлилось по городу под прозрачным голубым небом. В этом нежном возвращении лета мне кажется, что мои герои мнят себя частью некоего Филострата, осыпающегося вместе с последними осенними листьями» — Там же) и др.

В начале XX в. «весенняя осень» стала почти штампом, парадоксально не замечаемым в литературе, но являющимся расхожим способом описания климатических (чаще всего резких) перемен, которые могут совершаться в обе стороны, — «весна, похожая на осень» и «осень, похожая на весну», — в «сезонном» быту человека. Еще ряд

литературных примеров: «На Неве, как это часто бывает во время ледохода, поднялся холодный ветер с Ладожского озера. Весна превратилась вдруг в осень. Тучки, которые казались ночью легкими, как крылья ангелов, стали тяжелыми, серыми и грубыми, как булыжники; солнце — жидким и белесоватым, словно चाहоточным» (Мережковский. «Петр и Алексей». Кн. X, гл. 1; ср. у Зинаиды Гиппиус, правда, применительно к Адриатике: герой в ослепительный осенний день гуляет по дорожкам нагорного парка; его внутренний монолог — «Какая осень! Прекрасна, как весна, но прекраснее: это мудрая весна. Весна — бездумная радость настоящего; а в этой осени торжество жизни и торжество смерти в единой радости бессомненного будущего воскресенья» — «Suor Maria»); — «Мне все кажется, что это не сентябрь, а весна. — Это весна и есть, — отозвался Лаврик, — начало всегда кажется весною» (Кузмин. «Плавающие путешествующие»: разговор двух действующих лиц на борту парохода, отправляющегося из гавани Васильевского острова в Англию); — «Когда бывают такие ясные осенние ночи, мне всегда Петербург представляется не русским северным городом, а какою-то Вероною, где живут влюбленные соперники, и всегда кажется, что наступает не зима, а готовится какая-то весна, лето чувств, жизни, всего» (Кузмин. «Завтра будет хорошая погода»); — *Поэт надежда: «осенью сбрем / То, что весной собирать старались втуне». / Но вдруг случится ветреной Фортуне / Осенний май нам сделать октябрем* (Кузьмин. «Для нас и в августе наступит май!», из «Осенних озер», ср. там же: «Ты замечал: осенью порою...»); — *И весною своей осенью / Пришкаю к твоей вешней осени* (Северянин. «Будь спокойна»); — *Мне Осень чудится единственной Весною* (Палей. «Осень»); — «Мартовский день походил на октябрь» (Пильняк. «Повесть Петербургская») и др. — вплоть до: «Дни стояли туманные, странные: проходил мерзлой поступью ядовитый октябрь [...] Уже ледяной бурелом шел на нас оловянными тучами: но все верили в весну: на весну указывал популярный министр» (Белый. «Петербург»). Нужно сказать, что разные вариации «весенне-осенней» темы отмечались и ранее и относились как к Петербургу, где они нередко специально мотивировали эту *contradictio in adjecto* (ср.: «Это случилось в сентябре, веселом и ясном в южных краях, где [...] небо снова принимает светлый весенний цвет, но туманном и дождливом в Петербурге. Однако как бы наперекор обычаям двух климатов в тот год на берегах Невы в сентябре мелькнуло теплое солнце, и целые три дня продолжалась тихая, ясная погода; все жители столицы спешили к знакомым своим на дачи [...]). Ган. «Идеал», 1837, или же: «На днях был семик. Это народный русский праздник. Им народ встречает весну [...] Но в Петербурге погода была холодна и мертва. Шел снег, березки не распустились [...] День был ужасно похож на ноябрьский, когда ждут первого снега». Достоевский. «Петербургская летопись»), так и безотносительно к «пространственной» локализации (ср. тючевское *Как поздней осенью порою / Бывают дни, бывает час, / Когда повеет вдруг весною / И что-то встрепечется в нас*, 1870) или в связи с другими локусами. Ср.: «во все дни этой тревожной, этой памятной недели стояла та необычайная, всегда удивляющая людей осенняя погода, когда низкое солнце греет жарче, чем весной, когда все блестит в редком, чистом воздухе так, что глаза режет» (Толстой. «Война и мир», ср. там же: «*Quel soleil, hain, monsieur Kiril!* [Так звали Пьера все французы]. *On dirait printemps*», дело происходит 6 октября, в первом случае — 2 сентября); — *Среди цветов поры осенней, / [...] / Вдруг распустился цвет весенний — / Одна из раних алых роз* (И. С. Аксаков. «Среди цветов...», 1878); — *...Сад обнажил свое чело, / Дохнул сентябрь, и георгины / Дыханьем почи обожгло. // [...] // Назло жестоким испытаньям / И злобе гаснущего дня / Ты очертаешь и дыханьем / Весною веешь на меня* (Фет. «Осенняя роза», 1887, ср. сходные мотивы в стихотворениях «Осень» и «Учись у них — у дуба, у березы...»); — «Сушь! А день стоит такой радостный. Вот пять часов, а тепло еще не спало. Даже на весну непохоже: воздух играет и опаживает свежестью... Ведь через несколько дней на дворе октябрь» (Боборыкин. «Китай-

город», 1882); — *Весна или серая осень? / Березы и липы дрожат. / Над мокрыми шапками сосен / Тоскливо вороны кружат* (Саша Черный. «На кладбище»); — «Удивительная стоит в этом году осень! Вот уже 25-ое октября, а тепло еще держится, и октябрь похож скорее на апрель, а осень на весну» (С. Нилюс. «На берегу Божьей Реки»); — *Сияя даль между сосен, / Говор и гул на гумне... / И улыбается осень / Нашей весне* (Цветаева. «Ясное утро не жарко...»); — «...все замерзло в ожидании зимы, а снега все нет. Южный ветер сбивает с толку даже северное сияние. Осень — странная и тревожная, как весна» (А. Эфрон — Б. Пастернаку, 12 окт. 1953) и др. Разумеется, подобные мотивы не ограничиваются русской литературой (ср.: «Ein Bruder des Frühlings war uns der Herbst, voll milden Feuers, eine Festzeit für die Erinnerung an Leiden und vergangne Freuden der Liebe». Hölderlin. «Hyperion» 2. Bd 1. Buch), но все эти «внешние» параллели не отменяют того, что мотив «весенней осени» стал некоей «тонкой» сигнатурой Петербургского текста, как бы намечающей еще один критерий, по которому разные части этого текста переключаются между собою.

Такого же рода переключки по специфическим «тонким» критериям, отсылающим к неким интимным особенностям города, возникают и в других случаях. Здесь придется ограничиться лишь двумя примерами: первый — *Днем дыханием вьет вишневыми...* (Ахматова. «Все расхищено, предано, продано...», 1921) при *Рябое солнце. Воздух пахнет вишней* (Вагинов. «Бегу в ночи над Финскою дорогой»), оба примера из описаний Петербурга в годы разрухи (характерно и другое сходное совпадение между этими же авторами: у Ахматовой — *И кладбищем пахла сирень* при «Возьму сирень, трупом пахнет» у Вагинова. «Храм Господа нашего Аполлона»); второй — *Лишь две звезды над путаницей веток, / И снег летит, откуда-то не сверху, / А словно подымается с земли* (Ахматова. «Эпические мотивы. 3») при: «снег не падал сверху, а снизу клубился по ветру столбами, курился как дым» (Мережковский. «Петр и Алексей». Кн. IV, II); — «Прыснули в верх снега и, как лилии, закачались над городом» (дважды), «...и улетел в небеса», «Столбы метели взлетали», «Вверх метнула снега...» (все примеры из «Кубка метелей» Андрея Белого); — «Прощание навеки: в зимний день с крупным снегом, валившим с утра, всячески — и отвесно, и косо, и даже в верх» (Набоков. «Дар»: проводы возлюбленной во время революции); — «Он шел домой медленно, не думая [...] снова один, он опять стал сам себе неощутим, растворен — шел ли, плыл, парил что ли, — и так в бездумье, какой-то одинаковый со снегом, медленно летевшим то ли в верх, то ли вниз, то ли во всех направлениях, он очутился на своей улице» (Битов. «Сад»); ср.: «Было темно; снег летел со всех сторон, исчезло ощущение времени и пространства. Где он? Куда идет? Почему?» («Роль, роман-пунктир») и др. Может показаться несколько неожиданным, но это явление, кажется, впервые было отражено в литературе еще юношей Дельвигом: *Лилета, пусть ветер свистит и кверху мятелица вьется; / Вишняя боренью стихий, и в бурю мы счастливы будем...* («К Лилете», 1814). Из других ранних примеров ср.: «Вдруг все завертелось, закружилось сверху вниз, снизу в верх. На Неве разыгралась метель» (Соллогуб. «Воспоминания»). — Собственно говоря, это вертикальное снизу вверх движение снега, как и сохраняющаяся еще способность фиксировать «прямое» направление этого движения, образует знак перехода к метели, турбулентно-вихревому, хаотическому движению, когда все кроме самой метели исчезает и представителем главного в этом всем становится она сама. Именно в этой ситуации абсурда, непредсказуемости, гибельности как бы в противовес всему этому возникают мысль о жизни и ощущение надежды. «Вихри снега, стелкаясь, все стерли в колыханиях. Это была такая метель, когда не стало больше ни Петербурга, ни России, ни неба, ни земли. Ничего не стало на свете, только гудящие, огромные, движущиеся со всех сторон, падающие, сероватые стены вьюги. Снег слепил глаза, Мусоргский шел чутьем, как другие прохожие, точно грузные привидения в тряске метели. Он любил петербургские непогоды, когда был отделен летящим сне-

гом от всего на свете. Жизнь, впрочем, где-то кишела, прорывалась мутными, проносимыми огнями, сиплым дыханием извозчичьих лошадей, испугом натолкнувшегося прохожего. В шуме снега он думал, что жизнь, настоящее бытие, не слова, не речи и выдумки, а вот это кипение, бессловесное и бессмысленное, слепая возня вьюги. [...] Внизу, от быстрого шелеста снега, слышалось суровое шипение, но наверху, во тьме, гул был строен. Могучий, дальний звук повторялся с неумолимостью, не умолкая, высоко во тьме. [...] Он шел, вслушиваясь в темный гул, и в свете падающего снега, в тысяче приглушенных звуков стал слышать одну сильную мелодию, проносающуюся в мелькающей смуте. Песня была так необыкновенна, прекрасна, грозна, что дрожь восторга проняла Мусоргского. Заваленный снегом [...], он шел, как слепой пророк, услышавший Божье откровение» (Лукаш. «Бедная любовь Мусоргского»).

<sup>45</sup> Несколько, отчасти наугад, примеров кодирования сферы ирреально-фантастического в Петербургском тексте (примеры из Достоевского, несомненно, ключевые в этом тексте, были приведены в одной из более ранних работ) позволяют хотя бы пунктирно обозначить эту важную особенность Петербурга и то, как она представлена в Петербургском тексте. Уже для Гоголя, по верному наблюдению Набокова, Петербург не был реальностью, или, может быть, точнее, за его поверхностно-материальной реальностью Гоголем узревалося в городе и нечто сверх-реальное, не всегда отличимое от ирреального. Это двоение образа, возможность двойко (и так и этак) увидеть город и соответственно этому двойко осмыслить его объясняет то впечатление миражности города, о котором нередко, иногда с навязчивостью, говорят разные авторы. Аполлон Григорьев был первым, кто не только осознал петербургскую миражность как неслучайный, более того, некий основополагающий признак города, но и сумел осмыслить его и сформулировать. В работе о Достоевском и школе сентиментального натурализма (написана не ранее второй половины 1862 г.) он писал:

«Да! бывалого Петербурга, Петербурга 30—40-х годов — нет более. Это факт и факт несомненный. В настоящем Петербурге [...] нет ничего оригинального, кроме того, что в нем подают в трактирах московскую селянку, которой в Москве не умеют делать и что в нем за Невой существует Петербургская сторона, которая гораздо более похожа на Москву, чем на Петербург.

А между тем этот бывалый Петербург, это кратковременное миражное явление — стоит изучения как явление все-таки историческое. Те, которые не знали сами этого миражного исторического явления — должны будут, конечно, изучать его по источникам. А источников много — и в числе их, конечно, первоначальным источником остается Гоголь. Пушкину в „Медном Всаднике“ Петербург явился только с его грандиозной стороны [...], хотя в своем „Медном Всаднике“, где поэтизировал он по праву *Невы дерзавное течение, береговой ее гранит...* и по увлечению минуты множество других явлений, в которых до него никто не видел ничего поэтического — в этом же самом „Медном Всаднике“, изображая бедную судьбу своего героя, — почувствовал первый тот мутно-серый колорит, который лежал на тогдашней петербургской жизни [...]. Но определительно и ярко сознать ту односторонность жизни, которую представлял Петербург 30—40-х годов — дано было только Гоголю. Удивительное понимание этой миражной жизни явилось у великого аналитика [...] еще до повестей его, в гениальных фельетонах, которые писал он для пушкинского „Современника“. Разумеется, и до него — многим смутно кидалась в глаза поражающая разница между жизнью, которою жил тогда Петербург, и между жизнью, которой жила Москва — представительница великорусской жизни [...] Но внутреннего, существенного различия никто не чувствовал до Пушкина, никто не отметил клеймом до Гоголя. Москвичи только ненавидели Петербург, сами по себе не отдавая отчета в причинах своей ненависти [...] Но всему этому смутному чувству вражды еще не доставало определяющего слова [...]

В фельетонах Гоголя впервые проступила, и ярко проступила, эта особенность, — впервые всем ее оттенкам даны были имена [...] Страшная, мрачная картина [...] Но великий мастер по особенному свойству своего таланта поразился в ней прежде всего ее пошлостью [...] Два произведения Гоголя представляют, так сказать, венец, апогей его поэтических отношений к представшей ему миражной жизни. Это „Нос“ и „Шинель“, два неизмеримо глубокие *фантастические* произведения [...] Я назвал их *фантастическими* [...] Не дивитесь этому. Фантастическая жизнь в них изображается — столь же фантастически, как та, которую изображает Гофман, если не более [...], если, я говорю, вы поняли эту жизнь, в которой „все может случиться“ [ср. ахматовское *Все, что хочешь, может случиться... — В. Т.*] [...] Но вопрос, смеетесь ли вы тому, что они бывают, или страх на вас нападает? [...] А вот и страх, действительный, сжимающий сердце страх нападает на вас, когда вы читаете ледяной, беспощадный, бессердечный даже рассказ об участи существа, созданного по образу и подобию Божию — которого единственное наслаждение — выводить по бумаге буквы [...] И не смешон, а преимущественно страшен смысл раскрываемой художником картины [...] Еще до Гоголя глубокомысленный и уединенно замкнутый Одоевский — поражался явлениям миражной жизни — и иногда [как в „Насмешке мертвеца“] — относился к ним с истинным поэтическим пафосом [...] Но пафоса тут мало. Тут нужна была казнь — и явился великий художник казни. Углубляясь в свой анализ пошлости пошлого человека, поддерживаемый и питаемый миражной жизнью, — он додумался до Хлестакова [...].

К «миражно-фантастическому» Петербургу (или в Петербурге) ср. также: «Далее набережной Васильевского острова Тانيا никогда не ходила, и Петербург по ту сторону Невы представлялся ей каким-то фантастическим городом, который возбуждал в ней и любопытство и болезнь» (И. И. Панаев. «Галерная гавань», 1856); — «В этой чопорности [Петербурга. — В. Т.], в этом, казалось бы, только филистерском „бонтоне“ есть даже что-то фантастическое, какая-то сказка об умном и недобродушном колдуне, пожелавшем создать целый город, в котором вместо живых людей и живой жизни возились бы безупречно исполняющие свою роль автоматы, грандиозная, не слабеющая пружина. Сказка — довольно мрачная, но нельзя сказать, чтобы окончательно противная. Повторяю — в этой машинности, в этой неестественности — есть особая и даже огромная прелесть [...]» (Бенуа. «Живописный Петербург»); — «[...] всю неизъяснимую прелесть Петербурга, прелесть его бесконечных улиц, скучных площадей, огромных зданий, в особенности же прекрасно они выразили пустынность Невы, фантастическую грандиозность и красоту ее, чудные эффекты белых ночей [...]» (Там же); — «Милый юноша, приходи ко мне учиться. Я научу тебя видеть в реальном фантастическое, как фотография, как Достоевский» (Врубель, по воспоминаниям С. Ю. Судейкина, см.: Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 294) и др. Блок, Белый, Анциферов, Вагинов, как и многие менее связанные с Петербургом авторы, неоднократно говорят о фантастичности города. Сама эта фантастичность иногда превращается в штамп петербургского описания. Отсюда, в частности, и нередкие контаминации (ср. в рецензии Алданова на «Петербургские зимы» Г. Иванова о Петербурге как «самом фантастическом городе в мире», где как бы слиты определения Петербурга, данные ему Достоевским и Блоком). Едкий Набоков в «Даре» говорит о писателе, читающем повесть из петербургской жизни «с... Распутиным и апокалиптически-апоплексическими закатами над Невой». Собственно говоря, фантастичность Петербурга обозначает уход от «грубой действительности», от эмпирической реальности к высшей и подлинной реальности, *ad realiora*, и в этом отношении фантастичность — в известной мере — стоит в том же ряду, что и другой способ ухода от «грубой действительности» — отучаться видеть, умерщвлять в себе это чувство действительности: «Нет, в самом деле, — заговорил Щетинин, — я замечал, что Петербург как-то совсем отучает смотреть на вещи

прямо, в вас совершенно исчезает чувство действительности: вы ее как будто не замечаете, она для вас не существует [...] Я говорю о той действительности, которая нас окружает и дает себя чувствовать на каждом шагу» (Слепцов. «Трудное время»).

<sup>46</sup> Ср.: «Перспективы проспектов Санкт-Петербурга были к тому, чтобы там, в концах, срывать с проспектов в метафизику» («Повесть петербургская», дважды). Об этом аспекте «Петербургского» текста и самого города см. теперь: *Метафизика Петербурга* 1. СПб., 1993.

<sup>47</sup> Речь идет не о том чувстве страха, который вызывает зрелище человеческого страдания (страшная нищета, страшное горе), стихийных бедствий (страшное наводнение, страшная вьюга, страшная метель, страшный холод) или социальных катаклизмов (*Революционных пург / Прекрасно-страшный Петербург* — З. Гиппиус (та же рифма — у Волошина), с отсылкой к образу основателя Петербурга (*Лик его ужасен, / Движенья быстры, он прекрасен, / Он весь как Божия роза*), и не о бескрылом страхе молитвы (*Помоги, Господь, эту ночь просиять, / Я за жизнь боюсь — за Твою рабу — / В Петербурге жить — словно спать в гробу*), но о страхе как таковом, в его чистом виде, беспричинном, безобъектном, метафизическом. В ряде случаев этот метафизический страх сам субъект страха склонен объяснять, мотивировать чем-то вполне реальным и «физически»-конкретным, что, действительно, пугает его: но чаще всего в таких случаях речь идет о «малом» страхе, как бы призванном покрыть собою «большой» беспричинный страх. Первым, кто, ощутив этот страх, сумел художественно ярко описать его как одну из петербургских стихий, был Достоевский (что, впрочем, не зачеркивает нескольких важных свидетельств из более раннего времени, из которых здесь будут отмечены два; 12 апреля 1815 г. Жуковский пишет А. И. Тургеневу: «Судьба жмет меня в комок, потом разожмет, потом опять сожмет [...] Я боюсь Петербургской жизни, боюсь рассеянности, боюсь своей бедности и нерасчетливости. Что, если с своим счастьем еще и потерять и свою свободу [...] и жить только для того, чтобы не умереть с голоду!»), ср. четыре месяца спустя в письме от 4 августа тому же адресату: «Я не буду жильцом Петербургским; но каждый год буду в Петербурге непременно»; герой повести Павлова «Демон», 1839, Андрей Иванович, живущий на Петербургской стороне, ранним утром растворяет окно: «Свежий воздух и черные мысли пахнули с Невы. Петербург спал, покоился этот гигант Севера, страшно и приятно было смотреть на грозный и великолепный сон»). Видимо, уже первая встреча Достоевского с Петербургом приоткрыла ему эту стихию безотчетного страха, носителем которой был сам город, точнее — нечто тайное, незримо в нем присутствующее. «Еще с детства, — писал он в «Петербургских сновидениях», — почти затерянный, заброшенный в Петербурге, я как-то боялся его; Петербург, не знаю почему, для меня всегда казался какой-то тайной» и тогда же: «Мне вдруг показалось, что меня, одинокого, все покидают и что все от меня отступают. [...] Мне страшно стало оставаться одному, и целых три дня я бродил по городу в глубокой тоске, решительно не понимая, что со мной делается» («Белые ночи»), ср. описание страха, вызываемого Парижем, где «страшное разлито в каждой частице воздуха», в «Записках Мальте Лауридса Бригге» Рильке. Говоря об этом страшном, нужно, конечно, учитывать и эффект контраста с Москвой, актуальный для авторов-москвичей (описывая в романе «Пушкин» Петербург, Тынянов пронизательно заметил, что «самая беднота была здесь, казалось, другая — страшнее и явственней, чем в Москве»; пожалуй, можно спорить о «явственности»: скорее московская беднота живописнее и, следовательно, явственнее, но она органичнее связана с московской патриархальностью, беспорядочностью, естественностью; но что петербургская беднота страшнее, спорить не приходится, и эта большая «страшность» вытекает из контраста бедности и цивилизованности, упорядоченности, организованности: потеряв шинель чиновника Акакия Акакиевича, имеющего регулярно выплачиваемое ему жалованье, заставляет сжиматься сердце больше, чем живописные рубища нищего, для которого мнение



окружающего мира и собственные социальные амбиции уже не существуют: он вне общества).

Разные люди писали о «петербургском» страхе, по-разному пытались они объяснить его самим себе. Иногда, видимо, играла роль «отрицательная» предвзятость (первая встреча с городом Хомякова), ср.: «Их [славянофилов] бытовая и духовная отчужденность от порожденной Петром Великим Империи ни в чем не сказывается с такой отчетливостью, как в замечании Хомякова, что он, попав ребенком в Петербург, почувствовал себя в языческом городе и испугался, что его принудят отречься от православной веры» (см.: Степун. «Встреча»). Но и «положительная» предвзятость нередко не гарантировала от нарастания чувства тоски, а потом и страха (ср. отчасти выше). Встречи с Петербургом давались нелегко. «Чем ближе подъезжали мы к Петербургу, тем большей тоской и как бы страхом обдавало душу. Природа что шаг, то становилась беднее; бесплодные пажити, болота, бедные деревни, болезненные, искривленные деревья на сырой тощей почве увеличивали тяжелое настроение духа. В Петербурге все нам было чуждо» (Т. П. Пассек. «Из дальних лет. Воспоминания»). О «страшном холоде», который обдаёт человека в Петербурге и «сковывает уста тяжелой думой», о страхе петербургской миражности, сжимающей сердце, о внезапных приступах страха писал не раз Аполлон Григорьев (ср., в частности, выше). Образ «страшного» Петербурга, не переставая быть достоянием тех, кто впервые встречался с городом, распространялся и по всей России («И ее, разумеется, родители не добром отпустили одну, за тысячу верст от себя, в этот страшный Петербург, где теперь молодым людям со всех сторон грозила погибель». С. В. Ковалевская. «Нигилист»).

В начале XX в. в кругу людей, наиболее чутко улавливавших «шум времени», все очевиднее и все чаще открывалось страшное в Петербурге, и они неоднократно свидетельствовали об этом. Это чувство страха отражено Мерзжковским во многих его произведениях — тревожно, настойчиво, почти мономанически. «Тихон тотчас узнал его, это был Петр. Страшное лицо как будто сразу объяснило ему страшный город: на них обоих была одна печать» («Петр и Алексей»); — «Петербург, который она мельком видела из окон своей комнаты — мазанковые здания, построенные голландскою и прусскою манирою, церкви шпицом, Нева с верейками и барками, каналы — все это представлялось ей, как страшный и нелепый сон. Сновидения казались ей действительностью. Она воображала, что живет в Московском Кремле, в старых теремах [...]» (Там же, о царице Марфе Матвеевне); — «Сооружение одной лишь крепости на острове Веселом — Lust-Eiland (хорошее название!) стоило жизни сотне тысяч переселенцев, которых согнали сюда силою, как скот, со всех концов России. Воистину, этот противоестественный город, страшный „Парадиз“, как называет его царь, основан на костях человеческих!» (Там же); — «Накануне вода поднялась. Сведущие люди предсказывали, что на этот раз не миновать беды.

Сообщались примеры [...] государыне приснился Петербург, объятый пламенем, а пожар-де снится к потопу [...] Петр во всех взорах читал тот древний страх воды, с которым тщетно боролся всю жизнь; „жди горя с моря, беды от воды; где вода, там и беда; и царь воды не уймет“» (Там же); — «И слушая эти пророчества, люди испытывали новый неведомый ужас, как будто наступал конец мира, светопреставление» (Там же); — «Это озеро была Нева — пестрая как шкура на брюхе змеи, желтая, бурая, черная, с белыми барашками, усталая, но все еще яростная, страшная под страшным, серым, как земля, и низким небом» (Там же); — «И все, что я испытала, видела и слышала в этом страшном городе, — теперь более, чем когда-либо, казалось мне сном» (Там же) и т. п. — о городе, где страшен не только он, но и — как следствие — страшно все, что в нем есть и что порождено этим универсальным «петербургским» страхом, сродни *terroг antiquus*. Этот страх двухвековой давности тем легче был восстановлен писателем, что он был знаком ему по Петербургу его дней. И о нем тоже писал, по горячему следу, в своих публицистических статьях и очерках

на злобу дня, и, может быть, ярче всего в «Зимних радугах», ср.: «Было страшн о, как во сне. И вспомнился мне сон [...] Черный облик далекого города на черном небе: гряды зданий, башни, купола церквей, фабричные трубы. Вдруг по этой черноте забегали огни [...] И понял я или кто-то мне сказал, что это взрывы исполинского подкопа. Я ждал, я знал, что еще миг — и весь город взлетит на воздух, и черное небо обогрится исполинским заревом» (и вскоре там же — «Но ни холера, ни реакция, ни чудовищные слухи о самоубийцах, об „одиноких“, о „кошкодавах“, ни даже эта страшная тоска на лицах, — о, конечно всероссийская, но которая именно здесь, в Петербурге, достигает каких-то небывалых пределов безумия [...] — нет, не все это, а что-то иное заставляет меня испытывать вновь знакомое „чувство конца“, видеть в лице Петербурга то, что врачи называют *facies Hippocratica*, „лицо смерти“»). И как некий вывод — «Достоевский понял, что в Петербурге Россия дошла до какой-то „окончательной точки“ и теперь „все колеблется над бездной“ [...] Но нельзя же вечно стоять на дыбах. И уж а с в том, что „опустить копыта“ значит рухнуть в бездну. И тут уже дерзновенный вопрос переходит в дерзновеннейший ответ, в безумный вызов: *Добро, строитель чудотворный! Ужисо тебе!..* Это и есть первая точка нашего безумия, нашего бреда, нашего уж а с а: Петербургу быть пусту. *И вдруг стремглав / Бежать пустился. Показалось / Ему, что грозного царя, / Мгновенно гневом возгоря, / Лицо тихонько обрацалось.* Лицо бога обращается в лицо демона. И все мы, как этот „безумец бедный“, бежим и слышим за собой, *Как будто грома грохотанье, / Тяжело-звонкое скаканье / По потрясенной мостовой [...]* Смерть России — жизнь Петербурга; может быть, и наоборот, смерть Петербурга — жизнь России?»

Чувство страха, хорошо знакомое Зинаиде Гиппиус, во всяком случае, с молодых лет и возникавшее в ситуациях личных, на пороге, за которым начиналась сфера экзистенциального (от «Страха и смерти» [*Лишь одно, перед чем я навеки без сил — / Страх последней разлуки. / Я услышу холодное веянье крыл... / Я не вынесу муки*] и до [«Страшного», 1916] *Страшно оттого, что не эсивется — спитсся... / И все двоится, все четверится / [...] // [...] А самое страшное, невыносимое, — / Это что никто не любит друг друга...*), нарастало по мере приближения революции, и все отчетливее источником этого страха, его носителем становился Петербург (к мотиву двоенья-двойственности ср. о Коневском: «Этим крайним „распутьем народов“ [...] стал для Коневского город — Петербург, возведенный на просторах болот; это место стало для поэта каким-то отправным пунктом в бесконечности, и финская Русь была воспринята им сильно, уверенно — во всей ее туманности, хляби, серой слякоти и страшной двойственности» — Блок V, 599). Когда «страшное» города и «страшное» истории (революция) сошлись в одном месте, «страшное» стало универсальным. О нем — постоянно в «Петербургских дневниках»: «Мы следили за событиями по минутам, — мы жили у самой решетки парка в бельэтаже последнего дома одной из улиц, ведущих ко дворцу. Все шесть лет, — шесть веков, — я смотрела из окна, или с балкона, то налево, как закатывается солнце в туманном далеке прямой улицы, то направо, как опушаются и обнажаются деревья Таврического сада. Я следила, как умирал старый дворец, на краткое время воскресший для новой жизни, — я видела, как умирал город... Да, целый город, Петербург, созданный Петром и воспетый Пушкиным, милый, строгий и страшный город — он умирал... Последняя запись моя — это уже скорбная запись агонии» (ср. неподалеку: «[...] поверх зеленых шапок Таврического сада можно видеть главы страшного Смольного [...], — о, какое странное томление, какая — словно предсмертная — тоска»); — «Мы очутились на одной и той же льдине с И. И. Когда по месяцам нельзя было физически встретиться, даже переключиться с давними, милыми друзьями, ибо нельзя было преодолеть черных пространств страшного города, — каким счастьем и помощью был стук в дверь и шаги человека, то же самое понимающего, так же чувствующего, о том же ревнующего, так же страдающего, чем страдали мы!»; — «Петербург в одну

неделю сделался неузнаваем. Уж был хорош! — но теперь он воистину страшен». И отныне страшно все: и мгла, и казарменные переулки, и дни, и лица, и сами люди. «Петербург — просто жители — угрюмо и озлобленно молчит, нахмуренный, как октябрь [запись от 29 октября. — В. Т.]. О, какие противные, черные, страшные и стыдные дни!»; — и, наконец: «мы поняли: надо уезжать. Надо бежать, говоря попросту. Нет более ни нравственной, ни физической возможности дышать в этом страшном городе» (все примеры — из «Петербургских дневников»). О страшном Петербурге после октября 1917 г. писал и Бунин, («Третий Толстой»), и многие другие.

Очевидно, что «страшное» революции лишь суперстрат «метафизически-страшного» самого города: ведь о страшном Петербурге писали и в «благополучные» годы и особенно весомо — Андрей Белый в «Петербурге» и Блок — в стихах, в статьях, в письмах, в дневниках и записных книжках — от относительно спокойного «Самым страшным и царственным городом в мире остается, по-видимому, Петербург» (письмо от 7 июня нового стиля Е. П. Иванову. Собр. соч. VIII, 287; ср. вариацию этого в дневниковой записи от 17 октября 1911 г.: «Петербург — самый страшный, зовущий и молодящий кровь — из европейских городов». VII, 72) до страшного «Страшного мира», стихи которого — о страхе, более того, ужасе жизни (*И в ужасе, заэмуривав очи, / Я отступлю в ту область почи, / Откуда возвращенья нет...*), который — в ясные минуты сознания — на время сменяется чувством обреченности, конченности, выхода из игры — *Довольно — больше не могу...* («страшный город», «мертвый город» (Записн. кн. 456, 457) как бы индуцирует страх во всем и в Я поэта: «страшное все это» (VII, 352) и «В снах часто, что и в жизни: кто-то нападает, преследует, я отбиваюсь, мне страшно. Что это за страх? [...] Этот страх пошел давно из двух источников — отрицательного и положительного: из того, где я себя испортил, и из того, что я в себе открыл» (VII, 269—270); *страшно, страшный, ужасный, ужас, эсуккий*, особенно субстантивированные, но беспредметные *страшное, ужасное, эсуккое* особенно показательны в этом контексте, смысл которого выражен и иначе — «Утренние, до ужаса острые мысли, среди глубины отчаянья и гибели» (VII, 397)]. — *В этой призрачной Пальмире, / В этом мареве полярном* страх наполняет душу и другого поэта, чуткого к совсем уже подступившему будущему: *Залирая, кликом бледным / Кличу я: «Мне страшно, дева, / В этом мороке победном / Медноскокающего Гнева...» // А Сивилла: «Чу, как тупо / Ударяет медь о плиты... / То о трупы, трупы, трупы / Спотыкаются копыта...»* (Вяч. Иванов. «Медный Всадник»). О *страшных былах* Петербурга писал и Анненский, о *страшных петербургских снах* — многие, в их числе Блок, Ремизов, Чулков. Страшный Петербург как один из образов города признавал и открывший противоположный образ прекрасного и пленительного Петербурга Бенуа — «Попробуйте выйти из состояния петербургского автомата, — призывал он, — бросьте также на минуту bestолковые и приевшиеся жалобы на гниль, на скуку, посмотрите-ка со стороны, и все же не уходя от жизни Петербурга, на эту его жизнь, на его физиономию — и вам Петербург покажется страшным, безжалостным, но и прекрасным [...] в одно и то же время чудовищным и пленительным, колоссом. Для прежней, большой, доброй, неряшливой, беспорядочной России он все еще и через 200 лет чужой, непонятный и даже ненавистный сержант [...], но для всякого, кто не захочет слушать недобровольный ропот расползшейся старушки, так страшно любящей свою тяжелую и сладкую дрему — этот сержант превращается в мудрого, страшного, но и пленительного гения [...]» (Бенуа. «Живописный Петербург»).

*Я за жизнь боюсь — за Твою рабу — / В Петербурге жить — словно спать в гробу,* — обращался к Господу в страшные тридцатые поэт, так глубоко чувствовавший и так лично переживавший умирание Петербурга и не отделимую от него собственную смерть (*В Петрополе прозрачном мы умрем...; Твой брат, Петрополь, уми-*

рает). Но страх, впервые почувствованный в Петербурге и в связи с ним, в составе которого было и реальное будничное страшное эпохи, засвидетельствованное Мандельштамом, и метафизическое, также соотношенное с этим городом (ср. в «Египетской марке»: «Ст р а ш н о подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнчного бреда. [...] Ст р а х берет меня за руку и ведет [...] Я люблю, я уважаю ст р а х. Чуть было не сказал: „с ним мне не страшно!“ Математики должны были построить для страха шатер, потому что он координата времени и пространства: он, как скатанный войлок в киргизской кибитке, участвует в нем. Ст р а х распрягает лошадей, когда нужно ехать, и посылает нам сны с беспричинно-низкими потолка-ми»), был преодолен уже позже, когда страх будущего, страх ожидаемого поблек перед страхом *сего дня*, когда терять было нечего, и страх был «снят» и было сказано: «я к смерти готов» (о подобном эффекте «снятия» страха позже писала в «Записках блокадного человека») Л. Я. Гинзбург: «Люди с Большой земли, попав в Ленинград, терялись. Они спрашивали: „Почему это у вас никто не боится? Как это сделать так, чтобы не бояться?“ Им отвечали: „Прожить здесь полтора года, голодать, замерзать... Ну, объяснить этого нельзя“»; можно вспомнить, как страшно было автору сначала видеть после бомбежки висящую в воздухе лестницу). Но этот прорыв в «страшном» сам по себе страшен, и это, кажется, не столько подлинное освобождение от страха, сколько полное исчерпание душевных сил, утрата восприятия страха, но не победа над ним. Сознание и чувство страха в страшное межвоенное двадцатилетие и после войны по-своему более человечно и человекообразно: я боюсь, я имею страх, — значит, я живу. О двух разных полюсах единого страха в это двадцатилетие ср.: «Неизвестный поэт смотрел в даль. На небе перед ним постепенно выступал ст р а ш н ы й, заколоченный, пустынный, поросший травой город» и далее (Вагинов. «Козлиная песнь»); «Ст р а ш н о быть человеком среди умерших», — говорится в «Монастыре Господа нашего Аполлона», IX) и свидетельства о еще более страшном, переживавшем (или, скорее, втянувшем в себя) из города в самого человека, в «Дневниках» Л. К. Чуковской. Ср. I, 47, запись от 27.IX. 1939 (ср. I, 60 и др.): «Заговорили о том, что на улицах сейчас мокро, темно, мрачно. — Ленинград вообще необыкновенно приспособлен для катастрофы, — сказала Анна Андреевна. — Эта холодная река, над которой всегда холодные тучи, эти угрожающие закаты, эта оперная ст р а ш н а я луна [...] Черная вода с желтыми отблесками света [...] Все ст р а ш н о. Я не представляю себе, как выглядят катастрофы и беды в Москве: там ведь нет всего этого». Ср. у Зенкевича в «Эльге»: «Какой дьявол занес меня в этот мертвый, страшный Петербург! [...] Пустынные темные коридоры улиц, мертвые нежилые корпуса домов. [...] Сколько окон здесь светилось по ночам [...]! А сейчас, как мертвецкие, ст р а ш н ы эти неосвещенные заброшенные дома»; — «Жу т к о пересекать пустынное темное Марсово поле [...] на меня напал ребяческий непреодолимый страх» и т. п.

Правдоподобно предположение хотя бы о частичной связи «петербургского» страха с непривычной и, главное, не вполне понятной организацией пространства, соотношением размеров его частей и некоторыми особенностями других структур (по крайней мере, для непетербуржцев) и связанными с ними явлениями, с ситуацией неопределенности, напряженного ожидания неизвестно чего (*Все, что хочешь, можешь слушаться...*).

<sup>48</sup> Конкретнее, детальнее, почти гротескно о петербургском похоронном обиходе писал Некрасов. Лишь один фрагмент из цикла «О погоде». Часть первая. I. Утренняя прогулка:

...По танцующим жердочкам прямо  
Мы направились с гробом туда.  
Наконец, вот и свежая яма,  
И уж в ней по колено вода!

В эту воду мы гроб опустили,  
 Жидкой грязью его завалили,  
 И конец! Старушонка опять  
 Не могла пересилить досады:  
 «Ну, дождался, сердечный, отрады!  
 Что б уж, кажется, с мертвого взять?  
 Да, Господь, как захочет обидеть,  
 Так обидит: вчера погорал,  
 А сегодня, изволите видеть,  
 Из огня прямо в воду попал!»

Вообще нужно отметить, что петербургская кладбищенская Муза куда плодovieе своей московской сестры (не говоря уж о провинциальной), что, однако, уравновешивается преимуществом в количестве «народных» стихотворных эпитафий, засвидетельствованных на московских кладбищах.

<sup>49</sup> См.: *Вишняков Н.* Историко-статистическое описание Волковско-православного кладбища. СПб., 1885. С. 50. — Ср. теперь: Исторические кладбища Петербурга. СПб., 1993.

<sup>50</sup> См.: *Дороватовский Н. С.* Географический и климатический очерк Петербурга // Петербург и его жизнь. СПб., 1914. С. 15 и др.

<sup>51</sup> См.: *Пажитнов К. Н.* Экономический очерк Петербурга // Петербург и его жизнь. С. 41 и след.

<sup>52</sup> См.: *Пажитнов К. Н.* Указ. соч. С. 55.

<sup>53</sup> Правда, именно в 10-е гг. начался новый процесс — создание комфортабельных домов для рабочих, ср. Народный дом Нобеля, Народный дом графини Паниной и др.

<sup>54</sup> См.: *Бахтияров А.* Брюхо Петербурга. Общественно-физиологические очерки. СПб., 1888. С. 239—248 («питомнический промысел»). В литературе того времени неоднократно отмечалось тяжелое положение детей, их заброшенность, с ранних лет отданность улице со всеми следствиями из этого, побои дома (иногда они носили зверский, садистский характер; об этом писала и городская криминальная хроника, и публицистика, и художественная литература, особенно начиная с Достоевского, а на рубеже веков — Федор Сологуб). Исследователи социальной жизни города отмечали, что многие дети из центра Петербурга ни разу в своей жизни не видели Невы (!).

<sup>55</sup> См. статистические данные, приведенные в книге: *Михлевич В.* Петербург как на ладони. СПб., 1874; ср.: *он же.* Язвы Петербурга. Опыт историко-статистического исследования нравственности столичного населения // Исторические этюды русской жизни. Т. 3. СПб., 1886.

<sup>56</sup> Следует отметить особую интенсивность и «промыслительный» характер деятельности петербургских нищих, большую изобретательность и готовность переходить от «собираательства» и попрошайничества к действиям преступного характера.

<sup>57</sup> Особого внимания заслуживает «еврейская» тема в «петербургской» литературе. Не считая немногочисленных исключений, она прочно (хотя обычно и в кратких вариантах) утверждается в 60—70-е гг. XIX в. (Крестовский, Лесков, Михневич, Н. Никитин, из евреев, бывший кантонист, Свешников и др.) и быстро расширяет свои пределы, приобретая уже к рубежу XIX—XX вв. вполне самостоятельное и довольно заметное положение; растет число русскоязычных писателей евреев. Но здесь хотелось бы обратить внимание на отражение «еврейской» темы в петербургской молве еще петровских времен. Некоторые источники помогли Мережковскому в его романе «Петр и Алексей» правдоподобно реконструировать эту «мифологизирующую» молву о евреях. Одно место из второй книги («Антихрист») заслуживает особого упоминания. «— А что, соколики, — начала Киликея-кликуша, еще молодая женщина [...] — а что, правда ли, слыхала я давеча, здесь же в Питербурхе на Обжорном рынке, госу-

даря-де ныне на Руси нет, а который и есть государь — и тот не прямой, природы не русской и не царской крови, а либо немец, немцев сын, либо швед обменный? — Не швед, не немец, а жид проклятый из колена Данова (в предвосхищении горештейновского «Псалома». — *В. Т.*), — объявил старец Корнилий. Заспорили, кто Петр: немец, швед или жид? [...] — Я, батюшки, знаю, все про государя доподлинно знаю, — подхватила Виталия [...]: как-де был наш царь благочестивый Петр Алексеевич за морем в Немцах и ходил по немецким землям, и был в Стекольном, а в немецкой земле стекольное царство держит девица, и та девица, над государем ругаючись, ставила его на горячую сковороду, а потом в бочку с гвоздями заковала да в море пустила [...] А на место его явился оттуда же из-за моря некий жидовин проклятый колена Данова, от нечистой девицы рожденный. И в те поры никто его не познал. А как скоро на Москву наехал, — и все стал творить по-жидовски [...] Никого из царского рода [...] не видал, боясь, что они обличат его, скажут ему, окаянному: „Ты не наш, ты не царь, а жид проклятый“ [...] Да он же, проклятый жидовин, с блудницами немками всенародно пляшет [...] — А я опять скажу: швед ли, немец ли, жид, — чорт его знает, кто он таков, а только и впрямь, как его Бог на царство послал, так мы и светлых дней не видали, тягота на мир, отдыху нет. [...] — Какой он царь? Царишка! Измотался весь. Ходит без памяти. — О жидовел и жить без того не может, чтобы крови не пить [...] — Мироед! Весь мир переел, только на него, кутилку, переводу нет. — [Корнилий.] Внимайте, православные, кто царствует, кто обладает вами с лета 1666, числа зверинога. Вначале царь Алексей Михайлович с патриархом Никоном от веры отступил и был предтечею зверю, а по ним царь Петр благочестие до конца искоренил, патриарху быть не велел, и всю царскую и Божью власть восхитил на себя и возвышался против Господа нашего Иисуса Христа, сам единому безглавному главою церкви учинился, самовластным пастырем [...]. — Эпическое разнообразие Петербурга в самом его начале бросалось в глаза уже первым иностранцам, письмен-но засвидетельствовавшим свои впечатления о городе, ср.: «И вот сразу же из его [Петра I] обширного государства и земель было направлено огромное множество людей — русских, татар, казаков, калмыков и т. д., а также финских и ингерманландских крестьян» («Точное известие о... крепости и городе Санкт-Петербургу...», 17113 г. — по впечатлениям 1710—1711 гг.); — «[...] тотчас были подготовлены приказы о том, чтобы предстоящей весной на работы явилось множество людей — русских, татар, казаков, калмыков, финских и ингерманландских крестьян [...] собралось много тысяч работных людей из всех уголков большой России» (Ф.-Х. Вебер. «Преображенная Россия», по впечатлениям очевидца, оказавшегося в Петербурге в 1716—1717 гг.); — «На другом острове, севернее этого, живут азиатские купцы, а именно армяне, персы, турки, татары, китайцы и индусы. Однако евреям теперь не дозволено торговать, да, пожалуй, и жить в Российской Империи» (П. Г. Брюс. «Мемуары», 1714—1716 гг.; «другой остров», судя по всему, — Петербургский) и т. п.

<sup>58</sup> Нужно отметить, что петербургская хроника происшествий и в XVIII и даже в XIX в. фиксирует отдельные случаи голодной смерти в «сытом» городе, и они объясняются не столько отсутствием возможности удовлетворить голод, сколько тем одиночеством и изолированностью человека в «страшном городе», при которых оказывается невозможным воспользоваться возможностью. — О голоде в первые годы существования города, объясняемом жестокими условиями труда, плохими климатическими и почвенными условиями, низким уровнем земледелия и положением города, отрезанного от плодородных частей страны, писали уже первые описатели Петербурга из иностранцев, как бы предвосхищая позднейшие мысли по этому поводу, высказанные Карамзиным. Ср.: «Что же касается почвы этого места и окрестностей, то земля в этом краю везде холодная из-за обилия воды, болот и пустошей, а также и потому, что лежит на очень высокой северной широте. [...] В крае нет почти ничего, разве немного репы, белокочанной капусты и травы для скота [...] теперь из-за множества

народа в С.-Петербурге все съедено, и очень бедным людям стало даже нечем жить, и можно заметить, что они ныне кормятся одними кореньями, капустой, репой и т. д., а хлеба уже почти вовсе не видят. Поэтому легко себе представить, насколько убогое и жалкое существование влечат эти бедные люди, и если бы туда не доставляли продовольствие из Москвы, Ладogi, Новгорода, Пскова и других мест, то все живущие там в короткое время поумирали бы с голоду» («Точное известие»; сходную картину рисует и Вебер); — «[...] однако в С.-Петербурге ее [чумы] не было, но там очень много простых людей умерло от недостатка продовольствия» (Там же) и др.

<sup>59</sup> См.: *Свирский А.* Петербургские хулиганы // Петербург и его жизнь. С. 250—277. Автор столкнулся в ночлежке со старым знакомым, наследственным алкоголиком, бывшим студентом, которого когда-то он встречал в Вяземской лавре. Зашла речь о хулиганах, и этот опустившийся человек толково и тонко объяснил суть явления хулиганства как новой разновидности социальной функции и позиции, с нею связанной, в петербургской жизни начала века:

«Что такое хулиган? Извольте, объясню вам. Ведь вы там, наверху, ничего не знаете. Поймаете новое слово и пошли трепать его при всяком удобном и неудобном случае. Вот так, я помню, было со словом „интеллигент“. Ко всякому, кто носил пиджак и галстук, применяли этот термин. То же самое теперь происходит со словом „хулиган“. По вашим понятиям и вор, и демонстрант, и безработный — все хулиганы. Ошибаетесь: хулиган совсем не то. Это совершенно новый тип, народившийся недавно и размножающийся с быстротой микроба [...] Когда человек с заранее обдуманном намерением нападает на вас и ограбит, или, когда человек ради известной цели произведет дебош на улице, в церкви или в ресторане, то знайте, что это — не хулиган. Такого человека можно назвать преступником, потому что в нем живет злая доля, он одержим известными желаниями. Ну, а у хулигана ничего подобного и в помине нет. Хулиган — человек безыдейный. Он ничего не хочет, ни к чему не стремится и в действиях своих не отдает себе никакого отчета. Хулиганы — это люди, потерявшие всякий вкус к жизни. Понимаете. Полнейшая апатия. — Однако они же действуют, — заметил я. — Бессознательно. Хулиган — инстинктивный анархист. Он разрушает ради разрушения, а не во имя определенной и заранее обдуманной цели. Нет, вы подумайте только, какой это ужас, когда теряют вкус к жизни. Попробуйте испугать человека, когда он ничего не боится, ничем не дорожит и ничего не желает. Ведь это духовные самоубийцы!» С 17-го г. о хулиганах пишет вся петербургская печать (одна из тем — хулиганы на скале с фальконетовским Петром: на это обратил внимание Блок, вероятно увидевший за этим нечто большее, чем эмпирию «низкой» городской жизни, об этом писали и люди, проявлявшие беспокойство за судьбу памятников истории и искусства — «Вниманию „охраны“ памятников искусства и старины. Фальконетовский „Медный Всадник“ в опасности — изо дня в день приходится наблюдать, как подростки копошатся на пьедестале памятника, лезят на лошадь и самую фигуру Петра, царапают поверхность, изошряются в похабной литературе и т. д.» — Жизнь искусства. Пг., 1923. № 12, 18); они попадают и в стихи. ср.: «Обращение к хулиганам» Валентина Горенского (*Господа хулиганы! / Банты — / Красные банты надейте — / Ваше право, / Вы их достойны — / Непокорная закону орава, / Непримиримые войны, / Из предместий городских протестанты — / Надейте / Банты!..* и т. п. — в журнале «Бич», Пг., май 1917. № 19, 4) и др.

<sup>60</sup> О петербургских мифах см. особо в другом месте, но их типы, хотя бы в общем, должны быть названы: миф творения («основной») тетический миф о возникновении города), эсхатологические мифы о конечной катастрофической гибели города, исторические мифологизированные предания, связанные с императорами, видными историческими фигурами, персонажами покровителями, святыми в народном мнении и т. п. (Петр, Иоанн Антонович, Екатерина II, Павел, Александр I, Николай II; Меншиков, Аракчеев, Распутин; Ксения, Иоанн Кронштадтский и др.), литературные мифы (Пуш-

кин, Гоголь, Достоевский, Блок и др.), «урочищные» и «культовые» мифы вплоть до их привязки к «узким» локусам (Зимний дворец, Михайловский замок, Юсупов дворец, Исаакиевский собор, фальконетовский монумент Петра, Летний сад, «васильевская» мифология — от «Уединенного домика» до Шефнера, сфинксы, отдельные «дурные» дома, населенные привидениями или связанные с мифологизированными событиями блокадной поры), мифы «явлений» (Петра, Павла, Ксении, некоего неизвестного лица, выделяющегося своими свойствами, и т. п.), «языковые» мифы: ономастические или ономастически-этимологические прежде всего — Маркизова лужа, Васильевский остров, Васина деревня, Голодай, Охта, Мишин остров, Каменный остров, Крестовский остров, Волково поле, Коломна и т. п.). Некоторые из образцов этих типов мифологизации носят более или менее случайные черты, возникают почти *ad hoc*, многовариантны. Время производит свой отбор среди них, и многое, конечно, навсегда осталось достоянием прошлого: недостаточно мифологизированные, такие версии-однодневки нередко дают почву для образования жанра исторических анекдотов, казусов, интересных случаев. Нужно также отметить, что мифологизация идет как сверху, так и снизу. Самый устойчивый из петербургских мифов связан с монументом Петра, и этот миф, в известной степени объединивший и «верхи» и «низы», сам стал источником целого мифологического комплекса, в котором слиты разные отдельные типы мифов из числа перечисленных выше. — О петербургском мифе ср. фундаментальное исследование: *Lo Gatto E. Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia. Milano, 1960* и др.; ср. также: Долгополов Л. Миф о Петербурге и его преобразование в начале века // Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л., 1977. С. 158—204 и др.

<sup>61</sup> Все это в аккумулятивном виде оживляется в том жанре прогулок по Петербургу, обладающем не столько историко-литературной мемориальной функцией, сколько функцией включения субъекта действия в переживаемую им ситуацию прошлого. В таких случаях он как бы «подставляет» себя в ту или иную схему, уже отраженную в тексте, отождествляет себя с соответствующим героем, вживается в ситуацию и переживает ее как свою собственную. Рекреация прецедента не только связывает субъекта действием (здесь и теперь) с тем, что было (и делает его как бы участником сценария, отраженного в тексте), но и, возможно, дает ему некоторые полномочия продолжать и развивать ту событийную линию, которая потенциально служит субстратом возможным продолжениям Петербургского текста. Особую роль играют так называемые аккумулярующие маршруты, когда синтезируется несколько ситуаций и суммируются соответствующие переживания. Один из возможных вариантов — «Если бы раздавали для описания петерб[ургские] места, я бы взяла такую *трещишку* — от Конюш[енной] площади до храма. I — Вынос тела П[ушки]на. Лития. Конюш[енная] пл[ощадь]. II — Убийство А[лександра] П [Екат[ерининский] канал). — III — Павел смотрит из окна комнаты, где его убили, на павловц[ев], которые все курносые и загримир[ованные] им. IV — Цепной мост („Зданье у Цепного моста“). V — Дом Оливье (Пан[телеймоновская], кв[артира] Пушкина). VI — Ворота, из кот[орых] вывезли народов[ольцев] и Достоевского. VII — Дом Мурузи (Клуб поэтов и стих[отворная] студия 1921). VIII — Конюш[енная] пл[ощадь]. Заседание Цеха [поэтов] у Лизы [Кузьминой-Караваевой] (1911—1912) и церковь на месте избы, откуда Лизавета [Петровна]...» (Ахматова, из записных книжек). В этом контексте находят свое место и практикуемые иногда прогулки-импровизации, прогулки-фантазии, в которых важен лишь некий исходный «литературно-исторический» импульс, прецедент. Далее же, когда душа настроится на волну «прецедента-импульса», начинается некая *création pure*, свободное «разыгрывание» исходной темы, ее варьирование, новые синтезы и т. п., где уже можно выйти из-под власти прецедента и создавать новую мифологизирующую инерцию.

<sup>62</sup> Ср. также мандельштамовское стихотворение «Венецйской жизни мрачной и бесплодной...». В нем как раз и присутствует то, что объясняет, почему Петербург



был увиден поэтом как «полу-Венеция, полу-театр». Ахматова, которой принадлежит это наблюдение, сама осторожно намекала на это «венецйско»-петербургское сродство (ср. в «реальном» контексте Фонтанного дома и новогоднего вечера: *Вы ошлблсь: Венеция доосей — / Это рядом... Но маски в прихоосей, / И плащи, и эсезлы, и венцы / Вам сегодня прлдется оставлть...*, а также подобное же сопряжение городов: *И прлшел в наш град угрюмый / В предвечернлй тлхлй час. / — О Венецлй подумал / И о Лондоне зараз*; Р. Д. Тлменчлк напоснул слова В. Я. Парнаха, характерлзовавшего Петербург лностранной аудлторлй: «в некотрых своих аспектах он напоснует Рлм, Венецлю и Лондон»), ср. также: «Закат над Петербургом» Г. Иванова. Впрочем, в начале века «лтальянское» в Петербурге видели многие — и римское (ср. недавнюю статью Г. С. Лебедева «Рлм и Петербург: археология урбанизма и субстанция вечного города», 1993), и веронское, и равеннское, и вообще «лтальянское» без дифференцлцлцл, но особенно, конечно, венецлйанское. «Все мне болезненно напоснует лталлю, — плсал Городецклй Чулково в плсьме от мая 1914 г., — Соловьевсклй переулк — плзанские улочки, [...] Мойка — Венецлю. Чуть лл не символлстом становлшься — ужас какой — в этих соотвествлях». Алданов в рецензлй на «Петербургские злмы» Г. Иванова прлзнавался, что «Петербург дореволуцлонного времени был, вероятно, самым фантаслческым городом в мире, напоснует, пожалуй, Венецлю XVIII века» и др.; ср. «венецлйанские» ассоцлцлцл у В. Аренс («Фонтанка», 1915) и у Б. Ллвшлца («Фонтанка»: *Что — венетлйское потомство...*) и др., в том числе и за пределами художественной лтературы. Так, оставлшьйся в рукоплсн Голлербах л набросок о Петербурге озаглавлен «Наша Венеция». Г. П. Федотов в «Трех столицах [...] плсал: «Как страннлос вспомлнать теперь класслческые характерлстлкы Петербурга [...] и слепому стало ясно, что не этим жлл Петербург. Кто посетлл его в страшные, смертные годы 1918—1920, тот видел, как вечность прлстует сквозь тленле [...] В городе, ослянном небывалыми зорьями, остлсь одлн дворцы и прлзракл. лстлевающая золотом Венецля и даже вечный Рлм бледнеют перед веллчлем умлрающего Петербурга. Рлм — Петербург. [...] Петербург воплотлл мечты Палладло [...]». В этом отрывке особенно важно наблюдение о вечности, прлступающей сквозь тленле и сблжление Петербурга с Венецлей лменно по этому прлзнаку, выстугающему из тени лменно в страшные годы.

Но венецлйанско-петербургские аналоглй возлклк, конечно, раньше. Поэтому нет нлчего неправдоподобного в том эплзоде из «Петра и Алексей», в котлром Езопка, беглль «наवलтор», русский невозврлщенец, оставлшьйся в лталлй, рлссказывает Ефрослнье о Венецлй: «Венецля вся стоит на море, и по всем уллцам и переулкам — вода морская, и ездят в лодках [...] Воздух летом тлготен, и бывает дух зело грубый от гнллой воды, как и у нас в Плтербурхе от канавы Фонтанной, где засорено [...]» (ср. там же: «Дворец в Летнем саду также окружен водою с двух сторон: ступенл крыльца спускаются в воду, как в Амстердаме и Венецлй»). Эти аналоглй прлходллы в голову естество, если только человек умел видеть и сравнлвать. И даже «контл-петербургсклй» настроенный Млцкевлч в главе, посвященной Петербургу (из «Дзядов»), не может не прлзнат «венецлйанского» в Петербурге: *Słyszal [сар. — В. Т.], że w Rzymle sę wielkle palace: / Palace staję, Wenecka stolica, / Co wpól na zleml a do pasa w wodzle / Plywa, jak piękna syrena-dzlewica, / Uderza cara: i zaraz w swym grodzle / Porznlę błotnlste kanalaml pole, / Zawlesl mosty i puścłl gondole [...] / Ma Weneцyję, Paryż, London drugl, / Prócz lch piękności, poloru, zegługi! И далее — U architektów sławne jest przysłowlе: / że ludzi rękę był Rzym budowlany, / A Weneцyję stawlll bogowe; / Ale kto wldzłal Petersburg, ten powle, / że budowlaly go chyba szatany. Оплсатель Гаванл Иван Генслер тоже вспомлнует Венецлю каждый год, когда вода, гонлмая моряной, выстугает из берегов и заллвает гаванское поселение. К этому жлтели Гаванл давно прлвыклл и не обращают на наводнение нлкакого вниманля — «и не даром: очень часто вслед затем Гавань преврлщается в Венецлю: по уллцам разезжают гаванские*

гондолы, челноки и барочные лодки. Сосед к соседу повидаться едет на челноке; в лавочку едут на челноке [...]» (Генслер. «Гаванские чиновники в их домашнем быту...», 1860). Ср.: Уварова И. П. Венецианский миф в культуре Петербурга // Анциферовские чтения. Материалы и тезисы конференции (20—22 декабря 1989 г.). СПб., 1989. С. 135—139 («театральность», «карнавальность»), а также статью автора этих строк — Италия в Петербурге // Италия и славянский мир. Сборник тезисов. М., 1990. С. 49—81.

Особая тема — Петербург и Рим, здесь она не рассматривается, но все-таки стоит отметить, что она имела свои предпосылки еще задолго до основания Петербурга. К «предыстории» этой связи невольского устья и будущего Петербурга с Римом (и Царьградом) от «Повести временных лет» (*...и втечетъ въ озеро великое Невѣ и того озера видеть устье въ море Варяжское, и по тому морю идти до Рима, а отъ Рима... ко Царю городу...*) и Новгородской летописи (*В лѣто 6808 приидоша изъ заморья Свеи в силъ величь в Неву, приведоша изъ своей земли мастера, изъ великаго Рима от папы мастер парочить, поставиша городъ надъ Невой, на усть Охты реки; речъ идет о Ландскроне, «венце земли», ее пределе, ср. сходные описания Петербурга как края земли, ее конца, предела) — вплоть до Мандельштама, — ср. «Камень» (особенно: *Природа — тот же Рим и отразилась в нем...*). Нельзя забывать, что Петербург — город, носящий имя апостола Петра, христианского патрона Рима и посвященный ему; ср., наконец, соотносительность легенды об основании Петербурга с рядом мотивов предания об основании Рима. О «римской» теме Петербургского текста, занимающей и в нем, и в петербургской истории особое место, — в другой работе. — Недавно намечен и «иерусалимско-петербургский» аспект темы — *А я броюсь кругами по двору — / Как далеко до тех прекрасных стран! / Но Бог повсюду помнит человека / И поутру / Я здесь похорошо Мельхиседека, / И речка Черная пусть будет Иордан. / Я Капу Галилейскую найду / Здесь у ларька пивного, право слово! [...] / Скользит черно-зеленая вода, / Пускай века и люди идут мимо — / Я поняла — никто и никогда / Не выходил из стен Ерусалима* (Е. Шварц. «Новый Иерусалим»); о «вавилонско-петербургском» аспекте см. ниже.*

<sup>63</sup> Ср. многочисленные примеры у Гнедича, Пушкина, Тютчева, Гоголя, Достоевского, Некрасова, Блока, Андрея Белого, Ахматовой, Мандельштама и многих других. Шпили и шпицы были предметом особой гордости петербуржцев еще с XVIII в., ср. их перечень в богдановском описании Петербурга (1779). Описание Петербургских спилен и спицев в петербургских текстах могло бы составить своего рода антологию, насчитывающую сотни примеров. Существенно, что шпили — та принадлежность петербургского пейзажа, которая предельно удалена от петербуржца и к которой он, кажется, р е а л ь н о, практически не имеет никакого отношения. Но при существенной важности любой значительной вертикали в Петербурге и ее организующе-собирающей роли для ориентации в пространстве города, шпиль вместе с тем то, что выводит из этого профанического пространства, вовлекает в сакральное пространство небесного, «космического», надмирного, божественного. Поэтому петербургский шпиль, пусть на определенное время, в определенных обстоятельствах, когда человек находится в определенном состоянии, приобретает и высокое с и м в о л и ч е с к о е значение. Именно тогда шпиль оказывается в «сильной позиции»: он и источник эйфории, с одной стороны, и, с другой, он не просто замечается человеком, но, как магнит, притягивает его внимание к себе и через эйфорию воспринимающего его сознания-чувства как бы входит в эту «сильную позицию», в которой только и возможна «сильная» связь человека и шпиля. Одно из лучших описаний этого рода в русской литературе — в начале второй части гнедичевской идиллии «Рыбаки»:

Уже над Невой сияет безнойное солнце:  
Уже вечерет; а рыбаля нет молодого,  
Вот солнце зашло, загорелся безоблачный запад;

С пылающим небом, слиясь, загорелось море,  
 И пурпур и золото залили рощи и дома.  
 Ш п и ц тверди Петровой, возвышенный, вспыхнул над градом.  
 Как огненный столп, на лазури небесной играя.  
 Угас он; но пурпур на западном небе не гаснет;  
 Вот вечер, но сумрак за ним не слетает на землю;  
 Вот ночь, а светла синевою одетая дальность  
 Без звезд и без месяца небо ночное сияет,  
 И пурпур заката сливается с золотом востока  
 .....  
 Слиянье волшебное тени и сладкого света...

Петербургские шпили функционально отчасти соответствуют московским крестам: нечто «вещественно-материальное», что служит для ретрансляции природно-космического, надмирного в сферу духовного.

<sup>64</sup> Помимо пушкинского варианта (...и светла / Адмиралтейская игла...) и приводившихся в другом месте примеров из Достоевского, Гоголя, Белого, Ахматовой (с соположением *шпильей блеск — отблеск вод*), ср. у Блока: *З о л о т а я и г л а! / Исполненным лучом пораженная мгла; — И во мраке над собором / З о л о т я т с я к у п о л а... / Пропадающих во мгле; — А там, как призрак возраста, / День обозначил купола; — Гляделась в купол бледно-синий / Их обреченная душа* (ср. у Анненского: *На синем куполе белеют облака, / И четко ввысь ушли...*) и сотни других примеров, часто в контрастном контексте. Ср. у Некрасова: *...Но и солнца не видел никто. / Без его даровых благодатных лучей / Золоченые куполы пышных церквей / И вся роскошь столицы — ничто. / Надо всем, что ни есть: над дворцом и тюрмой, / И над медным Петром, и над грозной Невой... / Надо всем распростерся туман, / Душный, стройный, угрюмый, гнилой...* Ср. у него же: *Помпный ли... / Брызги дождя, полусвет, полутьму?* («Еду ли ночью...»), ср. употребление *полу-* у Мандельштама.

<sup>65</sup> О мотиве несвободного, затрудненного дыхания, жесткого горького воздуха у Мандельштама и Ахматовой см. в другом месте. Этот же мотив встречается и у Замятина и некоторых других авторов, хотя и не столь отчетливо.

<sup>66</sup> Или на мгновение: «...новый порыв горячо охватил его сердце, и на мгновение ярким светом озарился мрак, в котором тосковала душа его» («Идиот»); «...вдруг, среди грусти душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознание почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молния. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное яснотой, гармоничной радости и надежды. Но эти моменты, эти проблески [...] „Да, за этот момент можно отдать всю жизнь“» (Там же); «Затем вдруг как бы что-то разверзлось перед ним: необычайный внутренний свет озарил его душу. Это мгновение продолжалось, может быть, полсекунды...» (Там же) и т. п.

<sup>67</sup> Помимо хорошо известных примеров из Гоголя, Достоевского, Тургенева («Нева»), Белого, ср. «Обыкновенную историю» Гончарова и некоторые другие. В несколько ином плане — у Набокова («Другие берега»): «Когда прошли холода, мы много блуждали лунными вечерами по классическим пустыням Петербурга. На просторе дивной площади беззвучно возникали перед нами разные зодческие призраки: я держусь лексикона, нравившегося мне тогда. Мы глядели вверх на гладкий гранит столпов, [...] и они, медленно вращаясь над нами в полированной пустоте ночи, уплывали в вышину, чтобы там подпереть таинственные округлости собора. Мы останавливались как бы на самом краю, — словно то была бездна, а не высота, —

грозных каменных громад, и в лилипутовом благоговении закидывали головы, встречая на пути всё новые видения [...] Всем известно, какие закаты стояли знаменем в том году [осень 1917. — В. Т.] над дымной Россией» (тут же ссылка на подобные же дневниковые свидетельства Блока).

<sup>68</sup> В старой Москве роль таких «организованных» участков пространства несравненно меньшая, чем в Петербурге, и сама локализация их иная; практически можно говорить о трех таких московских локусах (причем поздних по происхождению) — Бутырском, Марьинорошинском и Черкизовском, занимавших периферийное «северное» положение.

<sup>69</sup> Лучевые структуры, поздние сопряжения двух городских частей, каждая из которых была организована (распланирована) порознь, и некоторые другие условия порождают такое характерное явление, как «остроугольность» (изнанкой является отчасти компенсирующая ее «тупоугольность»), то есть соединение двух улиц под углом меньше прямого, причем и угловой дом сохраняет ту же величину острого угла. В пределах старого Петербурга таких «острых углов» насчитывалось 30—40, и они, естественно, в большинстве своем сохранились. «Остроугольность» связана, между прочим, и с пятиугольной структурой площадей, не исчерпывающихся только известными «Пятью углами» на скрещении Загородного, Троицкой, Чернышева и Разъезжей. Как городская «остроугольность» обуславливает домовую, так и домовая предопределяет те остроугольные в одних случаях и тупоугольные в других комнаты, о которых писал Достоевский и ряд других петербургских писателей, чутко-болезненно воспринимавших феномен «неправильного» пространства, особенно когда она совпадает с жилым пространством. Естественно, что нередко фиксируемые литературой остроугольные, тупоугольные и вообще неправильной формы дворы тоже в значительной степени зависят от остроугольности или тупоугольности внешних по отношению к ним пространств.

<sup>70</sup> Говоря о высоком коэффициенте «открытости» Петербурга, нужно помнить не только о горизонтальной плоскости, в которой обычно «работает» взгляд (прямо перед собой), но и о вертикали, которая открывает взгляду еще одно открытое пространство — небесное. Его роль, как и роль небесной линии, значительно важнее для петербуржцев или приезжающего в Петербург, чем для москвича, реже обращающего внимание на небо и меньше замечающего его, в частности, из-за большей закрытости и «приземленности» московского пространства. В Петербурге в «панорамных» позициях (например, на Неве) небо огромно, а обычно невысокие дома на набережных кажутся по контрасту еще ниже, как бы выступающими как обрамление огромной небесной открытости. Обычная упорядоченность домов на лучших набережных по высоте придает этой небесной рамке особое скромное изящество. Ср.: *Лихачев Д. С. Небесная линия города на Неве // Наше наследие. 1989, 1.*

<sup>71</sup> Ноев ковчег как метафора скученности, набитости до предела и разнородности населения петербургского дома, жилища хорошо известна из текстов Достоевского. Но еще раньше этот образ и именно в таком применении был употреблен Белинским в статье «Петербург и Москва» из «Физиологии Петербурга» (1845): «Дом, где нанимает он [петербуржец] квартиру, сущий Ноев ковчег, в котором можно найти по паре всяких животных. Редко случается узнать петербуржцу, кто живет возле него, потому что и сверху, и снизу, и с боков его живут люди, которые так же, как и он, заняты своим делом и так же не имеют времени узнавать о нем, как и он о них. Главное удобство в квартире, за которым гонится петербуржец, состоит в том, чтобы ко всему быть поближе — и к месту своей службы, и к месту, где все можно достать и лучше и дешевле. Последнего удобства он часто достигает в своем Ноевом ковчеге, где есть и погребок, и кондитерская, и кухмистер, и магазины, и портные, и сапожники, и все на свете. Идея города больше всего заключается в сплошной сосредоточенности всех удобств в наиболее сжатом круге: в этом отно-

шении Петербург несравненно больше город, чем Москва, и, может быть, один город во всей России, где все разбросано, разъединено, запечатлено семейственностью. Если в Петербурге нет публичности в истинном значении этого слова, зато уж нет и домашнего или семейственного затворничества: Петербург любит улицу, гулянье, театр, кофейню, вокзал, словом, любит все общественные заведения» (К. С. Аксаков в рецензии на «Физиологию Петербурга», опубликованной в «Москвитянине», 1845, т. 3, № 5-6, отделение второе, 91—96, цитирует отрывок с «Ноевым ковчегом»). Впрочем, Ноев ковчег в те же годы был знаком, хотя и в несколько иной форме, и Москве. Ср. в «Очерках Москвы сороковых годов» Кокорева: «Пошли бы, пожалуй, в дома, где точно в Ноевом ковчеге, смешано самое разнообразное народонаселение». После семнадцатого ситуация Ноева ковчега не только не была снята, но в известном отношении приобрела черту дополнительной зловещести. Этот образ снова возникает в «Пещере» Замятина (1922): «В пещерной петербургской спальне было так же, как когда-то недавно в Ноевом ковчеге: потопно-перепутанные чистые и нечистые твари».

<sup>72</sup> Космос под этим углом зрения панхроничен (в нем сосуществуют все временные планы), но направлен в будущее, которое — в определенные моменты — человеку, этот момент почувствовавшему, раскрывает себя, как бы вызывая в нем, себе навстречу, ясно и в и д е н и е. И это относится не только к тем «космизированным» состояниям, когда наступает «гоголевская» ситуация, нередко приурочиваемая разными писателями (и не только ими) именно к Петербургу — «Вдруг стало видимо во все концы земли», но и к совершенно бытовым ситуациям — и осуществляется это тем легче, что сам город идет навстречу человеку, делает себя ясно- и дальневидимым. Н. Я. Мандельштам (Вторая книга. Париж, 1972, 608) пишет: «Похваляясь друг перед другом силой зрения, Ахматова с Мандельштамом придумали игру, возможную только в Петербурге с его бесконечными и прямыми улицами и проспектами: кто первый разглядит номер приближающегося трамвая? [...] Наигравшись с ней в трамвайную игру, он поверил в силу ее зрения. Не потому ли в воронежском стихотворении он наделил осу особым зрением?» (в более ранней статье Ахматова была названа им «узкой осой»).

<sup>73</sup> Уже один из первых и основоположных фрагментов петербургского текста, во многом определивший принцип его построения, — «Медный Всадник» — представляет собой текст аккумулярирующего типа. Не говоря о ссылках в тексте этой «Петербургской повести» на Берха, Вяземского, Мицкевича, Рубана, ср. такие специфические переключки, как: «...взглянув на Неву, покрытую судами, взглянув на великолепную набережную... сим чудесным смешением всех наций... я сделал себе следующий вопрос: что было на этом месте до построения Петербурга? Может быть, сосновая роща, сырой дремучий бор или топкое болото, поросшее мхом...; ближе к берегу — лачуга рыбака, кругом которой развешены были мрежи, невода и весь грубый снаряд скудного промысла. Сюда, может быть, с трудом пробирался... какой-нибудь длинновласый Финн... Здесь все было безмолвно. Редко человеческий голос пробуждал молчание пустыни дикой, мрачной, а ныне? ...И воображение мое представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные! ...Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все Художества, все Искусства... Сказал — и Петербург возник из дикого болота...» и т. д. (Батюшков. «Прогулка в Академию Художеств», 1814) при: *На берегу пустынных волн; И вдаль глядел* (ср. пародийно: *На берегу Невы он стоял, как-то тупо уставившись...* — «Петербург»). *По мшистым, топким берегам; Приют убогого чухонца; И лес... кругом шумел; Здесь будет город заложен; Все флаги в гости будут к нам; Из тьмы лесов, из топи блат...; Где прежде финский рыбовод! ...Свой ветхий невод, ныне там / По оживленным берегам / Громады стройные теснятся...* (ср. выше о громадах) *...корабли /*

*Толтой со всех концов земли...* и т. д. Интересно, что уже в батюшковский текст включена характерная цитата из М. Н. Муравьева («Богине Невы») и, видимо, мысли А. Н. Оленина («Канва его, а шелк мой»). — Письма к Гнедичу, сентябрь 1816 г.). Ср. также идиллию Гнедича «Рыбаки» (1821): *Вон там, на Неве, под высоким теремом светлым / Из камня, где львы у порога стоят, как живые...* (ср.: *Где над возвышенным крыльцом / ...как живые, / Стоят два льва сторожевые*); ср. далее: *И пурпур и золото залили рощи и дома. / Шпиц тверди Петровой, возвышенный вспыхнул над градом* и т. д.; о переключке с Карамзиным см. выше.

Другой пример аккумуляции-синтезирования — образ Парнока в «Египетской марке»: «[...] Парнок, собственно, нисколько не создан Мандельштамом, это такой же критико-импрессионистический отвар из героев классической литературы — в Парноке откровенно введен Евгений „Медного Всадника“, Поприщин Гоголя, Голядкин Достоевского; Парнок суммирует классического разночинца девятнадцатого столетия. „Начертание“ Парнока... почти такая же „критическая“ „виньетка на серой бумаге“, какую в свое время для „Двойника“ Достоевского чертил Анненский... здесь повторяется ситуация двух Голядкиных, из которых второй, двойник-удачник, бредово присваивает все преимущества, дразнящие оригинала-неудачника, первого Голядкина... Такова „Египетская марка“: „суммарный“ оцепеневший герой, „суммарная“ оцепеневшая фабула и „суммарные“ видения героя...» См.: *Берковский Н.* О прозе Мандельштама (1929). Подробнее о «Медном Всаднике» в перспективе «Петербургского текста» — в другом месте.

<sup>74</sup> См.: *Аронсон М.* К истории «Медного Всадника» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1936. № 1. С. 221—226.

<sup>75</sup> В письме Лермонтова от 28 августа 1832 г. к М. А. Лопухиной рассказывается о бывшем накануне небольшом наводнении (*une petite inondation*), о том, как вода опускалась и поднималась (*baissait et montait*), а поэт стоял у окна, выходявшего на канал, и о стихотворении, вызванном этим наводнением — *Для чего я не родился / Этой силею волной? / [...] / Все, чем так гордятся люди, / Мой набег бы разрушал; / И к моей студеной груди / Я б страдальцев прижмал; / [...] / Не искал бы я забвенья / В дальнем северном краю; / Был бы волею от рожденья / Жить и кончить жизнь мою!*

<sup>76</sup> Ср. неопубликованную поэму Н. И. Гаген-Торн о Петербурге и Ладогге, где также подчеркнут эсхатологический план. — Ср. самый последний вариант — «медленной», почти незаметной гибели города — в стихотворении А. Городницкого «Петербург»: *Провода, что на серое небо накинута сетью, / Провисают под бременем туч, постепенно старея. / Город тонет в болотах, не год и не два, а столетия, — / Человек утонул бы, конечно, гораздо быстрее. / У Кроштадтского створа, грозя наводнением жестоким, / Воды вспять повернули балтийские хмурые ветры. / Погружается город в бездонные финские топи, / Неизменно и медленно — за год на полсантиметра. [...] Вместо плена позорного выбрал он честную гибель. / [...] / Современники наши увидят конец его вряд ли. / Но потомкам когда-нибудь станет от этого жутко: / На волею закачается адмиралтейский кораблик, / Петропавловский ангел крылом закроет, как утка. / [...] / Он уходит в пучину без залтов прощальных и стонов, / Чуть заметно крепнеть у Подъяческих средних и малых, / Где землей захлебнулись, распахнутые, как кипы стоны, / Поташные окна сырых петербургских каналов.*

<sup>77</sup> «Морское дно» — не просто поэтический образ высокой литературы, но отражения ощущения переживаемой реальности. Ср.: «Я пошла на кладбище. Город был совсем пустынный. Это трудно сказать даже, какой был город. Почему-то нам всегда казалось, что это на дне моря, потому что он был весь в огромном инее [...] Это было застывшее царство какого-то морского царя. И кто-то пришел с земли и вот ходит...» (рассказ Л. А. Мандрыкиной в кн.: *Адамович А., Грашин Д.* Блокадная книга. М., 1982. С. 58). Представление о Петербурге как гиблом месте, берущее свое начало со времени основания города, уже в течение XX в. становится более острым и напря-

женным — не просто болото, трясины, хлябь, но обиталище душ усопших, загробное царство, место забвения и небытия — и заставляет обращаться для своего выражения к языку античной символики. Характерно, что эти образы, начиная с середины XX в., становятся все более частыми именно в поэтической части «Петербургского текста», чутко уловившей и конкретизировавшей предсказание поэта, сделанное накануне гибельного шага. — *И его поведано словом, / Как вы были в пространстве новом, / Как вне времени были вы, / И в каких хрустальных полярных, / И в каких сияньях яитарных, / Там у устья Леты — Невы.* В августе 1958 г. Георгий Иванов вспомнит — ...*Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем, / Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты, / Мы спокойно, классически просто идем, / Как попарно когда-то ходили поэты.* И уже в последние годы, как бы приходя постепенно в себя и заново переживая недавнее прошлое, — *Что за город, где улицы страшно и страшно прямы? / Что за тени знакомые издали машут руками? / И над Стиксом-рекой что за окна? Не окна ль торьмы? / Что за всадник и конь тщится змея втоптать в серый камень?* (Халупович); — *И шуриала Невы — неопрятная мутная Лета; — И пету обратного брода / В реке, именуемой Лета, / Где связаны смерть и свобода / Сообществом тени и света* (Городницкий) и др.; ср. «Плач по великому городу» Л. Кукулина (*Умирающий город, вдоль тихо гнущей воды...*).

<sup>78</sup> Впрочем, «пожарная» тема в связи с Петербургом возникала не раз, ярче и настойчивее других у Ремизова (но уже и у Достоевского в «Прохарчине»).

<sup>79</sup> Ср.: *Car Piotr wypuścił rumakowi wodze, / Widać, że leciał, trąjąc po drodze, / Odrąży wskoczył aż na sam brzeg skały. / Już koń szlony wznosił w górę kopyta, / Car go nie trzyma, koń wędzidłem zgrzyta, / Zgadniesz, że spadnie i prysnie w kawały! / Od wieku stoi, skacze — lecz nie spada: / Jaka lećca z granitów kaskada, / Gdy, ścięta mrozem, nad przepaścią zwiśnie... / Lecz skoro słońce swobody zabłyśnie, / I wiatr zachodni ogrzeje te państwa — / I cóż się stanie z kaskadą tyraństwa?* (Mickiewicz. «Pomnik Piotra Wielkiego»).

<sup>80</sup> *Gdy się najtęższym mrozem niebo żarzy, / Nagle zsiniało, plamami czernieje, / Podobne zmarłej nieboszczyka twarzy, / Która się w izbie przed piecem rozgrzeje, / Ale nabrawszy ciepła ale nie życia, / Zamiast oddechu, zionie pare gnicia. / Wiatr zawiął ciepły. Owe stupy dymów, / Ów gmach powietrzny, jako miasto olbrzymów, / Niknąc pod niebem, jak carów widziadło, / Runęło w gruzy i na ziemię spadło: / I dym rzekami po ulicach płynął, / Zmieszany z parą ciepła i wilgotną. / Śnieg zaczął topnieć i, nim wieczór minął, / Oblewał bruki rzeką Stygu błotną. / [...] / Widac je tylko po latarek błyskach, / Jako płomyki błędne na bagniskach* (Mickiewicz. «Oleszkiewicz»).

<sup>81</sup> Ср.: Бернадский С. В. Образ Петербурга в «Отрывке» III части «Дядюв» А. Мицкевича и его роль в формировании литературной традиции города // Анциферовские чтения... С. 107—110.

<sup>82</sup> Ср.: «Les nuages devinrent transparents, et je vis se creuser devant moi un abîme profond où a'engouffraient tumultueusement les flots de la Baltique glacée. Il semblait que le fleuve entier de la Néwa, aux eaux bleues, dût s'engloutir dans cette fissure du globe. Les vaisseaux de Cronstadt et de Saint-Pétersbourg s'agitaient sur leurs ancres, prêts à se détacher et à disparaître dans le gouffre, quand une lumière divine claira d'en haut cette scène de désolation» (Nerval. «Aurelia»). Ср. статью М. Уварова «Метафизика смерти в образах Петербурга» (1993).

<sup>83</sup> Ср. в «Поэме без героя»: *Хвост запрягал под фалды фрака... / Как он хром и изъищен... Однако / Я падеюсь Владыку Мрака / Вы не смели сюда вести? / Маска это, череп, лицо ли — / Выражение злобной боли, / Что лишь Гойя мог передать. / [...] / Перед ним самый страшный грешник — / Воплощенная благодать...*

<sup>84</sup> В связи с темой *петербургской чертовни* нужно напомнить об обостренном интересе к этой теме у целого ряда писателей начала века, в частности символистского и околосимволистского круга, и сам этот интерес отсылает не только, а может быть и не столько к изображаемому объекту, сколько субъекту, этот объект изображающему. Этим демоническим началом, как известно, были затронуты в той или иной форме

такие крупные фигуры, как Владимир Соловьев, Блок, Сологуб. Жизненный опыт Соловьева, отразившийся и в его творчестве (ср. «Das Ewig-Weibliche. Слово увещательное к морским чертям» и др.), показывает, насколько сильным был этот натиск демонического и какие соблазны искушали поэта и философа. Этот трагический опыт, эта борьба имели, конечно, не только личный, но и сверхличный характер. Вл. Соловьев и Блок одними из первых приняли на себя эти удары «злого» начала, которое вскоре вышло наружу и приобрело пандемический универсальный характер. Эту трагедию мыслителя и художника нужно, конечно, отличать от моды на «черта», от изгрызания и кокетничанья с этим демоническим началом. Впрочем, и мода, конечно, оказывается диагностически важным показателем духовного состояния общества. Поэтому за внешней несерьезностью нередко обнаруживаются признаки пораженности глубоким кризисом. Так, в частности, надо расценивать объявленный в 1906 г. журналом «Золотое руно» (с № 5 по № 10 включительно) литературно-художественный конкурс на тему «Дьявол». В состав литературного жюри входили Блок, Вяч. Иванов, Брюсов и др., в состав художественного — Серов, Добужинский, Милиоти, Кузнецов и др. Участники собрались в Москве, было прочитано около 100 рукописей про дьявола и просмотрено до 50 изображений его. Первая премия не была присуждена, вторую получил А. А. Кондратьев за сонет о Люцифере, напечатанный через месяц в специальном «дьявольском» номере журнала. Премии получили также Кузмин и Ремизов (все эти писатели в это время были петербуржцами). Все написанное на эту тему в начале XX в. могло бы составить достаточно обширный, но чаще всего мало-оригинальный «текст дьявола», в котором ведущую роль играли петербуржцы. Отчасти об этой тематике говорится в книге автора «Неомифология в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева „На берегах Ярыни“» (Тrento, 1990).

<sup>85</sup> Есть некоторые основания думать о вовлеченности в эту тему Растрелли — Бартоломео-Варфоломея (мифологизированная фигура архитектора в разных традициях нередко «дьяволизуется» — «архитектор зла»). Характерно, что в другом рассказе Зоргенфрея дьявол Варфоломей появляется как провокатор («Отрывок из адской хроники») [ср. и другие фрагменты петербургского текста у Зоргенфрея: *От утреннего режущего света / В глазах темно. И вижу наяву / Такое же удушливое лето, / Такую же пустынную Неву. / Канал, решетка, ветхие колонны. / Вот здесь, сюда! Мне этот дом знаком. / Но в друг опять...* («Герман»); к теме двойничества: *Умер и иду сейчас за гробом — / Сам за гробом собственным иду... / Холодно. Произзаны ознобом, / Пенемюгу разбрелись друзья. / Вот теперь нас двое — я за гробом, / И в гробу покойник — тот же я. / Все еще не видно Митрофанья. / Вот Сенная. Вот Юсупов сад...*; ср. также: «Грозен темный хаос мирозданья...» и особенно «Горестней сердца прибой...» с перекличками с Блоком. См.: *Чертков Л. В. А. Зоргенфрей — спутник Блока.* — «Русская филология». 2. Тарту, 1967]. К близким мотивам см. *красное домино* в «Петербурге» (ср. там же *кимоно*: «порхал в кимоно [...] хлопало, как атласными крыльями кимоно; и полетел [...] в кимоно [...]») и в стихах (ср. *огневое домино*. — «Маскарад»), явно соотносимое с красной свиткой и ее мельканием в «Сорочинской ярмарке». Связь «Санкт-Петербурга» с гоголевскими повестями не менее очевидна. В свете исполнения провиденциальных мотивов Петербургского текста в русской литературе показательна неопубликованная поэма Вагинова о Петербурге «1925 год». Ср. также у Зоргенфрея: *А уис над сенью Невских вод, / [...] / Всеветным заревом встает / Всепозрачающая скука... или Крест вздымая над колошой, / Смотрит ангел окрыленный / На забытые дворцы, / На разбитые торцы* («Над Невой») и мандельштамовскую тему умирающего века: *В Петербурге мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похорошили в нем или: Ленинград! Я еще не хочу умирать...; — Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем, / И каждый час нам смертная година.*

<sup>86</sup> Ср.: «звериное число» 666, связываемое народной молвой с Петром как антихристом, «окаянным, лютым, змиеподобным зверем, гордым князем мира сего», как



раз в контексте основания Петербурга, повторяющееся в истории Петербурга и Петербургского текста не раз, в частности, и в «Уединенном домике» Пушкина, его петербургской гофманиане. Несомненно отмеченным нужно признать и число 17 (как и содержащее его в себе 317). «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы, и бормочет необыкновенно скоро: — Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» (глубоко укорененный в тексте «Пиковой дамы» числовой символизм — прежде всего речь идет о трех, но и о семи — дает основания, тем более учитывая, что символически — числовое значение туза — один, допускать наличие связи 17 с символикой чисел 1, 3, 7, ср. 317).

Друг Блока, глубокий мистик Евгений Павлович Иванов, был первым, кто сказал о мистической сущности этого числа и его «петербургскости» (стоит указать, что верность глубинного зрения может в иных случаях сочетаться с экстенсивностью, случайностью и даже ошибочностью «эмпирических» мотивировок: действительно, в петербургских текстах многократно отмечаются дома и квартиры № 17, 17-е число, семнадцатилетний возраст и т. п.). Но лучше процитировать Е. П. Иванова и дополнить его минимумом примеров этого рода. «Кстати, число 17 — число Петербурга: глава Апокалипсиса, в которой говорится о сидящей на водах многих на звере Блуднице — глава 17-я; высота „Медного Всадника“ — 17 1/2 футов, и вот номер, в котором Германн сидит — 17-й номер: „Семерка“ участвует [...]», см.: *Иванов Е.* Всадник. Нечто о городе Петербурге // Белье ночи. Петербургский альманах. СПб., 1907. С. 82 (здесь же о связи Медного Всадника с Блудницей: «Не блудница ли эта наш город, сидящий на водах многих, со Всадниками своими, сидящими в нем на звере и на водах многих?.. И кто хочет видеть суд над Нею, тот ведется в духе бури на пустынную площадь или на пустынную вершину скалы, где Всадник стоит, и видит он Блудницу и тайну на челе ее, и суд над нею в тайне Ее. Каков суд — такова и судьба и Ее, и наша и нашего города со Всадниками его [...] Не во сне ль все это вижу? Не сон ли это Всадника, который снится Ему вот уже третье столетье?» (Там же. С. 77—78); стоит напомнить о довольно распространенном сравнении Петербурга с Вавилоном и Вавилонской Блудницей). Ср. еще: «Раз как-то, при мне, она разыгрывала 17 № третьего акта „Марты“ — *Mag der Himmel euch vergeben*, — мой роковой мотив [...] Я объяснил ей, какое капризно-странное значение имеет в моей жизни этот мотив. Тут она вспомнила, как в ту ночь, в деревне, услыша эти звуки, я побледнел и отшатнулся» (Вс. Крестовский. «Не первый и не последний. Недоконченные записки студента»); — «Мне кажется, что единственное спасение страны — присылка нескольких дивизий иностранных войск [...] Еще в августе я предсказал гибель России и назначил дату: 17 октября. В результате ошибся всего на неделю» («Глазами петроградского чиновника»; автором дневника, из которого приведена запись [кстати, от 29 октября 17-го года] был, видимо, Сергей Константинович Бельгард); — «17 октября 1888 г. он [Николай II] первый раз чудом избежит смерти, крушение царского поезда произошло недалеко от Харькова (и впервые в его жизни эта цифра „17“<sup>1</sup> является вместе с бедой» (Радзинский. «Господи, ...спаси и умири Россию»); — «Как много мистики в его судьбе! Хотя бы это зловещее для него число — 17 — 17 октября — крушение поезда в Борках, когда он чудом остался жив, 17 января он столь неудачно первый раз показался русскому обществу. 17 октября 1905 года — конец самодержавия: в этот день он подпишет Манифест о первой русской Конституции. 17 декабря гибель Распутина. И 1917 год — конец его Империи. А в ночь на 17 июля — гибель его самого и семьи. И эта страшная кровь во время его коронации — в ночь с 17 мая» (Там же и др.). «На Васильевском Острове, в глубине семадцатой линии из тумана глядел дом огромный и серый» (Белый. «Петербург»). Из него-то «вышел незнакомец с тщательно оберегаемым таинственным узелком». Подробнее о числе 17 см. в другом месте.

Иногда складывается впечатление, что это число, помимо воли (а иногда даже и сознания) автора как-то спонтанно, беспричинно выскакивает наружу, и сам автор

в состоянии некоторой неловкости не знает, что с ним делать (ср.: «Позади красный фонарь [...] и номер — 457. Почему-то сердце упало у Вассы Петровны [...] — „Василий [кучер. — В. Т.], живей, голубчик!“ — обратилась она к кучеру, про себя твердя без всякого смысла: „457, 457. На что делится это число? Ни на два, ни на три, ни на пять, даже на семнадцать не делится“»). Кузмин. «Неразлучимый Модест»; эта нумерология прекратилась, только когда Васса Петровна узнала, что Модест живет в девятнадцатом номере). Три локуса числа 17 надо признать основными — возраст героя, дата (чаще всего число месяца) и в составе адреса (номер дома или квартиры). Следует отметить пристрастие к этому числу в так называемой уголовной прозе с ее подчеркиваемой фактографичностью («Вечером семнадцатого сентября 1879 года судебный следователь, [...] Валериан Антонович Лаврухин, был в гостях у своего соседа [...]). Амфитеатров. «Казнь»; «Следствием было установлено следующее: в ноябре текущего (т. е. 1921-го) года — в среду такого-то числа около девяти вечера жильцы дома № 17 по Загородному проспекту [...]. Б. Папаригопуло. «Чертова свеча. Роман» и т. п.). Нередко и место появления числа 17 в тексте является отмеченным (начало текста или его части, во фразах, где отсылка к 17 носит «объяснительный» характер и т. п.). Также некоторые авторы склонны к созданию «сгущений» этого числа (показательный пример — К. Н. Леонтьев, хотя это уже выходит за пределы «Петербургского текста»). Число 17 иногда включается как составная часть в другие числа. Так, в «Автобиографических заметках» Бунин вспоминает: «[...] и Хлебников тотчас же стал стаскивать с кровати в своей комнате одеяло, подушки, простыни, матрац и укладывать все это на письменный стол, затем влез на него совсем голый и стал писать свою книгу „Доски Судьбы“, где главное — „мистическое число 317“ [...] П., разумеется, полетел в Астрахань первым поездом. Приехав туда ночью, он нашел Хлебникова и тот тотчас повел его за город в степь, а в степи стал говорить, что ему удалось снестись со всеми 317 Председателями, что это великая важность для всего мира [...] Я [...] избран ими Председателем Земного Шара!» Число 317 играет важную роль и в «нумерологической» историософии Хлебникова. — Мистическим числом для Е. П. Иванова было и 313: в письме к матери Блока 14 декабря 1907 г. он писал: «Я же пошел на „Дункан“ с Сашей. И сидела между нами Волохова на стуле № 313. „Тройка, семерка, туз“». Ср. также роль в нумерологии «Петербурга» Андрея Белого мистически отмеченных годов — 1913 и 1954. И еще о 17 в сегодняшнем Петербурге: «Почему в семнадцатой квартире на четвертом этаже [...] всегда живут нерусские жильцы? Конечно, евреи евреям рознь, есть люди, а есть, с позволения сказать, вроде Фрейдкиных, которые предали Родину, уехали за легкой наживой в государство Израиль» (Н. Катерли. «Сенная площадь»: Петуховы, одному из которых принадлежит это размышление, живет на том же четвертом этаже, в квартире № 18, рядом с семейством Кац). Кстати, начиная с Достоевского четвертый этаж — одна из важных констант Петербурга, о чем писалось уже ранее.

<sup>87</sup> Тем интереснее, что посыл, исходящий от де Местра, был столетие спустя услышан другим художником-историософом «петербургской» темы как существеннейшей части историософии России Волошиным в важном с точки зрения Петербургского текста стихотворении «Петербург» (1915, опубликовано в 1916 г.):

Над призрачным и вещим Петербургом  
Склоняет ночь край мертвенных хламид.  
В челне их два. И старший говорит:  
«Люблю сей град, открытый зимним пургам.

На тонях вод, закованных в гранит.  
Он создан был безумным Демиургом.  
Вон конь его и змей между копыт:  
Конь змею — „сгины!“, а змей в ответ — „Resurgam!“

Судьба Империи в двойной борьбе:  
Здесь бунт — там строй; здесь бред — там клич судьбе.  
Но вот сто лет в стране цветут Рифейской

Ликеев мирт и строгий лавр палестр»...  
И глядя вверх на шпиль Адмиралтейский,  
Сказал другой: «Вы правы, граф де Местр».

(к мотиву двоенья ср. другое стихотворение поэта «Петроград», 1917: *И враг что друг и друг что враг — / Меречат и дwoятся... — так [...]*).

<sup>88</sup> Свидетельства «личного» и «историософского» текста «Заблудившегося трамвая» тем более значимы, что он был подготовлен как другими профетическими текстами («Рабочий»: *Пуля, им отлитая, отыщет / Грудь мою, она пришла за мной. / Упаду, смертельно затоскую, / Прошлое увижу наяву. / Кровь ключом захлещет на сухую, / Пыльную и мятую траву. / И Господь воздаст мне полной мерой / За недолгий мой и горький век. [...]*, отчасти — «Сон»: *Застонал я от сна дурного...*), так и собственно «петербургскими» текстами, ранее не свойственными поэту. Лучший из них — «Ледоход» (*Уж одевались острова / Веселей зеленью прозрачной, / Но нет, изменчива Нева, / Ей так легко стать слова мрачной. // Взойди на мост, сложи свой взгляд: / Там льдины прыгают по льдинам, / Зеленые, как медный яд, / С ужасным шелестом змеиным. // [...] // Река больна, река в бреду. / Одни, уверены в победе, / В зоологическом саду / Довольны белые медведи. // И знают, что один обман — / Их тягостное заточенье. / Сам Ледовитый океан / Идет на их освобождение*), с рядом точных сигнатур образа города в Петербургском тексте (ср. у Ахматовой темы ледохода [*На Неве под млеющим паром / Начинается ледоход*] и зоологического сада). «Петербургская» историософия незаметно выстраивается и из серии «синхронных» и как бы холодно-объективных фиксаций петербургских «культурных» и «природных» достопримечательностей в книге стихов Б. Лившица, написанных в 1914—1915 гг., «Болотная медуза», завершающейся позже осуществившимся автопророчеством, подобным гумилевскому: *Когда тебя петлей смертельной / Рубеж последний захлестнет, / И речью нечленораздельной / Своих первоначальных вод // Ты воззовеишь в бреду жестоком / Лишь мудрость детства восприяв, / Что невозможно быть востоком, / Навеки запад потеряв. — // Тебе ответят рев звериный, / Шуришанье трав и камней рык, // И обретут уста единый / России подлинный язык. // Что дивным встретится испугом, / Как весть о новобытии, / И там, где над проклятым Бугом / Свистят осинники твои* («Пророчество», 1915). Из волошинских осмыслений «петербургской» историософии, помимо уже приведенного выше «Петербургга», ср. стихотворение, написанное спустя полтора месяца после переворота — «Петроград» (9 декабря 1917 г.): *Как злой шаман, гася сознание / Под бубна мертвое бряцание, / И опоразнивая дух, / Распахивает дверь разрух, — / И духи мерзости и блуда / Стремглав кидаются на зов, / Вопя на сотни голосов, / Творя бессмысленные чуда, — / И враг что друг и друг что враг — / Меречат и дwoятся — так, / Сквозь пустоту дерзавной воли, / Когда-то собранной Петром. / Вся нежить хлынула в сей дом / И на зияющем престоле, / Над зыбким мороком болот / Бесовский правит хоровод. / Народ, безумием объятый, / О камни бьется головой / И узы рвет, как бесноватый... / Да не смутится сей игрой / Строитель внутреннего Града — / Те бесы шумны и быстры, / Они вошли в свяное стадо / И в бездну ринутся с горы.*

<sup>89</sup> Похоже, что эта «небывалость» у Федотова — от Ахматовой, ср. *Не бы в аля осель построила купол высокий / [...] / Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых. / Их запомнили все мы — до конца наших дней... (1922), ср.: Все голодной тоскою изглодано, / Отчего же нам стало светло? // Днем дышаньями веет вишневыми / Не бы в алы под городом лес // [...] // И так близко подходит чудесное / К развалившимся грязным домам... / Никому, никому не известное, / Но от века желанное нам (1921).*

<sup>90</sup> Это, как и многие другие диагностически важные детали, снова отсылает к так называемому основному мифу, и связь с ним здесь, конечно, не генетическая (хотя все-таки не стоит недооценивать глубину коллективной памяти и роли под- и бессознательного в истории культуры), но ситуационная, и ситуация эта — экстремальная: человек лицом к лицу с гибелью, и выход один — умереть, чтобы родиться снова и жить. Иначе говоря: крайняя опасность — высшее из возможных спасение: *в духе*.

<sup>91</sup> Ср.: «Я проехал как-то вверх по Неве на пароходе, — пишет Блок в одном из писем к матери, — и убедился, что [...] окраины очень грандиозные и русские» (1915).

<sup>92</sup> См.: *Федотов Г. П.* Лицо России. Сборник статей (1918—1931). Париж, 49—56.

<sup>93</sup> «Такое положение современного историка — историка в собственном значении этого слова — совершенно закономерно. Для него применение к историческим фактам принципа телеологического невозможно и в самом деле: какая методика позволила бы ему подходить к фактам с вопросом „зачем“? С крутого берега этого вопроса ему не видится ничего, кроме безрежного моря фантазии. Но метаисторику нет надобности суживать свои возможности до границ, очерченных каузальным подходом. Для него — с крутизны вопроса „зачем“ тоже открывается море, но не фантазии, а второй действительности. Никаким фетишем он каузальность считать не намерен и ко многим проблемам подходит с другой стороны, именно — с телеологической [...] Если же историку будет угодно не видеть коренного различия между игрой фантазии и метаисторическим методом — не будем, по крайней мере, лишать его того утешения, которое он почерпнет в идее, будто сидение в клетке каузальности есть последнее и длительнейшее достижение на пути познания». См. *Андреев Д. Л.* Роза Мира. М., 1992. С. 307—308.

<sup>94</sup> «Метаистория потому и есть метаистория, что для нее невозможно рассмотрение ни отдельной человеческой жизни, ни существования целого народа или человечества в отрыве от духовного предсуществования и посмертия. Стезя космического становления любого существа или их группы прочертилась уже сквозь слои иноматериальностей, ряды миров, по лестнице разных форм бытия и, миновав форму, в которой мы пребываем сейчас, устремится — может быть, на неизмеримые периоды — в новую череду восходящих и просветляющихся миров. [...] И пока мы не приучим себя к созерцанию исторических и космических панорам во всем их величии, пока не привыкнем к таким пропорциям, масштабам и закономерностям, до тех пор наши суждения могут мало чем отличаться от суждений насекомого или животного, умеющего подходить к явлениям жизни только под углом зрения его личных интересов или интересов крошечного коллектива.

Наша непосредственная совесть возмущается зрелищем страдания — и в этом она права. Но она не умеет учитывать ни возможностей еще горшего страдания, которые данным страданием предотвращаются, ни всей необозримой дали и неисповедимой сложности духовных судеб как монад, так и их объединений. В этом — ее ограниченность. Столь же правильны и столь же ограниченны и все гуманистические нормы, из импульса этой совести рожденные. Метаисторическая этика зиждется на абсолютном доверии. В иных случаях метаисторику может приоткрыться то, ради чего принесены и чем окупятся такие-то исторические, казалось бы, бессмысленные жертвы. В других случаях это превышает вместимость его сознания. В третьих — уясняется, что данные жертвы и сами исторические обстоятельства, их вызвавшие, суть проявления сил Противобога, вызваны наперекор и вразрез с замыслами Провиденциальных начал и потому не оправданы ничем. Но во всех этих случаях метаисторик верен своему единственному догмату: Ты — благ, и благ Твой промысел. Темное и жестокое — не от Тебя.

Итак, на поставленный вопрос следует отвечать без обвиняков, сколько бы индивидуальных нравственных сознаний ни оттолкнуло такое высказывание. Да, всемирной задачей двух западных сверхнародов [«романо-католического» и «северо-запад-

ного». — В. Т.] является создание такого уровня цивилизации, на котором объединение Земного шара станет реально возможным, и осуществление в большинстве стран некоторой суммы морально-правовых норм, еще не очень высоких, но дающих возможность возникнуть и возобладаť идее, уже не от западных демиургов исходящей и не ими руководимой: идее преобразования государства в братства параллельно с процессом их объединения сперва во всемирную федерацию, а впоследствии — в монолитное человечество, причем различные национальные и культурные уклады будут в нем не механически объединены аппаратом государственного насилия, но спаяны духовностью и высокой этикой. Этот процесс будет возглавлен всевозрастающим контингентом людей, воспитывающих в новых поколениях идеал человека обожженного образа». См.: Андреев Д. Л. Роза Мира. С. 320—321. Переключки с книгой К. Поппера «The Open Society and Its Enemies», которую Д. Андреев не мог знать, при поразительном различии контекстов весьма показательны.

<sup>95</sup> Какова цена крови в истории российской государственности и как она отразилась в судьбах России — царевич Димитрий, Иоанн Антонович (Иоанн VI), Павел, Александр II, последний российский император и наследник, если говорить только о фигурах большого символического значения, и гигантское, всякую мыслимую меру превышающее заклятие своего собственного народа в нашем веке, — хорошо известно уже сейчас, но известно ли, что это только еще часть всей цены, что Россия — храм на крови, и цена крови еще не оплачена сполна и что без этой оплаты благой России не быть?

<sup>96</sup> Дифференцирующее значение понятия «Петербургский текст» (как и целесообразность введения самого этого понятия) особенно подчеркивается тем, что, с одной стороны, даже самые петербургские писатели не только не укладываются всеми своими произведениями в Петербургский текст, но и — при переходе к другим темам — могут кардинально изменить поэтическую систему, и, с другой стороны, тем, что не все произведения, посвященные описанию Петербурга, входят в Петербургский текст. Следовательно, приходится предполагать наличие целого ряда типов текстов, в большей или меньшей степени приближающихся к Петербургскому тексту. Изучение их представляет несомненный интерес. Поэтому в заключение уместно привести пример того, каким образом Петербург, став объектом описания со стороны писателя, весьма далекого от петербургских тем и «петербургской» поэтики, и мплицитует тем не менее «петербургообразный» текст («петербургизирующий», ср. *антикизирующий* и под.).

Речь идет о рассказе Бунина «Пеглистые уши». Герой его, некто Соколович, бывший моряк, пьет в дешевом ресторане, бродит в тумане по Невскому (ср. у Блока: *И матрос, на борт не принятый, / Идет, шатаясь, сквозь буран* или у Ахматовой: *...Пьяный поет моряк и Город в свой уходил туман*) и кончает убийством женщины, совершенным в соответствии с идейнными убеждениями (ср.: «Людей вообще тянет к убийству женщины гораздо больше, чем к убийству мужчины. Наши чувственные восприятия никогда не бывают так внимательны к телу мужчины, как к телу женщины, низкому существу того пола, который родит всех нас, отдаваясь с истинным сладострастием только грубым и сильным самцам [...]» — и далее). Известная аналогия с Раскольниковым возникает не случайно: указание на нее содержится в самом тексте рассказа — «И вообще пора бросить эту сказку о муках совести, об ужасах, будто бы преследующих убийц. Довольно людям лгать, будто они так уж содрогаются от крови. Довольно сочинять романы о преступлениях с наказаниями, пора написать о преступлении без всякого наказания... — Я читал „Преступление и наказание“ Достоевского, — заметил Левченко не без важности [...]». И затем та же тема возникает в характерном контексте, которому есть параллели в романе Достоевского: «[...] ни этих ассирийских царей, ни Цезарей, ни инквизиции [...] ни Робеспьеров [...] Как вы думаете... мучились все эти господа

муками Каина или Раскольникова? [...] Мучился-то, оказывается, только один Раскольников, да и то только по собственному малокровию и по воле своего злобного автора, совавшего Христа во все свои бульварные романы.

В свете этих указаний и переключек следует более внимательно отнестись и к некоторым другим элементам рассказа, подключающим его к Петербургскому тексту. Вот основные из них (на уровне языка и на уровне мотивов) в той последовательности, в которой они даны в рассказе (анalogии из Достоевского см. выше): «[...] в этот темный и холодный день то возле Николаевского вокзала, то в разных местах Невского проспекта [...] с непонятной серьезностью смотрел [...] на вереницу [ср.: *Летит в туман моторов вереница [...] / Чудак Евгений бедности стыдится [...] — «Петербургские строфы»* Мандельштама, или: *Их вереница мимо глаз усталых / Непуэсно проплывет — «Жизнь моего приятеля»* Блока, или *Вот наглядясь, вот идет, / Вокруг него шумит столица. / Мечтаний страшных вереница / В душе встревоженной растет — «Вот у витрины показной...»* Сологуба и др. — *В. Т.*] трамвайных вагонов [...] на черные людские фигуры, на извозчиков и ломовых [...] на дроги, увозившие куда-то среди этого движения нищенский, никем не провожаемый ярко-желтый гроб; стоя на Аничковом мосту, он сумрачно заглядывался на темную воду [ср. сходные сцены с участием Раскольникова и Свидригайлова. — *В. Т.*], на посеревшие от нечистого снега баржи; бродя по Невскому [...] Не заметить и не запомнить его было нельзя [...] испытал чувство смутной неприятности, какого-то беспокойства [...] худой и нескладный, долгоногий [...] слицом мрачным и сосредоточенным [...] из числа тех странных людей, которые скитаются по городу с утра до вечера единственно потому, что могут думать только на ходу, на улице [...] в дешевом ресторане недалеко от Разъезжей [...] в тусклой и холодной комнате за неуютным столиком у стены [...] дуло ледяной сыростью [...] веяло ветром [...] тут был порог в три ступеньки, — ход в коридорчик, откуда пахло кухней [...] головы их терялись в сумраке [...] пристально посмотрел на пивную рекламу [...] сказал Соколович с какой-то странной торжественностью [...] хвастались [...] и все спорили, поминутно крича [...] заметил в сумрачном раздумье [...] он опять направился к Невскому. Яркое освещение Невского подавлял густой туман, такой холодный и пронзительный [...] отчаянно бил и ерзал [...] слясь [...] вскочить, упавший на бок, на оглоблю, вороной жеребец [...] [ср. мотив забиваемой лошади в «Преступлении и наказании». — *В. Т.*] до слуха Соколовича донеслось, что за давлен какой-то переходивший улицу старик... [ср. задавленного на улице Мармеладова. — *В. Т.*]

Он повернул на Невский. Некоторые обгоняли его, с удивлением заглядывали ему снизу в лицо [...] пряча влажную от тумана челюсть в ворот и косясь на мелкую черную толпу [...] От электрических столбов падали в дым тумана угольные тени [...] мешавшийся с летевшими по ветру дымными волнами [...] где в ледяной мути [...], которым казался Невский, терялась бесконечная цепь [...] трамвайных огней [...] Он наискось пересек Аничков мост и пошел по другой стороне проспекта. Ветром и туманом понесло сильнее, вдали, в темной и мгlistой высоте, означился красноватый глаз часов на башне городской думы. Соколович остановился и довольно долго стоял [...] исподлбья оглядывая бесконечно и медленно проходивших мимо [...] проституток [...] Потом он зашагал дальше, дошел до обезглавленного туманной темнотой Казанского собора [...] Там, в тесной толпе [...] он сел в темном углу [...] осаждаемой толпой [...] Ночью в туман Невский страшен. Он безлюден, мертв, мгла, туманящая его, кажется частью той самой арктической мгли, что идет оттуда, где конец мира [...] до нутра продрогшие от ледяной сырости [...] и лица некоторых из них

поражают таким ничтожеством черт, что становится жутко [...] она вдруг загородила дорогу [...] по Невскому [...] в дожде или тумане [...] далее, по туманным улицам и переулкам, в таинственную глушь [...] Вздрогнула [...] вдруг [...] остановиться возле двухэтажного [...] дома с вывеской: „Номера для приезжающих Белград“ [ср. описание «Андрианополя» и последней — перед самоубийством — ночи, проведенной в нем Свидригайловым, с целым рядом существенных совпадений. — В. Т.]. Было уже без четверти два, место было глухое [...] по затоптанному половику [...] в полутемном коридоре [...] распахнул дверь в [...] душный [...] номер, половину окна в котором наискось загоразивала крыша [...] За окном, за черными стеклами, глухо раздавались голоса, слышался шум [...] В четыре часа задребезжал в коридоре звонок [...] Снова очнулся он только в седьмом часу [...] Было еще совсем темно и тихо, но в этой темноте и тишине уже чувствовалось близкое утро [...] Фонарь, стоявший со своей черной тенью против гостиницы, освещал часть мостовой и улицы. Туман рассеялся [...] громада теса, возвышавшаяся из-за забора за фонарем, траурно белела на черноте ночи. Соколович повернул направо и скрылся вдали [...] в номере было так страшно тихо, как не бывает, когда есть в нем хотя бы и спящий человек, трещали догоравшие [...] свечи, в сумраке бежали тени [...]». Ср. в написанном тоже в 1916 г. стихотворении «На Невском»: *...Каретный кузов быстро промелькнул / [...] / Все пронеслось и скрылось за мостом, / В темнеющем буране [...] Зажигали / Огни в несметных окнах вокруг меня, / Чернели грубо баржисы на канале, / И на мосту [...] / Дымились ключья праха снегового [...] / Всю жизнь я позабыть не мог / Об этом вечере бездомном.*

Именно эти «петербургизирующие» элементы и делают названный рассказ не только отмеченным, но и уникальным в творчестве Бунина (о влиянии Достоевского на этот рассказ Бунина см. теперь: Долгополов Л. На рубеже веков. С. 183—184, 306—308).

<sup>97</sup> Показательно, что и сам по себе гроб, как и похороны, могила и кладбище, равно обязанные своим происхождением и природе, и культуре, постоянно появляются в Петербургском тексте. Один из мотивов, идущих от позднего Пушкина, — тесная и сырая (заполненная водою могила, о чем см. также у Достоевского, Некрасова и др.) могила; ср. также могилу в мерзлой земле: *Вместо грязи, покрыто кладбище / Белым снегом; сурово-лышина / Обстановка; гроб бросят не в лужу, / Червь не скоро в него залезет / [...] / Бедняки пуская осенью мрут* (Некрасов) и мотив ранней смерти Бозию холодной зимой у Некрасова и Мандельштама. Другой мотив — *Даже ты, Варсонофий Петров, / Подле вывески «делают гробы» / Прицепил полуэсониные скобы / И другие спаряды гробов, / Словно хочешь сказать: «друг-прохожий!» / Соблазнься — и умри поскорей! / [...] / Непрестанные пуэсны заказы / [...] / Ничего! обеспечен твой труд / [...] / Не робей, Варсонофий Петров!* (Некрасов. «О погоде» III) при — *А рядом: «Henriette», «Basile», «André» / И пышные гроба: «Шумилов старший»* (Ахматова. «Предыстория», ср. по соседству — *А в Старой Руссе пышные каналы*). Типичный петербургский штрих — ярко окрашенный гроб. — Особо ср. кладбищенски-могильную тематику в «Бобке» Достоевского.

<sup>98</sup> Некоторые темы-идеи (закат, туман, ветер, метель, наводнение и т. п.) образуют особые «подтексты» Петербургского текста. О них — в другом месте.

<sup>99</sup> Об «одористическом» и «акустическом» кодах писалось в одной из ранних работ, как и соотношении их с «зрительным» кодом.

<sup>100</sup> Ср. из записей А. Г. Достоевской: «Ф. М. часто упоминал о цвете „масака“ [...], но никогда не мог определить, какой это цвет [...] Вообще Ф. М. плохо различал цвета». См.: Гроссман Л. П. Семинарий по Достоевскому. М.; Пг., 1923. С. 60. Ср. также: гроб, обитый бархатом цвета масака в «Вечном муже».

<sup>101</sup> Пушкинское... *затем, / Что не в отеческом законе / Она воспитана была, / А в благородном пансионе / У эмигрантки Фальбала* («Граф Нулин») дважды отразилось в «Двойнике» Достоевского: «Чем бы дома держать ее смолоду, а они ее в пансион, к эмигрантке Фальбала [...] А она там добро всякому учится, у эмигрантки-то Фальбала»; — «Вы здесь не у эмигрантки Фальбала, где вы благонаравно учились» (позже ср. у Добролюбова: *Учились, бедные, вы в жалком пансионе / Француза Фальбала* — «Мотивы современной русской поэзии»), см.: *Альтман М. С. У истоков имен героев Достоевского // Сравнительно-историческое изучение литературы. К 80-летию М. П. Алексева. Л., 1976. С. 53—54. Ср. еще до Достоевского: «Непринято надобно было объяснить ей, [...] широка ли фальбора на наволочках» (Погодин. «Черная немочь», 1829), а после него у Панаева в «Провинциальном хлыще» (1856): «А пуще всего меня беспокоит это модное тряпье: блонды да гипюры, да шляпки, да эти разные фальбалы. Еще, пожалуй, не угодишь», но даже в самом конце века у И. Коневого: «мелькают обтрепанные лоскутки и оборки шегольской фальбалы» («Предводящий протест новых поэтических движений» / Стихи Лафорга /).*

<sup>102</sup> Ср. основной корпус такого рода примеров в «Петербургских трущобах» (в их последовательности в романе; в скобках, где есть необходимость, указывается значение): «С тех самых пор Юзич решил, что не следует заниматься таким неблагодарным ремеслом, за которое хозяева выгоняют в шею да еще вором обзывают всерательно, а лучше-де признаться искусством свободным — хотя бы на первый случай *карманным*, а там *швейцарским* или *скорняжеским*, а затем [...] можно и в *ювелиры* [воровское искусство высшего класса; до этого упоминались швейцы-рукодельники, т. е. воры, специализирующиеся на кражах платя] начистоту записаться. И стал он, раб Божий, [...] лыжи свои направлять с площади на улицу, с улицы в переулок, из трактира в кабака, из кабака в „заведение“ и все больше *задними невоскресными ходами* [замаскированный вход в заведение] норовил, с тех темных, незаметных лесенок, по которым спускается и подымается *секрет*, то есть свои, темные людишки [...] там он и резиденцию свою основал, и незаметным образом пристал к *ершовскому хороводнику* [участник воровской шайки из трактира „Ерши“] [...] Ершовцы же в Александринском театре не столько искусством артистов пленялись, сколько рыболовному промыслу себя посвящали — „удили *камбалы* и *двуглазым* [лорнет, бинокль] спуску не давали“»; — «Маклак пронзительно устремляет взор свой в глубину его замшевой мошонки, и чуть заметит там относительное обилие *бабок* [деньги] — как он там, значит, *финалы* [ассигнации] журушат, либо *цари-коляски* [серебряные деньги] мало-мальски вертятся [...], тотчас же дружески хлопает он мужичонку по плечу [...] С буфетчиком у них давно уже *печки-лавочки* — *дело зарученое* — свои люди — только глазом мигнет, так у того уж и *смекалка* *соответствует*»; — «А мне почем знать — тебя спрашивал! ...*Возьми зеньки в граблюхи, да и зеть вопи сквозь звенья! Может, и фигарис какой!* [возьми глаза в руки и смотри сквозь стекла! Может, сыщик какой] [...] — Который это? что в *шельме* [шинель] камлотной сидит, что ли? [...] — Тот самый... Гляди, *не фигарис ли каплюжеский* [полицейский] <...> — Нет, своя *гамля* [собака]; — «Другу Борисычу! [...] *Клей* [выгодное воровское предприятие] есть! — Ой ли, *клевый* [хороший] аль *яманный*? [негодный] [...] — А как пойдет: *в слам* [воровская доля] аль *в розницу* [вся выручка одному]. — Известно, *в слам!* Тебе, коли сам работать станешь, *двойную растырбаим* [распределять выручку]. Вот видишь, *мухорта* [любой человек, не вор], что со мной сидел? [...] Так вот ему *темный глаз* нужен [фальшивый паспорт] На кого? на себя? — спросил Борисыч. — Нет, *маруший* [женский] нужен [по соседству — любопытное разъяснение: имя отсутствующего товарища мазурики избегают называть, стараясь выражаться более местоимениями: *тот, тот, наш*, или существительными вроде: *знакомый человек, нуэстый человек* и т. п.; ср. совсем в ином стиле и жанре — *На берегу пустынных волн / Стоял он дум великих полн...*, при том, что в этой экспозиции имя Петра не называется, но *он* отмечено курсивом; лишь далее, в «литературно-панегири-



ческой» части и то лишь косвенно оно вводится — *Петра творенье, град Петров*. — *В. Т.*]» — «[...] И в углах сваливается все *патыренное* [наворованное] [...] Приобретает он тыренное то на смарку трактирного долга, то на *хрясташе с кашовкой* [то есть с водкой] [...] Отсчитывает он в этом случае *грошик да кашку*, а получает *колесами* [соотв. — грош, копейка, рубль]; — «хорошо известно, что Пров Видулыч занимается *спуркой* [скупка и перепродажа краденых вещей], все они именно и собрались сюда не за чем иным, как только *попурить* [сбыть ворованное] ему тыренное; — «Что *стырил* [...] — Да что, друг любезный, до нынче все был *яман* [плохо] [...] а сегодня, благодарение Господу Богу, *клево* [хорошо] пошло. [...] — Еще б те маху! *Шмеля срубил, да выначил скурсающую лозанку!* [вынул кошелек да вытащил серебряную табакерку] [...] — *Мешок во что кладет веснухи?* [барышник во что ценит золотые часы?] [...] *Клей* [всякая воровская вещь] не дешево стоит [...] — А какой *клея-то?* — Да *капарейка с путиной* [часы с цепочкой], как есть целиком *веснушские* [...] Я по части, как есть, *три рысика правлю* [просить три червонца]. — Какими? *рысеею Сарою?* [полумиперил]; — «Просто, брат, страсть! Вечор было совсем-таки *влопался!* [попался в воровстве] да спасибо, мазурик со стороны каплюжника *дождевиком* [камень] — тем только и отвертелся! А Гришутка — совсем *облопался* [взят полицией и доставлен в участок или тюрьму], поминай как звали! Стал было *хрять* [бежать] в другую сторону, да лих, вишь ты, *не стремил* [не смотрел, не остерегался], опосля как с *фараоном* [будочником] справились; а тут *стрела* [патрульный казак] подосцела вдогонку — ну и конец!

Теперь *пoteет* [сидит в части]; гляди, *к дяде на поруки попадет* [попасть в тюрьму], коли *хоровод* не выручит. — Значит, *скуп* [общая складчина на выкуп попавшегося] надо? [...] Значит, *скуп!* Парень, братцы, *клевий*, нужный парень! *Отпачиться* [откупиться] непременно надо. — Сколько *сламу* требуется? [...] — Обыкновенно на *гурт*: *слам на крючка, слам на выручку да на ключая* [соотв. — взята, полицейский письмоводитель, квартальный надзиратель, следственный пристав]; — «Значит, можно в ход *помадку* [метод действия и приемов при совершении кражи] пускать? [...] А коли *облопается да клюю прозвоит?* [а если попадется и на следствии приставу расскажет?]; — «Ну-с, а теперь *затышьте-ка* [скройте, заслоните], братцы, хорошенько!»; — «Нешто *стырен?* — *Амба!* [...] *Амба!*.. так вот как! *В домухе опатрулено* [*амба* — убить, удар насмерть; *домуха* — дом; *опатрулить* — отобрать в квартире]. — *Клевей*, брат! почти что *на гоне* [в поле или в лесу] [...] не заставь руку расхотиться! — *ломату* [побой] задам *добрую*»; — «Да пусть приготовит мне *ерша* в *салфетке* [бутылку шампанского, обернутую салфеткой]; — «[...] гнусным тенорком „отхватывал“ какую-нибудь *чибирячку* [песню со скандальным характером]; — «Макрида потянулась туда же с книжкой, на переплете которой „для близиру“ [для виду] лежало несколько *медяков*»; — «А! [...] *Грызуны* [нищие] привалили! Много ль находили, много ли *окоп изгрызли?* [просить милостыню] [...] Ничего; *звони* [говори] знай, как *звонилось*»; — «Гречка выпучил глаза от изумления. — *Труба!*.. [вздор, пустяки] *Зубы заговариваешь!* [сбиваешь в толку] [...] — Ну, так *лады* [хорошо] [...] — *Стачка* [сделка, уговор] нужна [...] за *подвод* [устроить предварительную подготовку дела] половину *сламу* [...] я, значит, в *помаде* [воровство], я и в ответе. — А коли *на фортуике к Смольному затылком* [провоз преступника к эшафоту на позорной колеснице], тогда как? [...] Не бойся, милый человек: свою порцию *миног сами съедим* [принять наказание плетями]; — «Как, и ему *тырбашить?* [угодить в тюрьму] [...] А мы вот так: у *херова* [пьяного] дочиста *вызнаем* [...] — *Ходит!* [идет, согласен] [...] — Надо бы *работить* [обделывать дело] поживее. [...] Он, значит, *осюшник* [двугривенный] на *косушку* сгребал [...]» и т. п., ср.: *мухортник* [партикулярный человек], *Алешки* [из лакеев], *Жоржи* [из мошенников], *захороводить* [подговорить на воровство прислугу в доме], *на особняка идти* [заниматься воровством в одиночку], *мазы* [опытные воры, ср. *патриарх мазов*], *звонки* [ученики мошенников], *кирюшка* [палач, ср. имя реально существовавшего в Петербурге палача Кирюшки], *Кирюшкин брат* [палач], *золотая тырка*

[очень удачное воровство], *ошмалаи* [ощупка], *трекнути* [неосторожно толкнуть жертву во время кражи, создавать давку], *что звякало-то разнуздал?* [распутить язык], *прихрякнути* [приехать], *псира* [собака], *рахманшо* [прекрасно], *шишка* [портмоне], *финажки* [ассигнации], *на шаарп* [приступом, на ура], *облопаться да за буграми сгореть* [попасться да в Сибири пропасть], *приткнути* [убить], *Кирюшкина кобыла* [инструмент, на котором наказывали плетьюми], *граблюха* [рука], *голову на рукомоишк* [зарезать], *фига* [шпион, сыщик], *стремчаговый* [трехрублевый], *выседки, на выседках* [заключение на известный срок, по приговору суда], *подворотня* [служитель-привратник], *потемчиха* [тюремная похлебка], *голодная* [уголовная палата], *с нашим нижайшим почтением отпустят* [оставят в сильном подозрении], *жирмашишк* [гривенник], *ламоишк* [полтинник], *трёки да сишки* [трехрублевые и пятирублевые], *жулик* [маленький острый ножик], *жиган* [каторжник], *стрелец савотейный* [беглый сибирский бродяга], *куклим четырехугольной губернии* [бродяга, не помнящий родства], *отабушиться* [собраться в кучу], *двадцать шесть* [берегись!], *почеши ногу* [как же, дождайся], *без глаз ходит* [быть без паспорта], *серенькая* [кредитный билет в 50 рублей], *радушная* [кредитный билет в 100 рублей], *серо еще* [неизвестно, как пойдут дела], *мокро* [опасность], *снег* [неудача], *самодуришское* [вино или зелье, с подмешанным дурманом], *темную накрыть* [покушаться на убийство удушением], *взять на храпок* [способ удушения], *принакрыть мякотью дышало* [удушить, закрыв подушкой рот и ноздри], лататы [удрать], *оказать нижайшую благодарюсть* [оставить в подозрении], *потемный* [убитый, задушенный], *маз* [вор, заправляющий воровством], *тырбанка* [дележ добычи], *кряля* [благородная дама], *проюрдошить* [промотать, прокутить], *капчук* [сто], *кальман* [прибавка], *кафя* [копейка], *жирмабешь* [двадцать пять], *скипидарцем попахивать* [подозревать], *бубловый туз в кандалах* [приговоренный к ссылке в Сибирь], *табелные* [заключенные преступники, которые не ходят обедать в общую столовую], *присяга* [белый передник], *ширманя* [карманы, ср. *ширманам чистка, граблюхами по ширманам*], *с ошк* [термин карточной игры], *бирка* [паспорт], *липовый глазок* [поддельный паспорт], *картинка* [вид на жительство, паспорт], *гопять* [шататься], *накидалище* [верхняя одежда], *голуби* [белье], *шифтаи* [кафтан], *ухлить* [глазеть], *затемнить* [убить], *селитра* [солдат, конвоирующий преступника], *зеньки не заухлят* [чужие глаза не увидят], *кашка* [копейка], *трешка* [три копейки], *пискалик* [пятак], *звонить* [просить милостыню], *склеиться* [согласиться], *шемяга* [платок], *ни кашки не скенит* [ни копейки нет].

<sup>103</sup> Ср. номенклатуру рабочих на петербургской бойне — *башколомы, нутряшники, резаки, кишечники, гусачники* и т. п. (Бахтияров), карточных игр — *безик, макао, вшит, бакара, мушка* и т. п., не говоря уж о более широко известных названиях, воровскую номенклатуру и т. п., формирование административной, юридической, хозяйственно-экономической, научной, философской и т. п. терминологии. Светская «бонтонная» терминология и фразеология также не отставала от других областей, хотя от многих из них она отличалась быстрой сменой мод. Ср.: «Слово *пикантно* я здесь [в Демидовом саду — «Демидроне». — В. Т.] впервые услышал, — модное и очень характерное слово, сменившее *шик, шикарю* пятидесятих годов и *ригольбош, ригольбошно* шестидесятых. — Как, что и почему „пикантно“, — я сразу понял, когда увидел и услышал на сцене „Демидрона“ „неистощимо-веселую“ Альфонсину, знойно-тропическую Кадуджу, игриво-гривуазную, как шампанское, Филиппо, доводившую мимическое объяснение „лямура“ до физиологической откровенности», см.: *Михлевич В.* Петербургское лето. Фельетонные наброски. СПб., 1887. С. 141 («1-е мая по дневнику старого фланера»). Петербургская хроника (особенно с середины прошлого века) пестрит неопределенным материалом по лексике и семантике, не говоря о фразеологии, весьма часто не получившим отражения в словарях русского языка, а если и получившим, то обычно без учета наиболее подвижных элементов, определявших моду в ее изменениях, а следовательно, и часть русской культуры в ее «петербургском» варианте. Источники фиксируют немало любопытных примеров варьирования формы слов, в частности под

влиянием установки на осмысление в «народно-этимологическом» плане (ср. название гвернантки в повести Победоносцева «Милочка» — *говорянячка* и т. п.).

Эти «народно-этимологические» игры функционально, по сути дела, сопоставимы с опытами звуковой организации текста в художественной литературе, прежде всего, конечно, в поэзии. Речь идет, с одной стороны, о творческом опыте анаграммирования таких больших поэтов, как Пушкин, Вяч. Иванов, Ахматова, Мандельштам и др., а с другой, об анаграммировании ключевых слов-символов, вокруг которых в поэзии Петербургского текста — явно или тайно, сознавая это или подсознательно — кристаллизовались своего рода анаграмматические структуры (или поля). Центральным словом в этом ряду, бесспорно, является *Нева*. Учитывая критерии сознательного или, так сказать, подсознательно-интуитивного, «случайного» анаграммирования, а также очень различные «разрешающие» способности читателя в отношении опознавания этого явления и даже вообще знания о существовании его, уместно обозначить прежде всего бесспорные примеры. Бесспорность ядра анаграммируемого слова обычно приводит к эффекту «высвечивания» того, что без этого ядра, источника света, было бы незамечено. Будучи же замеченными, эти «неполно-анаграмматические» фрагменты также вступают в игру и не столько размыывают бесспорное, сколько поддерживают его, образуя «плавные» подступы к ядру и отступы от него. Предрасположенность слова *Нева* к анаграммированию подтверждается десятками (если не более) примеров, из которых здесь достаточно указать немногое. Ср.: *Где преэжде финский рыболов / [...] / Бросал в неведомые воды / Свой ветхий невод / [...] / [...] ныне там / [...] / В гранит оделася Нева; / Мосты повисли над водами; — Но силой ветров от залива / Перегражденная Нева / Обратно шла гневна, бурлива... [ср. также: [...] стройный вид, / Невы державное течение, / Береговой ее гранит; — В неколебимой вышине, / Над возмущенною Невою / <...> / Кумир на бронзовом коне (к стройный вид ср. другое характерное петербургское описание, принадлежащее Григорьеву: *Город пышный, город бедный, / Дух неволи, стройный вид, / Свод небес зелено-бледный, / Скука, холод и гранит...)*; — [...] *Вкруг него / Вода и больше ничего* — у Пушкина; — *«И от тех небылиц, надуваясь, Нева и ревела и билась в массивных гранитах»* у Белого; — *О, как не внять зловествованью / Невы, когда, преодолев / Себя и гнева младших Нев, / Источена вседневной данью [...]*; — *А там — из синевы Невы / Не вырастет ли знак прощальный? [...]* и др. у Б. Лившица; — *И весь траурный город плыл / По неведомому назначеню, / По Неве иль против теченья, — / Только прочь от своих могил; — Я не взлянула на Неву! [...]* / *И мне казалось — наяву. / Тебя увижу, забывтый — у Ахматовой; — Нева — как вздувшаяся вена; — Декабрь торжественный сияет над Невой. / Двенадцать месяцев поют о смертном часе* (с вариациями); — *Но как Медуза невяская волна / Мне отвращенье легкое внушает* — у Мандельштама и др. Ср. также известную в русской поэзии игру сталкивания *Нева — небо*].*

В свете последующих опытов и учитывая, что Петербургский текст как определенный литературный конструкт внутри себя времени не различает, уместно поставить вопрос о пред-анаграмматической стадии разыгрывания звуковой темы Невы до Пушкина. Действительно, Нева, часто упоминаемая в поэзии XVIII в. (прежде всего в одической), во многих случаях оказывается в *n-v*, *v-n*-контекстах, однако обычно слабо организованных. Не входя здесь в этот вопрос подробнее, стоит, пожалуй, выделить одного поэта — М. М. Муравьева, автора стихотворения «Богине Невы» (1794). Этот выбор объясняется не только ключевым для этого стихотворения местом, для своего времени довольно искусно организованного в звуковом отношении, — *Протекай спокойно, плавню, / Горделивая Нева, / Государей зданье славно / И тенисты острова*, — но и еще, по крайней мере, двумя обстоятельствами: высоким уровнем звуковой организации в лучших образцах поэзии Муравьева («Ночь», «Зрение» и др.) и если не влиянием его на последующую поэзию, то, во всяком случае, учетом ряда муравьевских опытов и прежде всего этого стихотворения Батюшковым и Пушкиным

(ср. позднейшие ориентации на *Прах великого Петра*; — *Я люблю твои...*; — *И амуры на часах*; — *Полон вечер твой прохлады — / Берег движется толпой...*; — *Зрит восторженный пшит, / Что проводят ночь бессонну, / Опершись на гранит*. То, что Муравьев, поэт до сих пор не оцененный (хотя нередкая недоделанность его стихов действительно может помешать высокой оценке его), был замечен и Батюшковым, и Пушкиным, которые учли Муравьева именно в своих описаниях Петербурга, далеко не случайно. Кроме того, в историко-литературной перспективе несомненен его вклад в Петербургский текст в ряде тонких деталей. Ему удалось заметить в Петербурге не только туманы, которых до него старались не замечать, но *зыбь, тонкий пар, тонкую тьму*, первый опыт русского литературного «плениеризма»: *Ты велишь сойти туманам — / Зыби кроет точка тьма или Тонким паром ты восходишь / На поверхность вод своих* в стихотворении о «Неве». Эта образность много позже была учтена и усвоена формирующимся Петербургским текстом.

И еще об одном явлении следует сказать особо: уже опыты анаграммирования подталкивают поэтов к упражнениям на тему *figura etymologica*, граница между которой и анаграммой иногда почти неразличима. Как известно, слово Нева происходит от корня и.-евр. \**нец*:- \**поц*- «новый», что подтверждается и очень поздним происхождением реки, уже на глазах населения этого ареала, и передачей ее названия на некоторых других языках элементом «новый». В русской поэзии нередко *Нева* и слова с корнем *нов*- находятся в непосредственном соседстве, ср., к примеру: *Тогда над Невой и над пыльным Петрополем видят / [...] / Как будто бы новое видят беззвездное небо* (в интервале: *вечер, ночь, тень*, ср. и другие «невские» контексты в этой замечательной идиллии 1821 г.) в «Рыбаках» Гнедича или же: *Опять стою я над Невой, / И снова, как в былые годы...* у Тютчева (1868) и др.

[1971, 1993]

# Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение

## Вместо предисловия

То, что обозначается далее как «аполлинизм» (термин, если и не получивший права полновесного признания и даже широкого распространения, то все-таки употребляющийся, и притом нередко, в определенном круге текстов), обычно используется в двух смыслах — узком, но исходном, как некая совокупность идей, мотивов и сюжетов, образов, характеристик (в том числе и языковых, и изобразительных) Аполлона и аполлоновской мифологии, и более широким, лишь косвенно связанном с эмпирией, но относящемся к более абстрактной сфере «начала» конститутивного характера и воплощению их в более конкретном виде и к областям, в которых они воплощаются, как то — принцип наиболее совершенной организации, чувство меры, гармония, светоносность, что, собственно, и объединяет постулаты логики, простоты и красоты, с одной стороны, и, с другой, — «аполлоновские» жанры эстетически отмеченного художественного, будь то искусство слова (литература и история), изобразительное искусство (пластика), искусство театра, «мусическое» искусство (музыка и пение) как мироупорядочивающие начала.

В этой книге аполлинизм понимается не столько в связи с реалиями античного мира и античной культуры и восстанавливаемой на ее основе «аполлоновской» модели мира, сколько в контексте русской культуры трех последних веков как один из существенных (но отнюдь не единственный) ее ресурсов, объединяющий в себе и аполлоновский «номинализм», и аполлоновский «реализм», само имя Аполлона и то, что с этим именем связано.

Русский «аполлинизм» — одна из важных и весьма специфических черт эпохи Просвещения в России, укладываемой именно в эти три последние столетия. Само слово *просвещение* как терминологическое обозначение определенной эпохи в развитии русской культуры возникло и укрепилось в XVIII веке, хотя «Словарь Академии Российской» даже во втором его издании (1806—1822), строго говоря, этого слова применительно к эпохе не фиксирует, указывая для него значения 1. «осияние»; — 3. «праздник Богоявления»; — 4. «Крещение» и лишь значение 2. приближается к значению слова в современном русском языке применительно к эпохе, ср. «наставление,

очищение разума от ложных, предсудительных понятий, заключений», противуполагается невежеству» (т. 6, 624). В древнерусском языке в слове *посвящение* выделяют шесть значений — 1. «свет, сияние»; — 2. «освещение»; — 3. «прозрение, избавление от слепоты»; — 4. «умственное и духовное совершенствование, просвещение» (*Свят закон данный... на просвящение всякому члвку* [εις φωτισμόν]. Зав. 12 патр. Памятн. отреч. русск. лит. I, 111, XIV в.; — ...*послати книги печатныя... для просвящения святыхъ Божиихъ церквей*. Пам. и гр. о рассыл. церк. кн. РИБ II, 390, 1622 г.); — 5. «крещение»; — 6. «крестильня», «место крещения» (Слов. р. яз. XI—XVII вв. Вып. 20, 1995, 213—214). Ср. ст.-слав. *просвъщеник* «φωτισμός, освещение, свет» и «επιφάνεια, явление». Таким образом, уже в ранних памятниках славянской письменности уместно отметить наличие в слове *посвящение* идеи умственного и духовного возрастания на пути к совершенству и мотивацию этого состояния воздействием света (\**prosvět-jenie*), луч которого бросается-направлен на еще темного, непросвещенного человека, но уже попавшего в круг света и просвещаемого им. Разумеется, «световая» мотивация явления в развитии культуры, искусства и литературы, науки и нравственности используется и в других традициях, ср. франц. *Époque des Lumières* или англ. *Age of Enlightenment* или даже нем. *Zeitalter der Aufklärung*, где эффект прояснения тоже, вероятно, был вызван светом. При всем том общим, что в первую очередь характеризовало эпоху Просвещения в Западной и Центральной Европе, оставалось достаточно места и для специфического в каждом из этих Просвещений. В русской традиции просвещение понималось прежде всего в духовном ракурсе и тем самым связывалось с новозаветной традицией, ср.: Ибо видели очи мои спасение Твое (τό σωτήριόν σου) / [...] Свет к просвещению язычников / φῶς εἰς ἀποκάλυψιν ἔθνῶν / [...] (Лука 2, 30—32). Противоположна свету тьма саранчи: Царем над собою имела она ангела бездны; имя ему по-еврейски Аваддон, а по-гречески Аполлон «Ἀπολλών (Откров. Ио. Богосл. 9, 11), т. е. губитель, уничтожитель (от глагола ἀπόλλυμι); в этом имени, кажется, можно видеть результат «ухудшения» Аполлона, ставшего демоном тьмы и зла (ср. демона, злого духа Аполлона в источниках по пережиткам языческой веры на Руси), изредка сохраняемым в заговорах и проклятиях.

Просвещение в России, сначала неосознанно или не вполне осознанно, с течением времени все более и более осознавая, выбрало своим персонифицированным знаком и знамением именно античного бога света и гармонии Аполлона, хотя этот выбор стал достоянием лишь одной, может быть, из самых компетентных ветвей просвещения в России. Эта ветвь, как, впрочем, и другие в российском Просвещении, и само появление «просвещенцев» и многих плодов их деятельности, — доброе наследие в истории русской культуры, науки, всей практической деятельности, быта, сложения новых, человеческих отношений и не только в высшем интеллектуальном слое общества. И на этой именно почве возникла перспектива сложения светлой России с руководящим в ней софийным началом. Но результатом непродуманной и близорукой политики власти, непонимания все более и более возрастающего фактора времени было то, что быстрый и широкомасштабный прогресс просвещения в «верхнем» классе и все уменьшающиеся перспективы решения

крестьянского вопроса существенно способствовали дисгармонизации общества, расколу его, определенной деградации целого, измене чувству меры и здравому смыслу, растлению духа, о котором еще задолго до наступления эпохи катаклизмов писал поэт:

Не плоть, а дух растлился в наши дни,  
И человек отчаянно тоскует...  
Он к свету рвется из ночной тени  
И, свет обретши, ропшет и бунтует.

Последовательность работ общенародного гения не дошла до той черты, когда просвещение и его результаты стали бы не только прорывами во тьме к свету, но и окончательно усвоенным правилом, методом, привычкой, то есть чем-то необходимым, не требующим особых напоминаний и авральных кампаний вместо последовательного, добросовестного и честного труда каждого на своей собственной ниве своего рода нравственного императива.

И все эти упущения при полном понимании, что *ученье — свет, а неученье — тьма* и вместе с тем при неуменье, нежелании и/или невозможности сделать ученье привычкой и понять, что ученье, ставшее привычкой, обычаем, выгодно, приносит удовлетворение, приятно (кстати, слова *учить* и *выкнуть/привыкать* — одного корня, ср. праслав. *\*učiti < \*uk-iti* при *\*vyknqti < \*ūk-nq-ti*; ср. также др.-инд. *úcyati < \*uk-i* «находить удовольствие» и «иметь удовольствие», «нравиться», ср. *обычай < \*ob- & \*vučajь*). Привычка же, если можно сказать, сам институт привычки, то есть строгой координации необходимого задания со временем, потребным для исполнения этого задания, как и качеством этого исполнения, не поднялись до того, чтобы стать своего рода категорическим императивом общенародной культуры в самом широком смысле этого слова. И пространство, и время представлялись часто немерянными — и того и другого было сверх меры, и спешить было некуда. «Завтра, завтра, не сегодня...» — стало принципом для слишком многих. Разумеется, было и немало исключений, тем более важных и дорогих, что «правил», «обычаев», первые из которых нередко оказывались неправильными, а ко вторым не следовало привыкать и все, что можно, оправдывать ссылкой на обычай («так всегда было»), всегда хватало. В этом контексте, обусловленном и «язвами» русской жизни, и субъективными факторами, и складывающейся традицией, русское просвещение в его цветущие периоды, в частности и русский аполлинизм, составляют многие из лучших страниц в книге русского бытия, в истории русской национальной культуры. Но и на этом пути было много соблазнов, совлекавших с правильного пути на ложный, нередко оказывавшийся преступным и греховным. История русского так называемого освободительного движения знает немало примеров, когда чаемая свобода оборачивалась попранием прав на свободу, более того, на самое жизнь.

В этом контексте русский аполлинизм был существенной альтернативой тому хаосу, той тьме, о которых писал поэт и которые обступали человека, рвущегося к «космосу» и к свету и отчаянно тоскующего даже по достижении света. «Аполлоновское» начало помогало человеку в борьбе со страхом и ужасом — и реальными, и мнимыми — и учило его преодолению бездн,

указывало сам путь от тьмы к свету. В своем онтогенезе и филогенезе в древнегреческой традиции Аполлон осуществил этот путь в светлое пространство жизни. Когда же оно было найдено, он нашел в себе ту широту понимания природы человека, которая позволила ему вступить в сотрудничество с, казалось бы, полной своей противоположностью — Дионисом и дионисийским началом. Это сотрудничество как бы лишило страх-ужас его смертельного жала и расширило горизонты пространства жизни как некоего высшего цельноединства.

Последнее. — Почему аполлинизм пустил свои корни на русской почве, вопрос сложный и здесь, во всяком случае, не обсуждаемый. Но уже Мандельштам в ряде своих статей (и особенно в статье «О природе слова», 1922) указал, вероятно, на главную причину, чем можно и закончить этот текст.

[...] Таким критерием единства литературы данного народа, единства условного, может быть признан только язык народа, ибо все остальные критерии сами условны, преходящи и производны.

Русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив запад латинским влияниям и ненадолго загаживаясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и *потому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.*

Если западные культуры и истории замыкают язык извне, отгораживают его стенами государственности и церковности и пропитываются им, чтобы медленно гнить и зацветать в должный час его распада, русская культура и история со всех сторон омыта и опоясана грозной и безбрежной стихией русского языка, не вмещающегося ни в какие государственные и церковные формы.

Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою бытия, представляющей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнуемое море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти. Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова, как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим.

[...] Все кругом подается, все рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек Кремля, Акрополя, все равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом. [...]

У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акро-



поля, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории. [...]

Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью, вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу. Наконец, эллинизм — это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я [...]

## Глава I

### *Стихотворение Блока «Русский бред» как сигнал о наступлении «тифонической» эпохи*

После творческого подъема, связанного с работой над «Двенадцатью», продолжавшейся с 8 по 28 января 1918 года, поэт испытал чувство опустошенности, и эта полоса упадка продолжалась почти три месяца, до последней декады апреля, когда он снова был захвачен творческим порывом (замысел статьи о Катилине и начало работы над нею).

Можно напомнить февральско-мартовский контекст заданий, работы и внутренних состояний Блока. Начало февраля было посвящено окончательной отделке текста поэмы. Каковы бы ни были импульсы, побудившие поэта взяться за нее, и несмотря на затруднения («Мои „Двенадцать“ не делаются. Мне холодно», — заносит Блок в свою записную книжку 15 января, см. Зап. кн., 384)<sup>1</sup>, в целом работа шла не только легко, но вдохновенно, с ощущением какой-то новой гармонии. Когда собеседник Блока высказал предположение, что «Двенадцать», вероятно, «рождено в муках», поэт ответил: «Нет, наоборот, это сделано в порыве, вдохновенно, гармонически цельно»<sup>2</sup>. Впрочем, не о том же ли свидетельствует и запись самого Блока — «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг. Этот шум слышал Гоголь [...] Сегодня я — гений»? (см. Зап. кн., 387). 18 февраля (3 марта по новому стилю) поэма появилась в газете «Знамя труда»<sup>3</sup>.

Но перчатка была брошена месяцем раньше — 18 января в вечернем выпуске «Петроградское эхо» публикует ответ Блока на анкету: «Может ли интеллигенция работать с большевиками», а днем позже, 19-го, в «Знамени труда» появляется статья Блока «Интеллигенция и революция», вызвавшая большой общественный резонанс, как правило отрицательный даже среди людей блоковского круга. Кто и как реагировал на эти выступления Блока, слишком хорошо известно, чтобы здесь снова говорить об этом. В январских записях — возбужденность, редкая активность, прислушивание к некоему внутреннему шуму и попытка определить, что за музыка кроется в нем, но вместе с тем и спады, «выпитость», как определяет это состояние сам Блок.

Шестого января он записывает: «Интеллигенция и революция [...] — легкость, поток идей — весь день» (Зап. кн., 382), 8-го — «Внутри дрожит» (Зап. кн., 383), 9-го — «Весь вечер пишу. Кончена статья „Интеллигенция и революция“, а с ней и вся будущая книжка (7 статей и предисловие) „Россия и интеллигенция — 1907—1918“». — «Выпитость. На днях, лежа в темноте с открытыми глазами, слышал гул, гул: думал, что началось землетрясение», 11-го — «(Нет уж, не время, не та музыка). — Музыка какая (если... жолтое)?» (Зап. кн., 383), 13-го — «Тоска к вечеру. Бродил, бродил...», 14-го — «Выпитость к ночи», 22-го — «Звонил Есенин, рассказывал о вчерашнем „Утре России“ в Тенишевском зале. Газеты и толпа кричали по адресу его, А. Белого и моему: „изменники“. Не подают руки [...] злятся на меня страшно. Статья „искренняя“, но „нельзя простить“. — Господа, вы никогда не знали России и никогда ее не любили! Правда глаза колет» (Зап. кн., 385), 26-го — «Выпит» (Зап. кн., 386) и «Впечатление от моей статьи („Интеллигенция и революция“): Мережковские прозрачно намекают на будущий бойкот. Сологуб (!) упоминал в своей речи, что А. А. Блок, которого „мы любили, печатает свой фельетон против попов в тот день, когда громят Александро-Невскую лавру“ (!)» (Дневн., 321), 27-го — «В „Речи“ — предостерегающая нас с Белым статья Арбузьева „Пифийская расщелина“», 29-го — «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг [...]».

Февральские записи и в «Дневнике», и в «Записных книжках» начинаются с 14-го по новому стилю (1-го) февраля. Уже 16-го — «Г-н Пришвин хайт меня в „Воле страны“, как не хаял самый лютый враг. Письмо ему» (Зап. кн., 388)<sup>4</sup>, 24-го — «Телефон от А. Г. Горнфельда: „Вы — последний, кого я обвиняю за „это“, „Невменяемость“ (просит не обижаться)» (Зап. кн., 390), 26-го — «Нервы издерганы, мерзкий день» и — болезненный срыв, в котором реакция на то, что ее вызвало, очевидно, несоразмерна, — «Я живу в квартире, а за тонкой перегородкой находится другая квартира, где живет буржуа с семейством (называть его по имени, занятия и пр. — лишнее). Он обстрижен ежиком, расторопен, пробив всю жизнь важным чиновником, под глазами — мешки, под брюшком тоже, от него пахнет чистым мужским бельем, его дочь играет на рояли, его голос — тэноришка — раздается за стеной, на лестнице, во дворе у отхожего места, где он распоряжается, и пр. Везде он. — Господи, Боже! Дай мне силу освободиться от ненависти к нему, которая мешает мне жить в квартире, душит злобой, перебивает мысли. Он такое же плотоядное двуногое, как я. Он лично мне еще не делал зла. Но я задыхаюсь от ненависти, которая доходит до какого-то патологического, истерического омерзения, мешает жить. — Отойди от меня, сатана, отойди от меня, буржуа, только так, чтобы не соприкоснуться, не видеть, не слышать; лучше я или еще хуже его, не знаю, но гнусно мне, рвотно мне, отойди, сатана“» (Дневн., 327—328), 28-го — «Самое трудное. Сегодня я потерял крылья, и не верю потому. Опять — ложь на 10 лет. А там — старость, бездарность» (Зап. кн., 392).

И далее — в марте: 1-го (16 февраля) — «Главное — не терять крыльев (присутствия духа). Страшно хочу мирного труда; но — окрыленного, не проклятого. Более фаталист, „чем когда-нибудь“ (или — как всегда)» (Дневн., 328), 2-го — «Потеря почвы. [...] Вообще тяжело» (Зап. кн., 392), 4-го — «Одиночество. — Что-то тяжелое делается. Ничего, кроме музыки, не спасет» (Зап. кн.

393) и «Делается что-то. Быть готовым. Ничего, кроме музыки, не спасет. Европа безобразничала явно почти четыре года (грешила против духа музыки... [...]) Ясно, что безобразие не может пройти даром. Ясно, что восстановить поправленные суверенные права музыки можно только изменой умершему» (Дневн. 328), 9-го — «Безделье, возня с бумажками, злые и одинокие мысли. Бурная злоба и что-то особенно скребет на душе», 12-го — «Ночью дописал предисловие к „Искусству и революции“ Вагнера» (Зап. кн., 394, ср. еще 22 февраля — «Вагнер, „Искусство и революция“ (1849)» (Зап. кн., 389), 18-го — «Сочувственное и остерегающее письмо от Б. Б. (Андрея Белого). — Ужасный день. Бедный я» (Зап. кн., 395—396), 23-го — «Ужасный день» (Зап. кн., 396), ср. от 9 апреля — «Пропавший день. Ужасный день», от 10-го — «Ужасный тихий день», от 11-го — «Я уничтожен, меня нет уже три дня. Умереть?», 13-го — «А З. Н. Гиппиус меня и за человека не считает» (Зап. кн., 399) и др.

На фоне этих настроений в конце февраля — начале марта появляются две записи Блока, обозначающие тот текст, о котором далее пойдет речь. 22 февраля он вносит в записную книжку краткое: «Надо писать „Русский бред“ (Поп идет по солее)» (Зап. кн., 389), а 4 марта (19 февраля) записывает в «Дневник», после фрагмента о грехах против духа музыки, следующее: «9/10 России (того, что мы так называли) действительно уже не существует. Это был больной, давно гнивший, теперь он издох, но он еще не похоронен; смердит. Толстопузые мешане злобно чтут дорогую память трупа (у меня невольно появляются хорей, значит, может быть, погибну)» (Дневн., 328—329). В ответе на анкету «Что сейчас делать?..», датированном 13 мая 1918 года, Блок возвращается к этой же теме и отчасти образности:

Художнику надлежит знать, что той России, которая была, — нет и никогда уже не будет [...] Мир вступил в новую эру. Та цивилизация, та государственность, та религия — умерли. Они могут еще вернуться и существовать, но они *утратили бытие*, и мы, присутствовавшие при смертных и уродливых корчах, может быть, осуждены теперь присутствовать при их гниении и тлении; присутствовать, доколе хватит сил у каждого из нас. Не забудьте, что Римская империя *существовала* еще около пятисот лет после рождения Христа. Но она только существовала, она раздувалась, гнила, тлела — уже мертвая (VI, 59)\*.

А двенадцать дней спустя, 25 (12) мая того же 1918 года, Блок записывает полный текст стихотворения «Русский бред» (Дневн., 334)<sup>5</sup>. Этот текст совпадает с «каноническим» текстом из «Собрания сочинений» (III, 372—373), который ниже и приводится.

### Русский бред

Зачинайся, русский бред...  
 ...Древний образ в темной раке,  
 Перед ним подлец во фраке,  
 В лентах, звездах и крестах...

\* Ссылки на изд.: Блок А. А. Собр. соч., т. 1—8. М., Л. 1960—1963 — даются в тексте в сокращенной форме: римской цифрой — том, арабской — страницы.

Воз скрипит по колее,  
Поп идет по солее...

Три... в автомобиле...

Есть одно, что в ней скончалось  
Безвозвратно,  
Но нельзя его оплакать  
И нельзя его почитать,  
Потому, что там и тут  
В кучу сбившиеся тупо  
Толстопузые мещане  
Злобно чтут  
Дорогую память трупа —  
Там и тут,  
Там и тут...

Так звени стрелой в тумане,  
Гневный стих и гневный вздох.  
Плач заказан, снов не свяжешь  
Бредовым...

*Февраль 1918 — 8 апреля 1919*

[Четыре стиха, выделенные разрядкой, совпадают с соответствующими и вышеприведенными фрагментами, датированными 22 февраля 1918 года и 4 марта того же года. — [...] *звени* [...] *гневный стих* в общем виде отсылает к последнему стиху Пролога к поэме «Возмездие» — *Дроби, мой гневный ямб, камня!* (при жизни поэта Пролог, как и первая глава, были опубликованы в «Русской мысли». 1917. № 1). — О других переключках «Русского бреда» см. ниже.]

При всех смысловых неясностях текста этого стихотворения, а также недоговоренностях и обрывах, едва ли может вызвать сомнение органическая укорененность «Русского бреда» в том круге настроений, чувств, мыслей, идей, которые были характерными для Блока именно в первые месяцы 1918 года (по преимуществу), но также и несколько позже, хотя и не в таком концентрированном и не однажды воспроизводившемся виде.

В связи с темой этой заметки особый интерес вызывают два первых стиха последней (оборванной) строфы в сопоставлении с пушкинскими стихами, озаглавленными «Эпиграмма (из Антологии)»:

Так звени стрелой в тумане,  
Гневный стих и гневный вздох

Лук звенит, стрела трепещет,  
И клубясь издох Пифон.

Из стихотворения Пушкина, напечатанного в «Московском вестнике» за 1827 год (№ 6), ясно, что речь идет об Аполлоне, который, как свидетельствуют разные версии мифа, собственно, и поразил стрелой дракона Пифона. Но читатель, и незнакомый с древнегреческой мифологией, вполне может ограничиться только текстом самого пушкинского стихотворения:

И твой лик победой блещет,  
Бельведерский Аполлон!  
Кто ж вступился за Пифона,

Кто разбил твой истукан?  
Ты, соперник Аполлона,  
Бельведерский Митрофан.

Высокая степень конгруэнтности сопоставляемых выше двух пар стихов, блоковских и пушкинских (два глагола, отсылающих к предикативности, — *звени* : *звонит* и *вдох* > \**вздохнуть* : *издох* > \**издохнуть*<sup>6</sup> при общем орудии *стрелой* : *стрела*, предполагающем стрельбе-убийство и, следовательно, соответствующий предикат со значением «застрелил», «поразил», «убил»), полностью исключает предположение о случайной близости этих двух стихов из «Русского бреда» к соответствующим двум стихам пушкинской «Эпиграммы». Более того, целое этого стихотворения Пушкина бросает луч света не только на эти два «близких» блоковских стиха, но позволяет выхватить из тьмы еще две отсылки к мотиву, реконструируемому на основании сопоставления блоковского двустушия с соответствующими строками «Эпиграммы». Речь идет о *Есть одно, что в ней скончалось / Безвозвратно и Злобно чтут / Дорогую память трупа*, которые проясняют ситуацию: стрела не только звенела, будучи спущенной с тетивы, но и достигла своей цели, поразила кого-то или что-то, что скончалось и теперь стало *трупом*.

Блок, похоже, сознательно многого недоговаривает в стихотворении, сохраняя известную неопределенность, в частности грамматическую (сфера лица), причем едва ли это можно объяснить недоработанностью стихотворения. При фоновом третьем лице в «повествовательных» частях (*Воз скрипит, Поп идет, Злобно чтут* и др.) оно не может быть не отмеченным, несмотря на ограниченность его сферы. Поэт как бы борется с лицом, а следовательно, с личными местоимениями (практически их в тексте нет, а те, что есть, — *в ней* и дважды *его* — относятся к фоновому и к тому же сильно «маргинализированному» третьему лицу) и личными формами глагола, стремясь (кроме нескольких случаев, о которых будет сказано особо) избежать их, точнее — определенности в идентификации лица. Ср. безглагольные фрагменты *... Древний образ в темной раке, / Перед ним подлец во фраке, / В лентах, звездах и крестах...; Три... в автомобиле...* или безличный фрагмент *Но нельзя его оплакать / И нельзя его почитать*. Подлинно отмеченным лицом в стихотворении является второе, ср. два императива (в начальном стихе на первом «сильном» месте — *Зачинайся* и в первом стихе заключительной строфы и то же на первом «сильном» месте — *Так звени*, «синтетический» императив, где *Так* не наречие, а частица типа *да* в *да будет* и т. п.) и единственное индикативное (*не свяжешь*). Но это второе лицо при ближайшем рассмотрении обнаруживает черты некоей неосуществленности, мнимости. Создается впечатление, что за ним что-то стоит, что оно, второе лицо, прикрывает собою. Это «прикрываемое», конечно, первое лицо, формально ни разу не встречающееся в стихотворении. *Зачинайся, русский бред...* — обращение не к русскому бреду, который не только не должен начаться (он уже давно начался), но уже в самом разгаре, если говорить о том, что вовне, вокруг, в послереволюционной России. *Зачинайся* — это обращение-приглашение к самому себе, к своему Я, к своему бреду, который только и можно адекватно почувствовать и пережить сейчас и здесь, после всего произошедшего, то, что было бредом дореволюционной России. Семь первых стихов «Русского бреда» —

о том, что всплывает в бредовом сознании поэта и возвращает его к «внешнему» бреду — русскому, российскому, дореволюционному. *Зачинайся, русский бред* — как бы внешняя оболочка внутреннего призыва — «Пусть я начну бредить», подобно ахматовскому зачину:

Так отлетают темные души...  
 «Я буду бредить, а ты слушай.  
 [...]»

Если первые семь стихов — о том, что было и что сейчас «бредится»-«снится» с подлинностью яви<sup>7</sup>, то следующие одиннадцать стихов — о том, что есть-стало. В безглагольном фрагменте первой части стихотворения кроется нулевое прошедшее время, и даже в следующих двух стихах, где бред становится способным преодолеть грань между тем, что «бредится», и тем, кто бредит, между прошлым и настоящим, и явить столь живую картину прошлого, что видящий или совмещает ее со своим временем, или сам спускается в ее время, две формы настоящего времени (*скрипит* и *идет*) скорее *praesens historicum*, чем подлинно настоящее время. Во втором одиннадцатистишном фрагменте только две формы-времени — *скончалось* и *чтут*. «...Скончалось / Безвозвратно» скорее отсылает к сфере перфектного — случилось, сделалось, произошло и так и присутствует сейчас в настоящем как органически усвоенное наследие прошлого.

Третий и последний фрагмент стихотворения, оборванный на середине четвертого стиха, на слове *Бредовым...*, отсылающим и к заглавию, и к начальному стиху всего стихотворения (*русский бред*), в отличие от первых двух фрагментов ориентирован на будущее — во-первых, своим императивом *Так звени* как некоей программе, вытекающей из ситуации настоящего, представленной во втором фрагменте и рассчитанной на реализацию после момента, когда этот призыв был произнесен (план будущего), и во-вторых, своим *не свяжешь*, единственным в стихотворении глаголом будущего времени. Этот прорыв в сферу будущего, однако, потенциален (главный стих может еще и не зазвенеть *стрелой в тумане, а не свяжешь* как бы отрицает самое возможность осуществления этого действия — *не*): дверь в будущее открыта и ничто, кажется, не в состоянии помешать войти в него, кроме... самого будущего, которое предопределяет и жизненный срок, отпущенный поэту, и само решение его относительно того, стоит ли в него входить. Но все это сейчас не главное. Главное же в том, что прошлое *скончалось безвозвратно* и пути в него больше нет, что настоящее, которое чуждо поэту и где он встречает сплошное *нельзя*, нетерпимо для него, поскольку вынуждает к бездействию, и что только в будущем (если, однако, оно все-таки будет и поэту удастся переступить незримую черту, отделяющую его от него) возможно осуществление воли поэта, его жизненного подвига.

Блоку удалось сделать еще несколько глотков воздуха, вдохов, продлив мучительное настоящее, еще хватило времени, *уходя в ночную тьму*, тихо поклониться тому, что ему было дорого<sup>8</sup>, и в последний раз произнести *веселое имя* Пушкина — *Не твоя ли, Пушкин, радость / Окрыляла нас* (а теперь — «Сегодня я потерял крылья, и не верю потому», «Страшно хочу мирного труда; но окрыленного, не проклятого»; см. выше).

Итак, стихотворный набросок «Русский бред» — о прошлом, настоящем и несостоявшемся для поэта будущем, и все эти три плана времени скреплены остающимся вне сферы видимости, но реально присутствующим Я поэта. В стихотворении — подчеркнутая, но тоже не обозначенная по имени отсылка к Пушкину, а через него и к Аполлону, как герою «пифийского» (что то же самое — «дельфийского») мифа, согласно которому именно он поразил своего противника<sup>9</sup>.

Одним из важнейших следствий из сказанного можно считать то, что в полупрозрачном, скорее даже туманном пространстве «Русского бреда» (бред и не может быть иным, ср. *бред*: *бредить* при *брести*, *бродить* — бредут, как в тумане, как во сне, как потеряв рассудок, ср. *сумасброд* и т. п.) только неявно просвечивают некоторые связи или вдруг мерцают тусклые проблески, намекающие на какие-то более важные смыслы или, скорее, смысловые возможности. Одно такое «пятно» с размытыми границами и запутанными связями на перифериях, как и положено бреду, особенно привлекает внимание — тем более что именно центр этого пятна просвечивает отчетливее всех других точек.

В этом центре — напрашивающееся сближение Я и Аполлона, в потенции — их совмещение, слияние. *Стрелой звенит* именно Аполлон; Я, поэт, делает то же подобным звенящей стреле гневным стихом и гневным вздохом, но делает это *в тумане*, в некоей ситуации распада, гибели (*труп*), разложения, которое это Я не устраивает и заставляет искать выхода из тупика, навстречу новой гармонии, чем и занимается архаичный Аполлон, еще хранящий следы связи с хтонической тьмой и стихией хаоса, и что характеризует — в статике — Аполлона классической эпохи древнегреческой античности. Владелец голоса в стихотворении, Я, поэт, «аполлиничен», по своему заданию во всяком случае он из партии Аполлона, по логике мифа о пифийском Аполлоне *труп* «пифоничен», но поэту хочется его оплакать и почтить — и это уже вопреки логике мифа — ему горько, что нечто дорогое и, видимо, родное *скончалось безвозвратно* (безвозвратно же отделив в самом Аполлоне его предполагаемое в реконструкции «хтоническое» прошлое от теперешнего начала в нем). Но эту внутреннюю немую скорбь поэта, оказывается, с ним разделяют — шумно, напоказ и на совсем иных основаниях — *В кучу сбившиеся тупо / Толстопузые мещане*. И это-то как раз и непереносимо поэту, и сейчас уже, казалось бы, ненужный *гневный стих-стрелу* он, видимо, хочет обратить против «толстопузых мещан», которые как бы перенимают «пифоничность» у трупа, поверженного Аполлоном противника из «пифийского» мифа, но не у трупа, над которым хочется плакать, хотя и *Плач заказан*. Но борьба с «толстопузыми мещанами» не может иметь той силы и смысловой напряженности, которые свойственны мифу, и *толстопузые мещане* только, в больном сознании автора «пифоничны», так же как и он сам — «аполлиничен». Здесь произошла та самая страшная подмена сути, которой уже давно боялся Блок, — *Но страшно мне, / Изменишь образ ты*. И остались, соответственно, «псевдопифоничность» и «псевдоаполлиничность», и стрела «гневного стиха»<sup>10</sup> утратила свою цель и стала бесполезной, «псевдооружием», потому что «толстопузые мещане» для поэта, слышавшего и музыку небесных сфер, и шумы тектонических сдвигов, конечно, не более чем м о р о к,

уводящий его от цели. Стихотворение Блока «Русский бред» — и именно из-за его недоработанности, незапятнанности кровотока «концов» — свидетельство не только того морока и бреда, во власти которых оказался поэт, но и признак приближающейся катастрофы. Она, в частности, и с достаточными основаниями, может быть обозначена как трагедия аполлинизма.

## Глава II

*«Аполлоновское» в Блоке. — «Дело художника». — «Новая гармония». — «О назначении поэта». — «Дионисийское» и соблазны демонизма. — «Крушение гуманизма»*

Соотнесенность поэта Блока с покровителем поэтов Аполлоном и даже — в известном плане — их уравнение-отождествление не плод головомных фантазий и не результат незаконной операции извлечения большого и глубокого из мелких и поверхностных эмпирических фактов. Здесь нужно, хотя бы вкратце, обозначить две существенные темы — блоковского «внешнего» и «внутреннего» аполлинизма.

Сначала — о «внешнем». Люди, встречавшиеся с Блоком, часто или редко, иногда лишь единственный раз, и оставившие свои воспоминания о нем, почти всегда и в ряде случаев не раз, описывают внешность поэта (таких «портретов», по приблизительной оценке, около сотни). В целом за этими многочисленными «словесными» портретами, отчасти сопоставляемыми и с живописными изображениями Блока (прежде всего сомовский портрет) и фотографиями, также многочисленными, с достаточной определенностью вырисовывается о б щ и й портрет. Варианты его объясняются возрастными изменениями портретируемого и отчасти изменением душевного состояния. Фигура, волосы, лицо, глаза, иногда жесты составляют естественную рубрику «составляющих» портрета. Нередко, однако, словесные портреты говорят о некоем общем, так сказать, конкретно не локализуемом «портретном» впечатлении<sup>1</sup>. Многое в «портретных» описаниях становится клише — высокий или выше среднего рост, стройность стана, «статуарность», вьющиеся светлые, золотистые волосы (кудри), матовое или загорелое, обожженное солнцем лицо, красивое, гордое, спокойное, неподвижное, прекрасное лицо, светлые, голубые, голубовато-серые глаза, изваянность и т. п.<sup>2</sup>, — которые вполне укладываются в «портретные» характеристики Аполлона классической античности.

Но есть и более прямые отсылки к античности в «словесных» портретах Блока, и они тоже принадлежат к своего рода «портретным» клише, используемым при описании внешности поэта. Одно из них — «медальная профильность» поэта, ассоциируемая обычно с античными образцами. Ср.: «Поэт А. А. Кондратьев [...] рисовал более точные образы: помнится, он сравнивал очертания лица Блока с п р о ф и л я м и на древних монетах, изображающих диадохов — приемников Александра Великого. [...] такие профили, прямые



и четкие, — на уцелевших медальях античной эпохи» (В. А. Зоргенфрей); «При первой встрече с Блоком всех поражала неподвижность его лица. Это отмечено многими мемуаристами. Лицо без мимики. Лицо, предназначенное не для живописи и не для графики, а только для ваяния. „Медальный“ профиль Блока» (Г. П. Блок) и др.<sup>3</sup> Еще чаще — ссылки на нечто античное в образе поэта. Ср.: «Вот он вышел на эстраду. Голова античной статуи. Глаза светлые, холодные...» (Н. И. Комаровская); «Мало ли красивых физиономий? Но Блок был не столько красив, сколько прекрасен; в правильных, античных чертах его благородного лица светилось неподдельное вдохновение. Передо мной стоял поэт в полном значении слова, поэт с головы до ног. И действительно, вне поэтической сферы Блок невыносим [...]» (Б. А. Садовский) и др.<sup>4</sup> И даже в ахматовской «Поэме без героя»:

Демон сам с улыбкой Тамары,  
 Но такие таятся чары  
 В этом страшном дымном лице:  
 Плоть, почти что ставшая духом,  
 И античный локон над ухом —  
 Все таинственно в пришлице.

Но, конечно, особенно важны неоднократно повторяющиеся в описаниях образа Блока примеры, в которых он непосредственно соотносится с Аполлоном — и не только (и не столько) как божественный поэт<sup>5</sup>, поэт поэтов, но и как поэт, чьи физические черты отсылают к образу покровителя поэзии Аполлона в его каноническом классическом скульптурном образе. Несколько примеров: «Нужно сказать, что с годами, в связи с творчеством, выявляющим, как бы изгоняющим из души „двойников“, в лице Александра Александровича Блока „восковая маска“ совершенно исчезла, сгорая в „снежной маске“, но тогда она действительно была, и была в связи с его поразительной красотой, напоминающей изваяние Аполлона» (Е. П. Иванов)<sup>6</sup>; «...Волосы вились, как нимб, вокруг его аполлоновского лба, и весь он был чистый, светлый...» (С. М. Городецкий); «Не успел я как следует осмотреться, как справа, из другой двери, легкой походкой вышел стройный, красивый человек с немного откинутой назад головой Аполлона» (С. М. Алянский); «Один из них — высокий в своем прекрасно сшитом сюртуке, стройный, как Аполлон, и лицом вызывающий мысли об этом боге» (В. А. Пяст); «С прирожденно-державным взглядом „сероглазого короля“, с прекрасными вьющимися волосами, задумчивый и медлительно-важный, Блок был что Аполлон [...] А величавый Аполлон пошел дальше по цветущей земле с золотой кифарой за стройными плечами [...]» (А. А. Громов); «...Никому из нас не приходило в голову, что этот загорелый юноша, несколько германского типа, едва лишь перешагнувший порог семьи, — декадент. Что-то аполлоновское светилось, бросалось в глаза в нем. Но черты духовного аристократизма мы приписывали его происхождению; как-никак он был отпрыск профессорских поколений». Ахматовское определение *И античный локон над ухом* в главе второй «Поэмы без героя», относящееся к Блоку, также скорее всего ориентирует на «аполлоновское» (Н. Оцуп «Лицо Блока») и др.<sup>7</sup>; ср. также «Красивое лицо его походило на неподвижную маску античных трагедий».

Конечно, Блок знал об этой своей «внешней» похожести на Аполлона, и кажется, что в молодые годы, по временам, он сознательно старался «держаться» в аполлоновском образе. Но, несомненно, были и есть основания говорить и о «внутренней» аполлиничности Блока — и не только как поэта, «сына гармонии» (само слово *гармония* из частых и отмеченных у Блока), но и шире, имея в виду его особенности, привычки, предрасположенности, бытовые установки, поведение и т. п., отражающие и его тягу к «гармонизации» всего, что было в близком его окружении, и самую организацию «ближнего» пространства в его повседневном быту. Нет необходимости напоминать многочисленные свидетельства хорошо знавших Блока современников о том, какое значение он придавал — в одежде, в быту, в организации своей работы, в своей комнате, в отношениях с людьми — порядку, аккуратности до педантизма, чистоте, точности, обязательности (нередко в связи с этими качествами Блока воспоминатели прибегают к эпитету *немецкий* — точность, аккуратность и т. п.). Не только воспоминания о Блоке, но и его дневники, записные книжки, его переписка подтверждают, что эти качества Блока объясняются не только воспитанием (оно-то как раз было вполне русским), но и — прежде всего — некоей сознательной рационалистической установкой, продуманной стратегией личного поведения в отношении окружающего мира — вещей, обстоятельств, людей, наконец, самого себя. Но каковы были сами основания этой установки, причины, заставившие Блока выработать ее и следовать ей, правда кроме периодов, когда вихри страсти или бездны отчаяния нарушали привычный ритм жизни или приводили к душевным «срывам»? Можно, видимо, высказать предположение, что эти основания и причины лежали в сфере врожденного, унаследованного, психического (или даже психопатологического). Блок слышал музыку иных миров, но она была разная, более того, противоположная — небесная и хтоническая. Он знал две гармонии — ясную, светлую, примиряющую аполлиническую и туманную, темную, возбуждающую дионисийскую. В строгом смысле слова следовало бы говорить о гармонии только в связи с аполлиническим началом, но все-таки и дионисийская стихия, увлекающая как вихрь к тайне трагического единства жизни и смерти, дающая познать ту дисгармонию (своего рода гармонию нижнего мира), которая, как и аполлиническая гармония, помогает человеку войти в некое соответствие-согласие с тем целым, в котором он находится, но не примиряюще-аполлинически, соблюдая порядок и меру, а через выявление в себе сродного со стихией, упоение ею, растворение в ней, оказывает эффект, который можно было бы назвать «нижней» гармонией. Чтобы не быть понятым неправильно, нужно заметить, что способность поддаться упоению этой «нижней» гармонией и тем самым освободиться от того, что мучило и угнетало дух, отнюдь не частое явление и присутствует лишь у тех, кто умеет выводить «дионисийское», хтоническое, внутренне противоречивое, дисгармоническое в душе из подсознания в сознание или «согласить» свое дионисийское с его стихией. Блоку это было дано. И очень многое в его жизни определялось соотношением этих двух начал — аполлинического и дионисийского, их борением и взаимодополнением. И эта борьба в известном смысле — ради согласия, хотя и в слишком широком и разреженном пространстве. Не будь у Блока этой отзывчивости «нижней» стихии, страшной, но безу-

словно творческой и к творчеству побуждающей (ср. болезнь Достоевского), трудно представить себе, какой была бы жизнь поэта и какой бы была его поэзия, ее тайный дух. Поэтому можно думать, что аполлиническое в Блоке, «упорядочивающее», организующее, гармонизирующее на уровне быта и поведения, — своего рода попытка противостояния темному, хтоническому, дионисийскому, стремление ограничить его, удержать в известных пределах, тяга к светлому и высокому, обращение к небесной, божественной гармонии как спасению от ужаса бездны, который всегда был близок поэту и от которого он искал защиты. Подобным образом и «архаичная», «доклассическая» Греция спасалась в Греции классической.

В блоковское время о былой («предысторической») хтоничности Аполлона, сумевшего переработать себя в бога света, гармонии, поэзии, не знали. Но Блок знал, что аполлоновское «только завеса, скрывающая царство Диониса» (Ницше). Узнал он это в наиболее разработанном и полном виде от автора «Происхождения трагедии», многочисленные выписки из которого он делал в декабре 1906 года<sup>8</sup>, но чувствовал это, вероятно, без связи с божественными олицетворениями этих двух начал, кажется, и раньше. Именно поэтому двадцатилетний Блок обратился к Ницше и так много нашел в нем для себя, «своего» То, что он выписывал из Ницше, очень показательное, и ниже — вкратце, с изъятиями — основные участки этой канвы аполлоновско-дионисийской темы в выписках Блока.

Искусства пластические — Аполлон, не пластические (музыка) — Дионис. Два мира: сон и опьянение. Во сне (относится к Аполлону) совершенно понятен всякий образ, ни к чему не относимся равнодушно. Приятная необходимость поучаться во сне. Аполлон — бог изобразительных искусств и бог-предсказатель [...]. Понятия, соответствующие духу Аполлона, — только завеса, скрывающая царство Диониса.

Аполлон — отец богов, так как боги — торжествующее бытие, лучезарное, созданное, чтобы закрыть ужас и гнусность бытия, ведомые грекам.

[...] Обогащение индивидуума [...] знает только один закон — самого индивидуума — сохранение его границ, меру. Аполлиническая мера, а для того, чтобы сохранить ее — самопознание. Познай самого себя. Не выступай из границ. Чрезмерность [...] чужда Аполлону. Аполлону же представляется титаническим и варварским влияние Диониса, хотя он не мог скрыть от себя своего родства с этими титанами и героями. Его бытие основано на скрытом фундаменте страдания и познания. *Аполлон не мог жить без Диониса.* [...]

Таинственный брачный союз обоих стремлений (Аполлон и Дионис) — аттическая трагедия и драматический дифирамб — дети, совместившие как бы все свойства Антигоны и Кассандры. Гомер и Архилох.

[...] Можно так определить лирического поэта: сначала он, как художник в духе Диониса, совершенно сливается с первобытно-единым, его скорбью и противоречием, снимает с него копию посредством музыки, если только эта последняя по справедливости считается эхом мира и снимком с него. Затем эта музыка, как бы в символическом изображении, видимом во сне или под властью сна, относящегося к искус-

ству Аполлона, является ему в видимых образах. Художник отрекается от своей субъективности еще при той стадии творчества, в которой действовало влияние Диониса. Субъективность [...] только воображаемая. Лирические стихотворения на высшей ступени своего развития называются трагедиями и драматическими дифирамбами.

У музыканта — последователя Диониса — нет решительно ни одного образа, он представляет собою только первобытную скорбь и первобытное ее эхо [...].

Архилох ввел „народную песню“. Это — соединение культов Аполлона и Диониса [...]

Лирический поэт, как гений в духе Аполлона, объясняет музыку *посредством изображения воли*, между тем как сам он, освобождаясь от алчной воли, наслаждается светлым, чистым, незатемненным созерцанием [...]

Девушки, поющие хором песнь по пути к храму Аполлона, остаются собою и сохраняют свои привычные имена. Но хор поющих дифирамбы забывает о своей будничной жизни и социальном положении. Они — вневременные служители своего бога.

„Всякое драматическое искусство предполагает действие чар. Поддаваясь действию этих чар, сумасбродный поклонник Диониса считает себя сатиром и, в качестве сатира, созерцает бога, т. е. видит, при своем превращении, новое, стоящее вне его, видение, как элемент Аполлона, который дополняет его состояние. Дойдя до этого нового видения, драма получает полное свое развитие. Разъяснив себе все это, мы должны понимать греческую трагедию как хор поклонников Диониса, который находит себе все новое и новое выражение в мире образов, принадлежащих богу Аполлону“ [...] (Зап. кн., 78—84, ср. примечание Блока: «Между прочим, слова к *Еврипиду*: „Так как ты покинул Диониса, то и тебя также покинул Аполлон“») (Зап. кн., 84)<sup>9</sup>.

Зная тайны «дионисийского», прислушиваясь к нему и прозревая в нем родную себе стихию, свое «угрюмство», Блок все-таки считает себя принадлежащим партии Аполлона, «аполлиническому». Во всяком случае, ему хочется, чтобы эту его принадлежность знали и помнили, чтобы *юноша веселый* в грядущем сказал о нем:

*Простим угрюмство — разве это  
Сокрытый двигатель его?  
Он весь — дитя добра и света,  
Он весь — свободы торжество.*

И путь его — от рационального, даже если он приводит к иррациональному<sup>10</sup>. Оно — в основе Блока и его поэзии, за него он держится, даже когда оказалось, что *...не эти дни мы звали, / А грядущие века*, и в борьбе, грозящей гибелью, ищет помощи у «аполлинического» Пушкина:

*Пушкин! Тайную свободу  
Пели мы вослед тебе!  
Дай нам руку в непогоду,  
Помоги в немой борьбе!*

Именно на рубеже 17-го и 18-го спор «аполлинического» и «дионисийского» в душе поэта и в его творчестве разгорелся высоким и сильным пламенем. И даже когда «дионисийское» и подпочва, в которую уходят его корни, — хтоническое, хаосу сопричастное, одолевало его, он старался помнить о свете и гармонии, об «аполлиническом». В этом борении прошли мучительные и изнуряющие последние три с половиной года жизни поэта. Предстоящее душевное напряжение и ситуацию двух противоположных начал, которые необходимо примирить, сохранив некий принимаемый за положительный импульс<sup>11</sup>, Блок почувствовал еще летом 1917 года и сделал запись об этом 13 июля:

Буржуем называется всякий, кто накопил какие бы то ни было ценности, хотя бы и духовные. Накопление духовных ценностей предполагает предшествующее ему накопление материальных. Это — „происхождение“ догмата, но скоро вопрос о γένεσις'е, как ему и свойственно, выпадет, и первая формула остается как догмат.

Этот догмат воскресает во всякой революции под влиянием напряжения и обострения всех свойств души. Его явление знаменует собой высокий подъем, взлет доски качелей, когда она вот-вот перевернется вокруг верхней перекладины. Пока доска не перевернулась — это минута, захватывающая дух, если она перевернулась — это уже гибель. Поэтому догмат о буржуа есть один из самых крайних и страшных в революции — ее высшее напряжение, когда она готова погубить самую себя.

Задача всякого временного правительства — удерживая качели от перевертывания, следить, однако, за тем, чтобы размах не уменьшался. То есть довести закочевавшую страну до того места, где она найдет нужным избрать оседлость, и вести ее все время по краю пропасти, не давая ни упасть в пропасть, ни отступить на безопасную и необрывистую дорогу, где страна затоскует в пути и где Дух Революции отлетит от нее (Зап. кн., 377—378).

В статье «Интеллигенция и революция» (9 января 1918 года) — о музыке и диссонансах, гулах, ревах, о погружении во мрак с верой в свет, о двух стихиях и примирении их в новой музыке:

Поток предчувствий, прошумевший над иными из нас между двух революций, также ослабел, заглох, ушел где-то в землю. Думаю, не я один испытывал чувство болезни и тоски в годы 1909—1916. Теперь, когда весь европейский воздух изменен русской революцией [...] кажется иногда, будто бы и не было тех недавних, таких древних и далеких годов; а поток, ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме, — вот он опять шумит; и в шуме его — новая музыка.

Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестр. Но, если мы их действительно любили, а не только щекотали свои нервы в модном театральном зале после обеда, — мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это — о том же, все о том же. Музыка ведь не игрушка [...]

Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух» [...] Но *это* называется *революцией*. Она сродни природе. [...] Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих [...] но это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда *о великом*. [...]

„Мир и братство народов“ — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать.

Русские художники имели достаточно „предчувствий и предвестий“ для того, чтобы ждать от России именно таких заданий. [...]

Великие художники русские — Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой — погружались во мрак, но они же искали силы пребывать и таиться в этом мраке, ибо они верили в свет. Они знали свет. [...] Но они знали, что рано или поздно *все будет по-новому*, потому что *жизнь прекрасна* [...]

Что же вы думали? Что революция — идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ — паинька? [...]

Не вас ли надо будить теперь от „векового сна“? Не вам ли надо крикнуть: „Noli tangere circulos meos“? Ибо вы мало любили, а с вас много спрашивается, больше, чем с кого-нибудь. В вас не было хрустального звона этой музыки любви, вы оскорбляли самую душу народную. Любовь творит чудеса, музыка завораживает зверей. А вы (все мы) жили без музыки и без любви. Лучше уж молчать сейчас, если нет музыки, не слышать музыки. Ибо все, кроме музыки, все, что без музыки, всякая „сухая материя“ — сейчас только разбудит и озлит зверя. До человека без музыки сейчас достучаться нельзя (VI, 11—13, 16).

Статью «Искусство и Революция (По поводу творения Рихарда Вагнера)» (12 марта 1918 года) Блок заканчивает словами:

Вот этот яд ненавистнической любви, непереносимой для мещанина [...], и спас Вагнера от гибели и поругания. Этот яд, разлитый во всех его творениях, и есть то „н о в о е“, которому суждено будущее.

Новое время тревожно и беспокойно. Тот, кто поймет, что смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге, уже перестанет быть обывателем. Это будет уже не самодовольное ничтожество; это будет новый человек, новая ступень к артисту (III, 25).

Во всех этих высказываниях Блока присутствуют две стихии, два начала — светлое, гармоническое, аполлоновское и темное, дисгармоническое, дионисийское, порядок-согласие и нарушение-разрушение его, но ради восстановления утраченного порядка-согласия или — вернее и во всяком случае чаще — во имя обретения новой музыки, новой гармонии, нового порядка-согласия. О «разрушении», естественно, говорится больше: оно было содержанием жизни, проблемой каждого дня. Но «во имя»<sup>12</sup> относилось

(пока, во всяком случае) не к «разрушению», а к новой гармонии, и это было новое задание, но аполлиническое по своему характеру, и деятельность поэта в этих новых деструктивных условиях осуществлялась все-таки еще по ведомству Аполлона, но при учете — и в большой степени — дионисийско-разрушительного и губительного *сейчас* с тем, чтобы смерть обернулась жизнью на следующем витке истории. Пренебрегать этой проходящей через жестокие испытания «аполлоновской» установкой было бы ошибкой, совершаемой достаточно часто, хотя, конечно, аполлинизм действительно терпел реальные потери при неизменности «дальней» установки на него.

Но несколько позже, видимо, к апрелю 1918 года, Блок ощутил тревогу за будущее того пожара, в котором должна была сгореть дотла *с т а р а я* Россия и который, предполагалось, охватит весь мир (*Мировой пожар раздуем*). И его в это время посетило одно старое воспоминание о другом пожаре, с которым его устроитель-похититель связывал, по мнению поэта, столь же кардинальное и насильственное обновление, что и задуманное в России. Эта тревога отразилась в тексте под названием «Катилина. *Страницы из истории мировой революции*» (22 апреля — 17 мая 1918 года):

Заговор Катилины — бледный предвестник нового мира — вспыхнул на минуту; его огонь залили, завалили, растоптали; заговор потух. Тот фон, на котором он вспыхнул, остался, по-видимому, прежним, окраска не изменилась<sup>13</sup> (VI, 79).

Далее — о знаменитом 63-м стихотворении Катулла, о его «древнем и редком размере — галлиамбе [...] размере иступленных оргийных плясок [...] о том внутреннем звоне, которым проникнут каждый стих»:

Super alta vectus Attys celeri rate maria...

(VI, 81; ср. Также дневниковую запись Блока от 4 октября 1912 г., VII, 160).

Это стихотворение и своим смыслом, и своим ритмом завораживает читателя, навязывает ему себя и несомую им, «разыгрываемую» в нем стихию, как бы влечет к какой-то до того неведомой бездне, на краю которой становится страшно.

Последние три строки стихотворения показывают, что поэт сам испугался того, что он описал. Катулл взывает:

Dea, magna Dea, Cybelle, Didymi Dea domina,  
Procul a mea tuus sit furor omnis, hera, domo:  
Alios age incitatos, alios age rabidos.

То есть: „Великая богиня, да минует меня твое неистовство (страх. — *В. Т.*), своди с ума других, а меня оставь в покое“.

Что такое стихотворение Катулла? Филологи полагают, что поэт вспомнил древний миф о праматери богов [...]

Я не спорю с тем, что это вероятно; но этого тоже мало. Я думаю, что предметом этого стихотворения была не только личная страсть Катулла, как принято говорить; следует сказать наоборот: личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом

эпохи; ее судьба, ее ритмы, ее размеры, так же, как ритм и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он „свое“ и „не свое“; поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также переполняются бурей и тревогой.

Катулла никто еще, кажется, не упрекал в нечуткости. [...] (VI, 82—83)

И несколько далее:

Я верую, что мы не только имеем право, но и обязаны считать поэта связанным с его временем. Нам все равно, в каком именно году Катулл написал „Аттиса“; тогда ли, когда заговор Катилины только созрел, или когда он вспыхнул, или когда он только что был подавлен. О том, что это было именно в эти годы, спору нет, потому что Катулл писал именно в эти годы. „Аттис“ есть создание жителя Рима, раздираемого гражданской войной. Таково для меня объяснение и размера стихотворения Катулла и даже — его темы (VI, 84).

Итак, римский „большевик“ Катилина погиб, — пишет Блок, — римские граждане радовались; они решили, что „собаке — собачья смерть“. Знаменитые писатели разделили мнение своих сограждан в своих сочинениях.

Когда родился Христос, перестало биться сердце Рима. Организм монархии так громаден, что потребовались века, чтобы все члены этого тела перестали судорожно двигаться; на периферии почти никто не знал о том, что совершилось в центре. Знали об этом только люди в катакомбах (VI, 86).

Но дух пожара, зажженного Катилиной, по мнению поэта, пережил Империю и по временам возгорается вновь, храня память, отчасти же и сознание преемства с Катилиной, — будь то заговор итальянских юношей, замысливших убить миланского тирана Галеаццо Сфорца, или драма совсем еще молодого тогда Ибсена «Катилина». Блок в конце своей статьи о Катилине сочувственно напоминает, что Ибсен «переиздал свою юношескую драму, которая заканчивается отнюдь не либерально: *достойным Элизиума и сопричастным любви оказывается именно бунтовщик и убийца самого святого, что было в жизни, — Катилина*» (VI, 91). Блоку, кажется, все-таки (хотя и очень недолго) хотелось, чтобы и русские «катилинианцы» оказались достойными Элизиума сопричастниками любви.

11 сентября (29 августа) 1918 года, вспоминая о феврале 1901-го и тогдашнюю свою захваченность мыслями Вл. Соловьева:

Вечерами — уже звуки живых голосов и ее прах потревожен. Былое воскресает. [...] МЕЧТА [...] становится УПОРНОЙ в искании [...] мертвого праха давней жизни. Над ней уже ответно загораются небеса. Сквозь суровость пути — райские сны в полнощном бдении [...] Эти сны райские, в отличие от других, которые объемлют дух страстной мглой (начинается борьба другая, борьба с адом, на которую тратятся не те пошлые силы, которые уходят на человеческую



борьбу). На помощь призываются: [...] „умо-сердечное“ — Афина и Эрос (...едва ли не предвестие той адской провокации с двойниками внутри, которая потом погубит), то есть соединение сил духовных с телесными (Дневн., 347).

30 (17) декабря 1918 года — во фрагменте «В. Маяковскому»:

Не так, товарищ!

Не меньше, чем вы, ненавижу Зимний дворец и музеи. Но разрушение так же старо, как строительство, и так же традиционно, как оно. Разрушая постылое, мы так же скучаем и зеваем, как тогда, когда смотрели на его постройку. [...] Разрушая, мы все те же еще рабы старого мира: нарушение традиции — та же традиция. [...] но все будут рабами, пока не явится третье, равно не похожее на строительство и на разрушение (Дневн., 350).

6 января 1919 года:

Кроме того: *страшное* все это. Кто же победит на этот раз? Полная анархия [...] или новый „культурный порядок“? Не знаю. [...]

Всякая культура — научная ли, художественная ли — демонична. И именно чем научнее, чем художественнее, тем демоничнее [...]

Но демонизм есть сила. А сила — это победить слабого, *обидеть слабого*.

Несчастный Федот изгадил, опоганил *мои* духовные ценности, о которых я *демонически* же плачу по ночам. Но кто сильнее? (Дневн., 352—353).

И снова о музыке как сущности мира и о законах всякой органической жизни, которые не обойти и музыке, в записи от 31 марта 1919 года:

Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах. Рост задерживается, чтобы потом „хлынуть“. Таков закон всякой органической жизни на земле — и жизни человека и человечества. Волевые напоры. Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм.

Всякая короткая история человечества, которая сохранилась в нашей бедной памяти, есть, очевидно, смена эпох, из которых в одной музыка замирает, звучит заглушенно, чтобы с новым волевым напором хлынуть в другой, следующий за нею. [...] Мне кажется, что в той „великой битве“ против „гуманизма“ (*grosse Schlacht der Zeit*) — за *артиста* — много пролито крови писателями германскими и русскими [...] у нас — память стихийная, мы слышали [...] ветер, носившийся по нашей равнине, музыкальные звуки нашей жесткой природы, которые всегда стояли в ушах у Гоголя, у Достоевского, у Толстого (Дневн., 360, 363).

В «Крушении гуманизма» (март — 7 апреля 1919 года) Блок пишет:

Стихийный и грозовой характер столетия почувствовали европейские художники — те носители музыки, которые жестоко преследовались в свое время и лишь в наше время признаны гениальными; [...] Их можно назвать живыми катакомбами культуры, так как на протя-

жении всей истории XIX века мы можем наблюдать ряд гонений, воздвигаемых цивилизацией против носителей духа культуры, и ряд попыток приспособления цивилизации к этому духу, ей враждебному. Нет уже возможности говорить о единстве цивилизации и культуры; можно говорить о непрерывной борьбе цивилизации с музыкой [...] Однако карточные домики цивилизации разлетаются при первом дыхании жизни; а гонимые ею музыкальные ритмы растут и крепнут, так как в этих ритмах, а не в рационалистических обобщениях отражена действительная жизнь века.

Европейская цивилизация применяла тончайшие методы в борьбе с музыкой. Едва ли кто может отрицать, что европейское общественное мнение и европейская критика жестко мстили своим художникам за „измену“ началам гуманной цивилизации [...]

Картина, которую я описываю, необыкновенно уродлива и ужасна; [...] Однако картина такова. Я утверждаю, что она правдива, потому что чувствую в великом искусстве XIX века действительную опасность для цивилизации. Эти уютные романы Диккенса — очень страшный и взрывчатый материал; мне случалось ощущать при чтении Диккенса ужас, равного которому не внушает и сам Э. По. Во флоберовском „Сентиментальном воспитании“ заключено древнее воспоминание, перед которым гуманные основы общежития начинают казаться пустой побрякушкой. Вагнер иногда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса. Ибсен уводит на опасные и острые скалы. В XIX веке оказалось вообще, что искусство способно [...] „похитить непохищаемое у жизни“, как выражался Гоголь; когда такое слово произнесено, — становится очевидным, что такое искусство, чему оно сродни, на что оно способно; оно — голос стихий и стихийная сила; в этом — его единственное назначение, его смысл и цель, все остальное — надстройка над ним, дело беспокойных рук цивилизации. [...]

Все то в искусстве, над чем дрожала цивилизация, — все Реймские соборы, все Мессины, все старые усадьбы — от всего этого, может быть, не останется ничего. Остается несомненно только то, что усердно гнала и преследовала цивилизация, — дух музыки. [...]

Всякое движение рождается из духа музыки, оно действует проникнутое им, но по истечении известного периода времени это движение вырождается, оно лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель [...] Так случилось с античным миром, так произошло и с нами.

Хранителем духа музыки оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка (*revertitur in terram suam unde erat*), тот же народ, те же варварские массы. [...]

Музыка — это дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас смертельна. Она — разрушительна для тех завоеваний цивилизации, которые казались незыблемыми [...]

Я утверждаю, наконец, что исход борьбы решен и что движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки; теперь оно представляет из себя бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации; однако в этом движении уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения — уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек — *артист*; он только и будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество (VI, 107—108, 109, 111, 114—115).

7 февраля 1921 года Блок заносит в дневник:

Что такое поэт? — Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Поэт, это — носитель ритма.

В бесконечной глубине человеческого духа, в глубине, недоступной для слишком человеческого, куда не достигают ни мораль, ни право, ни общество, ни государство, — катятся звуковые волны, родные волнам, объемлющим вселенную, происходят ритмические колебания, подобные колебаниям небесных светил, глетчеров, морей, вулканов. Глубина эта обыкновенно закрыта „заботами суетного света“.

Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон,  
В заботах суетного света  
Он <малодушно> погружен.

Когда же глубина эта открывается, —

Бежит он, дикий и суровый,  
И страхов и смятенья полн,  
На берега пустынных волн,  
В широкошумные дубровы, —

потому что там ему необходимо причаститься родной стихии, для того чтобы напоминать о ней миру звуками, словом, движением — тем, чем владеет поэт (Дневн., 404—405).

И наконец — последнее, прощальное, завещательное — речь «О назначении поэта», помеченная в рукописи 10 февраля 1921 года и произнесенная в первый раз 13 февраля на пушкинском вечере. Здесь поэт, кажется, находит наиболее точное соотношение двух стихий и в последний раз подтверждает — в известном противоречии с целым рядом высказываний о дисгармонической стихии, как бы превалирующей над гармонической, — свою принадлежность к партии Аполлона и клянется «веселым именем Пушкина» (завершающие слова речи) как лучшим, наиболее полным и совершенным выразителем гармонического аполлоновского начала в русской поэзии. Вот это выражение «внутреннего» аполлинизма, гораздо более глубокого и смыслообразующего, чем «внешний» (см. выше) аполлинизм, более ответственного, чем последний, потому что в первом случае поэт делает выбор, а во втором человеку дается «поверхностное» подобие, и заставляет считать Блока носителем прежде всего аполлоновского

начала как некоей идеальной цели, той всеильной божественной стихии, которая способна усвоить и переработать даже дисгармонию дионисийского начала, усвоив себе и при этом ничуть не разбавив «аполлоновское», но придав ему до тех пор неведомую силу гармонии — той гармонии-жизни, перед которой бессильна сама смерть. Эта речь, как и стихотворение «Пушкинскому Дому», свидетельствует об очень решительном шаге поэта из мрака в тень, с крахом его иллюзий относительно «музыки революции» и «Духа» такой музыки.

Остается напомнить эти обращенные в будущее слова Блока:

Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что пишет стихами; но он пишет стихами, то есть приводит в гармонию слова и звуки, потому что он — сын гармонии, поэт.

Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок — космос, в противоположность беспорядку — хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние. Космос — родной хаосу, как упругие волны океана — родные грядам океанских валов. Сын может быть не похож на отца ни в чем, кроме одной тайной черты; но она-то и делает похожими отца и сына.

Хаос есть первобытное, стихийное безначалие; космос — устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония.

Мировая жизнь состоит в непрерывном созидании новых видов, новых пород. Их баюкает безначальный хаос; их взращивает, между ними производит отбор культура; гармония дает им образцы и формы, которые вновь расплываются в безначальный туман. Смысл этого нам непонятен; сущность темна; мы утешаемся мыслью, что новая порода лучше старой; но ветер гасит эту маленькую свечку, которой мы стремимся осветить мировую ночь. Порядок мира тревожен, он — родное дитя беспорядка и может не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо [...]

Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложено на него: во-первых — освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих — внести эту гармонию во внешний мир.

Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. „Слова поэта суть уже его дела“. Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в горах человеческого шлака [...] Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом; борьба с нею превышает и личные, и соединенные человеческие силы. [...]

На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, — катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные

процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир.

Эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира. Пушкин говорит, что она заслонена от поэта, может быть, более, чем от других людей: „среди детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он“.

Первое дело, которого требует от поэта его служение, — бросить „заботы суетного света“ для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину. [...] Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу. Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это — область мастерства. Мастерство требует вдохновения так же, как приобщение к „родному хаосу“ [...].

Наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир. Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью. [...] Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира. [...].

Эта *тайная свобода* [...] — вовсе не личная только свобода, а гораздо бóльшая: она тесно связана с двумя первыми делами, которых требует от поэта Аполлон (VI, 161—166).

В дневниковой записи от 4 марта 1921 года стоит — *Вдохновение* (Дневн., 407), и, судя по следующим за этим выпискам, общий смысл которых в том, что «вдохновение — порыв страстный неопределенных желаний», нуждается в дополнении «упорным проникновением и любовью к природе», в обращении к «объективному», к труду, это слово тоже отсылает к аполлоновскому началу, к гармонии мира, а не к стихии, таящейся в душе поэта, даже гениального<sup>14</sup>, и все-таки заявляющей о себе и, более того, предъявляющей свои права на него.

В эти последние месяцы жизни Блока *Что-то сбывалось над ним, и спросить мне хотелось: что видишь?* Глубина тайны, унесенной с собою поэтом, остается неизвестной. Но намеки существуют, и они — при всей разности знания (и его источников) о Блоке этих месяцев — говорят об одном и том же — о новом рубеже, связанном с преодолением демоничности и с просветлением. Андрей Белый записал свой разговор с близким в последние годы Блоку человеком — Надеждой Александровной Павлович:

Н. А. Павлович казалось, что А. А. умер на рубеже огромного периода в своей жизни, что многое в нем, где-то в глубине, начало заново перестраиваться, но что — этого не знали ни его друзья, ни его родственники, ни жена [...] „Он должен был иначе кончить „Возмездие“. Другое должно было в нем прозвучать...“ Я: „А скажите, Надежда Александровна, не кажется ли вам, что это тяжелое стоит в связи с тем, что А. А. до конца жизни предстояло сделать одно узвание, относительно которого не вполне еще был тверд в смысле духовного опыта?“

Н. А.: „Несомненно: он стоял у порога узнания“. Я: „Стало быть: мрак мог быть мраком перед новым утром?“ Н. А.: «Да, и на этот раз окончательным». Я: „Несомненно, что у А. А. было верное знание о... ну... о... Богоматери ли, Софии ли (я говорю о разных аспектах того же), но когда благодать инспирации отошла от него, т. е. когда имагинация Прекрасной Дамы явилась уплотнением Той, то по законам развития имагинация должна была измениться. Если бы было у А. А. более конкретное прикосновение к *логосической* ноте Божественного, не случилось бы этого мрака: переход через порог совершился бы: А. А. открылась бы во второй раз по-иному, уже по Духовному, Та, которую он увидел в Душевном Аспекте... Он бы не умер...“ Н. А.: „Несомненно“. Я: „Ведь А. А. сам сознавал, что его образ Христа есть или стилизация, или икона, между тем сквозь образ Ее веяло — инспирацией...“ Н. А.: „Да, но у него началось именно незадолго до болезни что-то строиться, издалека, из глубины, что подвело бы его ко Христу; он как будто сам что-то чувствовал, но «Возмездие» было ему нельзя продолжать; когда я узнала, что он, уже больной, опять взялся за «Возмездие», я заплакала и сказала себе: «Он умрет. Это смерть...»“. Я: „Но он же не умер, у меня нет этого чувства: он просто тяжелее перешел через порог, черта могла быть тонкой, прижизненной“. (Кстати, мое примечание: „Апостол Павел умирал при жизни, перешел это при жизни — после или до Дамаска“. Мига дамасского у А. А. не было: был другой миг: миг явления Богоматери...)... (Андрей Белый, Дневн. зап., 807—808).

И об этом же другое свидетельство:

Я видел его летом и осенью 1949 года. Кое-что рассказать об этом — не только мое право, но и мой долг. С гордостью говорю, что Блок был и остался моим другом, хотя в жизни мы не встречались, и когда он умер, я был еще ребенком. Но на некоторых отрезках своего пути я прошел там же, где когда-то проходил он. Другая эпоха, другое окружение, другая индивидуальность, отчасти даже его предупреждающий пример, а главное — иные, во много раз более мощные силы предохранили меня от повтора некоторых его ошибок. Я его встречал в трансфизических странствиях уже давно, много лет, но утрачивал воспоминание об этом. Лишь в 1949 году обстановка тюремного заключения оказалась способствующей тому, что впечатления от новых ночных странствий с ним вторглись уже и в дневную память.

Он мне показывал Агр. Ни солнца, ни звезд там нет, небо черно, как плотный свод, но некоторые предметы и здания светятся сами собой — все одним цветом, отдаленно напоминающим наш багровый. Я уже два раза описывал этот слой [...] снова напоминать этот жуткий ландшафт мне кажется излишним. Важно отметить только, что не случайно мой вожатый показывал мне именно Агр: это был тот слой, в котором он пребывал довольно долгое время после поднятия его из Дуггура. Избавление принес ему Рыцарь-монах, и теперь все, подлежащее иску-

шению, уже искуплено. Испепеленное подземным пламенем лицо его начинает превращаться в просветленный лик. За истекшие с той поры несколько лет он вступил уже в Синклит России. (Д. Андреев «Роза мира», 201—202)<sup>15</sup>.

Нельзя, конечно, недооценивать и возможности того, что нечто подобное видел в своей последней глубине поэт и весной 1921 года. Но жизненные впечатления этого времени, само воздействие жизни были тяжелыми и для Блока разрушающими. И самое страшное состояло даже не в цене жертвы, а в возникшем чувстве безнадежности, необратимости. «Жизнь изменилась (она изменившаяся, но не новая, не nuova), вошь победила весь свет, это уже совершившееся дело, и все теперь будет меняться только в другую сторону, а не в ту, которой жили мы, которую любили мы», — записывает Блок 18 апреля 1921 года (Дневн., 415—416). Последние дневниковые записи — подведение жизненных итогов, попытка письменно, но кратко зафиксировать то, что было, и в том числе то, что было дорого и любимо.

Чем ближе был Блок к порогу новой жизни, к «новому утру», тем деятельнее трудились силы тьмы, инспирируя в нем отступавшее по временам в тень дионисийское и демонизируя последнее. Разумеется, демоническое подозревалося в Блоке и раньше — и им самим, и наиболее проницательными людьми из числа знавших его, лично или по его творчеству<sup>16</sup>, но раньше оно уравнивалось и гармонизировалось светлым аполоновским началом. Об этом писал Андрей Белый, имея в виду 1904—1905 годы:

Это — необыкновенность его стихотворений, особая острота ни у кого не бывших переживаний, поднимающая как бы волну озаренного розово-золотого, душевно-духовного воздуха. Этим воздухом он и был пропитан, когда мы встречались с ним [...] Это был кусочек того особого мира, как бы солнечный загар (а не внешняя лишь озаренность), который ложился опять-таки как бы физиологически на него и на темы, связанные с его поэзией, — темы уже погасающие, видение, уже отходящее; но Видение, бывшее ему, он носил в себе, в своем сердце: и это сердце еще посылало порою ему эти, не ему принадлежащие лучи. Отсюда „загар“, т. е. не то духовная опаленность, не то лучезарность [...] Но он сознательно не присутствовал при этом, он, вероятно, лишь констатировал, что его темы, строчки, его личное присутствие вызывает в людях какие-то неведомые волны, осознаваемые различно. Одни ощущали А. А. [...], третьи испытывали просто чувство необыкновенной симпатии к нему, этому Фаусту, Парсифалю, Мужу-ребенку, скептику-Сведенборгу, Аполлону; Дионису. В одних поднимались дионисийские волны, другие слышали воздух радений и хлыстовства, третьи ощущали волну розово-золотой атмосферы, действенного соловьевства... (Восп. совр., I, 247)\*<sup>17</sup>.

---

\* Ссылки на изд.: Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. М., 1980 — даются в тексте в сокращенной форме: римской цифрой — том, арабской — страницы.

Демоническое, которое уже не могло найти выхода в творчестве и принести хотя бы временное утешение, страшное, разрушающее, вызывающее не соответствующее поводу раздражение, обступало Блока в последние три месяца его жизни, заранее празднуя свою победу. Но и сам Блок знал о своем поражении: предчувствие смерти прочно укоренилось в нем. В тексте, озаглавленном «Ни сны ни явь» и датированном 19 марта 1921 года (публикация — «Записки мечтателей», 1921, № 4), предчувствие смерти очевидно, явно, но все-таки здесь, в финале, еще ясен и голос жизни и рациональной, «естественной» трактовки происходящего. И этот голос тоже, пожалуй, принадлежит Блоку, а не кому-то другому. Он убеждает своего «носителя» в том, что предчувствия смерти ложны («Что же тут необыкновенного? Садовник говорит с рабочими. Тебе все мерещит с я». «Мерещение» действительно присутствует, и следовательно, ситуацию можно было бы точнее обозначить как «и сны и явь», но только неясно, где начинается одно и где кончается другое и в каком соотношении они находятся. Принципиально истолковал эту ситуацию современник Блока:

Более примечательна сама ситуация диалога. Его „герой“ передает нечто, о чем сам не знает, сон это или явь. Собеседник уверяет его в реальности происшествия, которому и дает самое простое объяснение, в ответ на что „герой“, не возражая против такого объяснения, все-таки говорит: „Эх, не знаете вы, не знаете“. Иными словами, о самой реальности он считает необходимым знать еще что-то, чего не знает, кроме него, никто, то есть видеть ее второе предчувственное или пророческое значение» (Ходасевич «Ни сны ни явь. (Памяти Блока), 1931).

И далее — там же:

Пророческие сны не обманули Блока в том смысле, что они оказались действительно пророческими. Но оказалось, что он умел их видеть, умел о них рассказывать — и не умел толковать [...] Но этого мало: вместо того, чтобы понять первую свою ошибку, он совершил еще и другую: у с о м н и л с я в с в о е м т а й н о с л ы ш а н и и. Усомниться в чудесном даре — значит его утратить. [...] Кажется, в Блоке все же осуществился идеал символизма: соединение поэта и человека. [...] Тот Блок, которого мы видели и слышали в Малом театре (но еще видящий Блок уже не отличал снов от яви и еще за два года до этого был поражен глухотой; в 1920 году он жаловался Чуковскому, что „оглох“ и ничего больше не слышит. — В. Т.), был уже почти мертв. Мертвый Блок играл живого Блока. С ним случилось то самое, о чем он писал когда-то:

Как тяжко мертвецу среди людей  
Живым и страстным притворяться!

И когда это «притворство» стало невозможным, произошла, может быть, последняя вспышка безвозвратно уходящей жизни, срыв в бездну



безумия. Об этом — в записи, сделанной 21 сентября 1921 года, то есть уже после смерти Блока. Любовь Дмитриевна в своих воспоминаниях описывает состояние Блока после его возвращения из последней поездки в Москву:

17-го, вторник, когда я пришла откуда-то, он лежал на кушетке [...] и позвал меня и сказал, что у него, вероятно, жар; смерили — оказалось 37,6 [...] Ломило все тело, особенно руки и ноги — что у него было всю зиму. Ночью плохой сон, испарина, нет чувства отдыха утром, тяжелые сны, кошмары (это его особенно мучило). Вообще состояние „психики“ мне показалось сразу ненормальным [...] Его смены настроения — от детского, беззаботного веселья к мрачному, удрученному пессимизму, несопротивление, никогда, ничему плохому, вспышки раздражения с битьем мебели и посуды... (После них, прежде, он как-то испуганно начинал плакать, хватался за голову, говорил: „Что же это со мной? Ты же видишь!“ [...])

Мрачность, пессимизм, нежелание — глубокое — улучшения и страшная раздражительность, отвращение ко всему — к стенам, картинам, вещам, ко мне. Раз как-то утром он встал и не ложился опять, сидел в кресле у круглого столика, около печки. Я уговаривала его опять лечь, говорила, что ноги отекут, — он страшно раздражался, с ужасом и слезами: „Да что ты с пустяками! Что ноги, когда мне сны страшные снятся, видения страшные, если начинаю засыпать...“ При этом он хватал со стола и бросал на пол все, что там было, в том числе большую голубую кустарную вазу, которую я ему подарила и которую он прежде любил, и свое маленькое карманное зеркало... Зеркало разбилось вдребезги. Это было еще в мае; я не смогла выгнать из сердца ужас, который так и остался, притаившись на дне, от этого им самим нарочно разбитого зеркала... (Восп. совр., I, 185—186).

Но это были только подступы к тому срыву, которому суждено было стать знаком-символом поражения аполлоновской линии в творчестве Блока и самого Аполлона, нанесенного ему именно поэтом, признававшим (и совсем еще недавно) власть этого покровителя поэтов и поэзии. (Отдавал ли себе Блок полный отчет в совершившемся, не вполне ясно, но символический смысл подобных, даже, может быть, случайных, действий полутора годами раньше Блок вполне осознавал: в последний день уходящего 1919 года он записывает: «Символический поступок: в советский Новый Год я сломал конторку Менделеева» — Зап. кн., 484; эта конторка, за которой Блок работал, досталась ему после смерти Д. И. Менделеева).

Вспоминая о последних месяцах жизни Блока, Любовь Дмитриевна пишет:

Вообще у него в начале болезни была страшная потребность бить и ломать: несколько стульев, посуду, а раз утром, опять-таки, он ходил, ходил по квартире в раздражении, потом вошел из передней в свою комнату, закрыл за собой дверь, и сейчас же раздались удары,

и что-то шумно посыпалось. Я вошла, боясь, что себе принесет какой-нибудь вред; но он уже кончал разбивать кочергой стоявшего на шкафу Аполлона. Это битье его успокоило, и на мое восклицание удивления, не очень одобрительное, он спокойно ответил: „А я хотел посмотреть, на сколько кусков распадается эта грязная рожа“.

Большое облегчение ему было, когда (уже позже, в конце июня) мы сняли все картины, все рамки, и все купил и унес Василевский. Потом — мебель — часть уносилась, часть разбивалась для плиты (Восп. совр., I, 186—187).

И может быть, дело было не в интересе некогда аполлинического поэта к тому, на сколько кусков распадется эта «грязная рожа», а в удовлетворении от победы над тем, кто и в лучшие годы поэта казался ему его преследователем. «Как-то мне говорит, что я очень легко могу стать Купиной. Нет причины не верить. Преследуемый Аполлоном, я превращусь в осенний куст золотой, одетый сеткой дождя на лесной поляне. Ветер повеет, и колючие мои руки запляшут свободно» (письмо к Андрею Белому от 2 октября 1905 года).

Эта дисгармония «грязной рожи» и кочерги и светоносного лика бога гармонии, как она отражается в поэзии и музыке, диагностически очень существенна: для поэта («дитя добра и света») она просто невыносима и должна быть устранена любым образом. Но гармонизация уже была невозможна, ибо светоносное в лице Аполлона Блоку уже не было видно: виделась только «грязная рожа», но видение Блока, его зрение стало ненадежным, поскольку, утрачивая свою суверенность и самодостаточность, оно с января 1918-го все более идеологизировалось — виделось то, что невидимо, или то, что диктовала стихия, отнюдь не светлая:

Вперед — с кровавым флагом,  
И за вьюгой невидим,  
И от пули невредим,  
<...>  
В белом венчике из роз —  
Вперед — Иисус Христос.

Так же *невидим* теперь был поэту и подлинный Аполлон, и здесь произошла подмена — его, светоносного, «грязной рожей», и, может быть, в поисках выхода из этой глубоко переживаемой внутренней дисгармонии, Блок уничтожает ее причину — «грязную рожу» своего божественного покровителя, чье имя он призывал еще совсем недавно.

Это деструктивное действие привело к победе над Аполлоном, но оно не принесло «новой» гармонии, потому что это была «пифоническая» победа, которая только и могла привести к окончательной тьме («безвидности») хаоса. После такой победы последние возможности были исчерпаны и оставалось единственное — ждать смерти-примирительницы, которая не заставила себя долго ждать, милосердно придя на помощь *прекрасному поэту своему*<sup>18</sup>.

Этот, собственно говоря, последний и, безусловно, несущий в себе всю силу и напряженность трагического символизма эпизод из жизни Блока, обнаруживающий и свою связь с анализируемым выше стихотворением «Русский бред»<sup>19</sup>, с мотивами тупа и «звенящей стрелы в тумане», вместе с тем возвращает к схеме архаического мифа, в котором светоносный герой, бог, чье имя понимается как обозначение сияющего и, значит, легко видимого и легко видящего неба (и.-евр. \**deiu-os*), поражает хтонического дракона, змея пифонического типа. Этот миф, при всей его «внешней» антитетичности, на глубине своей пронизан укорененной в нем двойственностью, подменой одного другим, более того, превращением одного в другое, игрой «двоящихся» смыслов, вскрывающей некую взаимодополнительность персонажей этого мифа и даже едва мерцающее сквозь толщу вторичных и рационализированных истолкований исходное прародство божественного («небесного») персонажа и его хтонического противника.

Увиденный в контексте этого мифа, проанализированного в других работах, некогда «аполлинический» Блок на этот раз выступает как Пифон, одолевший Аполлона, что удивительным образом и воспроизводит, кстати, версию архаического древнегреческого мифа о когда-то имевшей место победе Пифона над Аполлоном, убитым им (в Дельфах, аполлоновском культурном центре, показывали даже могилу Аполлона, см. Porphyr. Vit. Pyth. 16). Блок как поэт партии Аполлона, разгоняющий мрак хаоса и приносящий в свет гармонию, и Блок как поэт (или уже просто несчастный человек, страдающий и изнемогающий под гнетом хаотических, демонических сил) партии Пифона — вот диапазон, в котором ему приходится действовать, вот те два источника, которыми питалось его творчество<sup>20</sup>. Но в контексте личного, жизненного, творческого, победа Блока-Пифона над Аполлоном была победа над собою прежним, аполлоновским.

И еще один мотив архаического мифа, проступающий в антиаполлоновском деянии больного Блока. Разбивая скульптурное изображение Аполлона (и разбив его, успокоившись), Блок, по его собственным словам, преследовал свою цель — узнать, «на сколько кусков распадется эта грязная рожа». Как известно, в так называемом основном мифе божественный победитель расчленяет тело поверженного противника на части, на куски и разбрасывает их повсюду. Расчленение и разбрасывание неслучайны: от числа кусков и от пространства их рассеяния зависит то усиленное многократно плодородие, которое в архаическом сознании связывалось с хтонической стихией (носителем ее в данном варианте был именно Пифон). Чем больше кусков и чем шире они рассеяны, тем лучше для «новой» гармонии плодородия, определяемой жизненной силой, самим духом жизни и творчества<sup>21</sup>. Но «пифоническая» победа Блока над Аполлоном, будучи собственным его поражением, не могла дать благого всхода умноженной жизненной силы. О таком печальном исходе Блока предупреждали еще в конце января 1918 года в статье П. Арбузева с характерным названием «Пифийская расщелина»<sup>22</sup>. И Блок читал эту статью, и смысл ее был ясен ему. «В „Речи“ — предостерегающая (нас с А. Белым) статья Арбузева „Пифийская расщелина“», — заносит он в записную книжку 27 же января (в день выхода газеты), см. Зап. кн., 386.

## Глава III

*Об аполлинизме и «аполлоновском» тексте начала XX века. — Опыт «гармонизации» России («Петербург» Андрея Белого). — Умирание аполлинизма (поэзия и проза Вагинова). — Анненский. — «Аполлоновское» и «дионисийское» в призме философской мысли в России. — Вяч. Иванов, Булгаков, Степун. — Художественно-критическая концепция Вольнского*

В завершение «блоковской» части книги уместно обозначить только несколько фрагментов из «аполлоновского» текста, каким он выстраивался в Петербурге в то десятилетие, к которому относился и «Русский бред», и сокрушение скульптурного изображения Аполлона.

Из того, что предшествовало блоковской «аполлониаде» последних лет его жизни, достаточно сослаться на резкую поляризацию мнений и настроений относительно образа Аполлона в общественном сознании узкого круга лиц, непосредственно связанных с изданием журнала «Аполлон» (с 1909 по 1917 год) и соответствующим читательским кругом, положительно относящимся к культурной и художественной программе журнала, с одной стороны, и, с другой, теми, кто журнал заметил, заглядывал в него, но его программу не только не одобрял, но и критиковал и, более того, выдвигал свою анти-«аполлоновскую» программу. Сам выход в свет журнала не только с «аполлоновским» названием, но и четко формулируемой «аполлоновской» программой был своего рода вызовом как эстетике воинствующего антиаполлинизма, так и традиционной вялой, приевшейся этике «безблагодатного» аполлинизма. Несомненно, журнал был новым словом в художественной сфере, и название «Аполлон» не просто, без особой обязательности, отсылало к имени Аполлона, но оно не было этикеткой, присваиваемой конвенционально очередному изданию, а должно было пониматься как само имя бога, которое отныне становится знаменем нового художественного направления, новой программы. Изображение в начале журнального номера статуи Аполлона в глубине аркады и на фоне пейзажа как бы намечало открытый путь к самому Аполлону. И это было не единственное обращение к образу этого бога (ср. существовавшее в те же годы московское издательство «Мусагет», 1910—1917). Тем не менее «Аполлон» ощущал давление и в художественной сфере (как со стороны неперешедших последователей передвижничества, так и со стороны представителей нарождающегося и весьма экспансивного «левого» искусства), и в отнюдь не художественной. Может быть, эта последняя наиболее синтетично и вместе с тем кратко обозначена в одной из записей Пришвина, сделанной после революции, но представляющей собой фальсификацию его впечатлений 10-х годов: «Вырождение в эстетизм. „Аполлон“ и педерастия [...]» (Архив Пришвиной. Картон «Черновики к „началу века“», 3)<sup>1</sup>. Намеки на «гомосексуализм неназванных, хотя и широко известных сотрудников „Аполлона“», в определенной мере отражающие соответствующие настроения в известном кругу петербургской художественной и око-

лолитературной интеллигенции, как бы обозначают цепочку, связывающую воедино «неназванных» сотрудников «Аполлона», журнал «Аполлон» и сам образ бога, чье имя носит журнал. В общественном мнении тень вырождения готова упасть на все звенья этой цепочки, и образ самого Аполлона приобретает черты будничности, сомнительности, развенчанности. Происходит (опять-таки только в определенном кругу, настроения которого, однако, легко усваиваются и еще легче распространяются) своего рода «дисгармонизация» бога гармонии, и вырисовывается — как одна из наиболее вероятных возможностей — гибельная перспектива его. образу Аполлона становится все труднее скреплять связываемое с ним гармоническое единство, уровень вкуса снижается, способность найти в образе Аполлона то новое, которое вдохнуло бы в него новую жизнь, значительно ослабляется. Аполлон начинает одновременно и выходить из моды. Теперь он не ко двору, тем более что есть более острые и более доступные впечатления. В этом отношении (в частности, и в «блоковском» контексте) показательна, символична и даже пророчесственна статья А. Бальера «Аполлон будничный и Аполлон чернявый», появившаяся в 1913<sup>2</sup> году. В ней предсказывается гибель Аполлона как идеала гармонии. Нельзя исключать того, что Блок мог быть знаком с этой статьей, хотя, конечно, главное не в этом, а в самой идее «заката» Аполлона и аполлинизма в русской культуре.

(В том же 1913 году, в августе, в первом сборнике издательства «Сирин» начинается публикация романа Андрея Белого «Петербург», которой, в частности, способствовал через М. И. Терещенко и Блок. В дневниковой записи от 23 февраля 1913 года он пишет: «Третьего дня вечером я позвонил к нему [М. И. Терещенко] — и вовремя [...] Я принес рукопись первых трех глав „Петербурга“, пришедшего днем из Берлина, от А. Белого. Очень критиковали роман, читали отдельные места. Я считаю, что печатать необходимо все, что в соприкосновении с А. Белым, у меня всегда — повторяется: туманная растерянность; какой-то личной обиды чувство; поразительные совпадения (места моей поэмы); отвращение к тому, что он видит ужасные гадости; *злое* произведение; приближение отчаянья [...] И, при всем этом, неизмерим А. Белый, за двумя словами — вдруг притаится иное, все становится иным. Какова будет участь романа в „Сирине“ — беспокоит меня» (Дневн., 223—224).

Роман Андрея Белого тоже о крушении «аполлинизма» и предвестие еще более страшных стихийных катаклизмов. Кризис аполлинизма уже в том, что носителем его — в полном противоречии с аполлоновской идеей — выступает пергаментный старичок «невзрачного вида» с зеленоватыми ушами Аполлон Аполлонович Аблеухов, который, однако, призван к тому, чтобы «источать во все стороны гранитные линии, геометрию государственности, основополагающий порядок», если угодно, геометрическую гармонию, идущую сверху, в противовес стихийности, идущей снизу. Все могущество Аполлона Аполлоновича не спасает его от поражения, и причиной этому — его собственный сын Коленька, Николай Аполлонович, по прототипической идее сын бога, который должен осуществить отцеубийство с помощью «сардинницы ужасного содержания». Аполлоновско-пифонический конфликт, отсылающий, несомненно, к схеме «основного» мифа, вводится в романе в рамки семьи, отношений отца и сына. Убийство по случайности не удается, но

Аполлону Аполлоновичу ясно, что замышлялось и кто замышлял. Он берет отставку и уезжает навсегда в деревню, в свое имение.

Двойное имя-отчество Аполлон Аполлонович в русской ономотетической традиции чуть ли не исключительный случай, и уже только в силу этого оно подчеркнуто отмечено и не может не связываться с именем бога Аполлона — тем более что оба они, каждый по-своему, призваны гармонизировать хаос, один музыкой, другой — властью бюрократического принуждения. Планы Аполлона Аполлоновича рушатся, и это ставит под сомнение и самое миссию его божественного патрона).

Связь Аполлона Аполлоновича Аблеухова, как и его сына Коленьки, тоже, естественно, Аполлоновича, с аполлонизмом и его кризисом в России как своего рода вырождением не ограничивается только именем, хотя именно принадлежность к ономотологическому пространству придает слову особую глубину и особый вес, ту энергию знакообразования, которая наиболее непосредственно выражается в имени. Известно немало контекстов, где лат. *numen* — «имя» и лат. *numen*, собств. — «кивок», «знак согласия», «мановение» и т. п. (от *nuo* — «кивать», «делать знак») выступают в тесном смысловом и даже метафизическом соседстве, хотя, несмотря на их фонетическую близость (отличие только в корневом гласном), этимологически эти слова восходят к разным корням (см.: *A. Walde, J. B. Hofmann. Lateinisches etymologisches Wörterbuch. 5-te Aufl. Heidelberg, 1982, Bd 2, 173—174, 186, 189—190*). Любое *numen prorgium* образует пересечение-центр ономастических вертикали и горизонтали в мифопоэтическом сознании: конкретный Иван есть та точка пересечения, в которой диахроническое «иванство» (ср. обычай передачи имени отца сыну, как правило, или всем своим сыновьям: семь сыновей — все семь Ивановы) встречается с «иванством» синхроническим (всеми Иванами сосуществующими с данным Иваном в одном времени). В этом смысле имя собственное не только дифференцирует, но и соединяет в одну общность, и в одном и в другом случае выступая как некая совокупная сила, явление-явленность ее в своего рода «артефакте», человеке, избранном именем. Этот контекст отчасти и объясняет тяготение *numen* и *numen* друг к другу. Ср. такие значения лат. *numen*, как «воля-могущество богов» (*nihil sine numine dei geritur*, Непот), «знак божественного могущества» (*magnum et memorabile numen*, Вергилий), «величие», «божественность» (*tua numina* — как обращение к Августу), «изречение оракула» (преимуш. *plur.*, Вергилий), «статуя бога (его изображение)» (ср. *numina divum* у Вергилия) и т. п.

В романе Андрея Белого «Петербург» очень важна идея «аполлонства», связывающая, хотя и не равнозначенно, отца и сына, но и разводящая их, само соседство по вертикали родового наследования имени, но и — идя вширь и вглубь — связь с «аполлиничностью», точнее, с предсмертной маской ее. В главе седьмой «Петербурга» обо всем этом сказано немало, и здесь уместно обозначить некоторые важные в этом отношении места:

[...] Дело, стало быть, в холоде.

Холод знал еще с детства, когда его, Коленьку, называли не Коленькой, а — отцовским отродьем! Ему стало стыдно. После смысл

слова «отродье» ему открылся вполне (через наблюдение над позорными замашками из жизни домашних животных), и, помнится, — Коленька плакал: свой позор порождения перенес он и на виновника своего позора: на отца.

Он, бывало, часами простаивал перед зеркалом, наблюдая, как растут его уши: они вырастали.

Тогда-то вот Коленька понял, что все, что ни есть на свете живого, — «отродье», что людей-то и нет, потому что они — «порождения»; сам Аполлон Аполлонович, оказался и он «порождением»; то есть неприятную суммою из крови, кожи и мяса — неприятною, потому что кожа — потеет, мясо портится на тепле; от крови же разит запахом не первомайских фиалочек (акцент на «одористическом» коде мог бы дать основание для предположения о знании автором этимологии имени противника, сраженного Аполлоном, змееобразного чудовища Пифона (Πύθων), от πύθω «гноить», в pass. — «гнить», «тлеть». — В. Т.) [...]

Он свою, родную плоть — ненавидел; а к чужой — вожделел. Так из самого раннего детства он в себе вынашивал личинки чудовищ: а когда созрели они, то повылезли в двадцать четыре часа и обстали — фактами ужасного содержания. Николай Аполлонович был заживо съеден; перелился в чудовищ.

Словом, сам стал чудовищем.

[...] Вот именно: при нем кровью шутили, называли «отродьем»; и над собственной кровью зашутил — «шут»; «шут» не был маскою, маской был «Николай Аполлонович»...

Преждевременно разложилась в нем кровь. [...]

Но и не только «чудовище», — противоположное ему:

— «Красавец», — постоянно слышалось вокруг Николая Аполлоновича...

— «Античная маска...»

— «Аполлон Бельведерский».

— «Красавец...» [...]

— «Этот мраморный профиль...»

— «Божественно...»

Но если бы Николай Аполлонович с дамами пожелал вступить в разговор, про себя сказали бы дамы:

— «Уродище».

В Аполлоне Аполлоновиче было нечто «аполлиническое», хотя и в ином, сниженном, не светоносном варианте. Как и Аполлон, он нечто упорядочивал, учреждал, но это была пародия на гармонизацию. Заменой света был циркуляр. Дух жизни заменялся мертвящим и леденящим дыханием.

Учреждение.

Кто-то его учредил; с той поры оно есть; а до той поры было — одно время оно. ...До него была тьма, кто-то над тьмою носился; была тьма и был свет — циркуляр за номером первым, под циркуляром [...]

была подпись: «Аполлон Аблеухов»; в тысяча девятьсот пятом году Аполлон Аполлонович Аблеухов был душой циркуляров. ...С той поры, как из траурных подушек кареты на подъездный гранит наступила ботинкой пергаментноликая статуя [...] — с той поры еще более крепкая власть придавила собой Учреждение, которое бросило над Россией свою крепкую власть. [...]

Над громадной частью России размножался параграфом безголовый сюртук. И приподнялся параграф, вдунутый сенаторской головою — над шейным крахмалом; по белоколонным нетопленным залам и красного сукна ступеням завелась безголовая циркуляция, циркуляцией этой заведовал Аполлон Аполлонович.

[...] шестидесятивосьмилетний старик дышит бациллой параграфа [...] и дыхание это облетает громадное пространство России: ежедневно десятую часть нашей родины покрывает нетопыриное крыло облаков [...] и все — шелестит: сухая, бумажная стая, как роковой листопад, разгоняется от Петербурга... до Охотского моря. [...]

Та бумага несется по железнодорожным ветвям от железнодорожного центра: от Санкт-Петербурга, и — до губернского города; растрепав свою стаю по соответственным центрам, Аполлон Аполлонович творит в этих центрах новые очаги бумажного производства [...]

Аполлон Аполлонович одинок.

Не поспекает он. И стрела его циркуляров не пронизает уездов: ломается [...] Аполлон Аполлонович из Пальмиры, из Санкт-Петербурга, разразится бумажною канонадой, — и (в последнее время) даст маху.

Обыватели бомбы эти и стрелы давно окрестили названием: мыльные пузыри.

Стрелометатель (так сказать, τοξοβόλος, εχηβόλος, οὐστοβόλος, «стреловержец» и др. — В. Т.), — тщетно он слал зубчатую Аполлонову молнию; переменилась история; в древние мифы не верят; Аполлон Аполлонович Аблеухов — вовсе не бог Аполлон: он — Аполлон Аполлонович, петербургский чиновник. И — тщетно стрелял в Иванчевских [...]

От Аполлона Аполлоновича поступали проекты, поступали советы, поступали приказы: приказы посыпались залпами; Аполлон Аполлонович сидел в кабинете [...]; и приказ за приказом уносился бешеной стреловидною молнией в провинциальную тьму; но тьма наступала; прежде только грозила она с горизонтов; теперь заливала уезды и хлынула [...]

Громадное колесо механизма, как Сизиф, вращал Аполлон Аполлонович; по крутому подъему истории он пять лет катил колесо безостановочно вверх; лопались властные мускулы [...] ежедневно [...] два вороногрудых коня бледного уносили Плутона.

По волнам Флегетона несли его в Тартар; здесь, в волнах, он барахтался.

Наконец, — многими десятками катастроф [...] флегетоновы волны бумаг ударились в колесо громадной машины, которую сенатор вра-



шал; у Учреждения обнаружилась брешь [...] Аполлон Аполлонович Аблеухов стремительно полетел со ступенек служебной карьеры.

[...] С этого дня начался и закат сенатора Аблеухова.

Опыт Аполлона Аполлоновича по «гармонизации» России, который, имея в виду его мифологического соименника, можно было бы назвать «аполлонизацией», провалился, потому что она была чужда тому духу «мусической» гармонии, который был ведущим началом в деле Аполлона. Аполлону Аполлоновичу оставалось только умереть. Дело, которому он служил, привело Россию на грань катастрофы, и вскоре она и произошла. Сам «аполлинизм», вспыхнувший ярким пламенем вначале XX века, вскоре же обнаружил всю свою кризисность. И именно эту обреченность аполлинизма в исполнении русского государственника-бюрократа со всей подробностью и пронизательностью описал в своем романе Андрей Белый. Аполлоновское начало спешило покинуть и русскую культуру.

Из того же, что следовало за последней стадией отношений Блока с аполлоновским началом и с воплощающим его образом Аполлона, достаточно отметить весьма важное свидетельство о закате петербургского аполлинизма и о последних петербургских аполлинистах — служителях культа Аполлона. Речь идет о первом прозаическом опыте К. К. Вагинова — «Монастырь Господа нашего Аполлона», — появившемся в печати через год с небольшим после смерти Блока<sup>3</sup>. Нужно напомнить, что та же тема умирания старого (условно говоря, «аполлоновского») мира в условиях вторжения обездушивающей машинной цивилизации и необходимости сохранения подлинного искусства и высоты прежней духовной культуры, как и представление пореволюционного Петербурга-Петрограда в призме ассоциаций с крушением античной цивилизации в эпоху варварских завоеваний, отражена и в других произведениях Вагинова — в его романах, и прежде всего в «Козлиной песни», в драматической поэме о Филострате, не говоря уж о целом ряде других стихотворений. См., например: *Я встал пошатываясь и пошел по стенке, / А Аполлон за мной, как тень скользит / Такой худой и с головою хлипкой / И так протяжно, нежно говорит: / «Мой друг, зачем ты взял кусок Эллады, / Зачем в гробу тревожишь тень мою!» / Забился я под злобным жестким взглядом. / Проснулся раненый с сухой землей во рту. / Ни семени, ни шелкового зуда. / Не для любви пришел я в этот мир / Мой милый друг, вдави глаза плечами / И обверни меня изгибом плеч твоих* («Петербургские ночи», IV, 1922); *Мой дом двурогий дремлет на Эрмоне / Псалмы Давида, мята и покой. / Но Аполлон в столовой ждет и ходит / Такой безглазый, бледный и родной* («Петербургский звездочет», III); *Слава тебе, Аполлон, слава! / Сердце мое великой любовью полно / [...] / Жизнь полюбил, не страшны мне вино и отравы / [...] / Слава тебе, Аполлон, слава! / Тот Распятый теперь не придет / [...] ; — [...] / Аполлон по ступенькам, закутавшись в шубу, бежит. / Но сандалии сохнут на ярко начищенной меди. / Знаю, завтра придет и, на лире уныло бренча, / Будет петь о снегах, где так жалобны звонкие плечи, / Будет кутать унылые плечи в меха: / — Даны мне гулким медным Аполлоном / Железные и воля и глаза. / И вот я волком рыщу в чистом поле, / И вот овцой бреду по дорогам; — И все ж я не живой под кущей Аполлона / Где лавры тернием*

вошли в двадцатилетний лоб / Под бури гул, под чудный говор сада / Прикован  
я [к] Лирической скале («И все ж я не живой...»<sup>4</sup>; все из «Петербургских  
ночей»); Слежу за хороводами народов / И между строк прочитываю книги, /  
Халдейскою наукой увлечен. / И тот же ворон черный на столе, / Предвестник  
и водитель Аполлона («Да, целый год я взвешивал...», декабрь 1924);  
Пусть спит купец, пусть спит игрок, / Над нами тяготеет рок. / Вкруг  
Аполлона пляшем мы / В высокий сон погружены, / И понимаем, что  
нас нет, / Что мы словесный только бред / Того, кто там в окне  
сидит / С молочницею говорит («Песня слов» 1: поют «вместе старые и моло-  
дые», 1927)<sup>5</sup>; в связи с блоковским «Русским бредом», начинающимся стихом  
Зачинайся русский бред... и обрывающимся на слове *Бредовым...*, существ-  
вен мотив бреда у Вагинова — и в этом стихотворении, и в его прозе, и в том  
впечатлении, которое производили стихи поэта на читателей, ср.: «Стихи его  
бред, конечно, но какой заставляющий себя слушать бред» (Всеволод Рож-  
дественский), ср. у него же: «Первая книга — „Путешествие в хаос“, еще мла-  
денчески беспомощная [...] но уже исполненная пророчественного  
бр е д а», Хаос и бред, несомненно, соприсродны: бред — и есть хаос, при-  
сутствующий в сознании человека; то же можно сказать и об особом  
виде «спутанного» сна, некогда называвшегося мечтанием). Хаос, возникаю-  
щий при распаде, неминуемо ведет к разложению, гниению, миазмам (ср.  
πυθω, связанное с гниением, как и само имя Пифона), предполагаемым и Бло-  
ком, когда в «Русском бред» он говорит о «дорогой памяти трупа». Это  
«обонятельное» свидетельство распада неоднократно подчеркивается и Ваги-  
новым, ср.: «Вот сейчас автор готовит гробик двадцати семи годам своей  
жизни [...] страсть у него такая. Поведет носиком — трупом пахнет; зна-  
чит, гроб нужен. И любит он своих покойников [...]» («Козлиная песнь», тот  
же мотив варьируется в «Монастыре Господа нашего Аполлона»: «Возьму си-  
рень — трупом пахнет»); «В воздухе пахнет людским навозом» («Звезда  
Вифлеема»); Знакомый запах гнили и болот («Чернеет ночь в моей руке  
подъятой...»); А друзья его все гниют давно, / Не на кладбищах, в тихих гро-  
биках, / Один в доме шатается, / Между стен сквозных колыхается, / Другой  
в реченьке купается, / Под мостом плывет, разлагается («Стихи из рома-  
на „Козлиная песнь“») и т. п., включая и вариации иных неприятных запахов.

В связи с этим мотивом разложения-гниения Аполлона (и «аполлоновско-  
го» начала) и тлетворных миазмов в текстах Вагинова еще раз следует при-  
влечь внимание к сходному мотиву в уже цитированных записях Блока в то  
время, когда он задумал «Русский бред»: «Это [о России. — В. Т.] был боль-  
ной, давно гнивший, теперь он издох, но он еще не похоронен; смер-  
дит» — или: «...мы, присутствовавшие при смертных и уродливых корчах,  
может быть, осуждены теперь присутствовать при гниении и тлении  
[...] Не забудьте, что Римская империя существовала еще около пятисот лет  
после рождения Христа. Но она только существовала, она раздувалась,  
гнила, тлела — уже мертвая».

Но самый «аполлоновско-петербургский» текст Вагинова, наиболее важ-  
ный и в свете блоковского «аполлоновского» контекста как альтернативный  
блоковскому вариант (попытка, правда безуспешная, сохранить «аполлонов-  
ское» и продлить, насколько можно, культ самого Аполлона), — это, конеч-

но, «Монастырь нашего Господа Аполлона», заслуживающий в связи с аполлоновской темой «Петербурга-Петрограда» более подробного цитирования:

Наше время, изобилуя открытиями в химии, механике и физике, навело многих талантливых, но несчастных художников на мысль, что оные открытия есть вещь замечательная и вечная. Повинуясь слабому сему рассуждению, отроки и старцы не токмо философию, но и сердце человеческое забыли. [...] Храм Аполлона и Деметру презрели.

Лето от лета сады поэзии хирели и иссыхали. [...] И лик Господа нашего Аполлона почернел и сжался. Дряхлая Муза с глухой лирой своей обходила грады и веси, стучала в окна и двери, но неразумные старцы и отроки со смехом ее изгоняли. [...]

И возгорелась любовь моя к Господу нашему Аполлону и прекрасному телу человеческому. Жалко смотреть на Бога нетленного, в тлении поверженного. И восхотелось мне вернуть ему млеко и вино радости и жизни, снова Храм его воздвигнуть.

Братья художники, образуем монастырь Бога нашего Аполлона. Будем трудиться во славу его. Тяжел путь, но радостна вера в воскрешение его. [...]

Что есть сердце стиха? Сердце стиха есть радость или печаль, в оное вложенное.

Что есть кровь стиха? Ритм его, от начала печали или радости бегущий.

Что есть дыхание стиха? Рифмы, на концах растворенные. [...]

И говорил еще: „Братья мои, художник не должен быть праздным ни единого часа, ни единой минуты жизни своей [...] Но придя в дом свой, не берите перо и бумагу, но посадите наблюдения свои в мозговую извилину, для сего отведенную и, утром встав, посмотрите, не стали ли они травой и цветами Господа нашего Аполлона. И если почувствуете дрожание сердца своего, берите предметы, для письма полагающиеся“ [...]

Радий есть христианство, братия мои.

Паровоз есть христианство, братия мои.

Пикассо есть христианство, братия мои.

Есть пустыня Оптинская, в ней старец Нектарий, убежище для паровозов и радия уготовляет. Ночью Иисусу своему, из плоскостей и палок состоящему, чадит и молится. Аполлона, Господа нашего разлагает.

О, если бы иметь камень, чтобы пустить в него. О, если бы иметь силу, чтобы убить его. Но оружие художника — это кисть его, но снаряд художника — это картина его. Так давайте, братья, трудиться в поте лица своего. [...]

Вышли мы из дому нашего и проснулись в стране, где вертятся горы. И увидели Аполлона, лежащего посреди нас со сломанной ногой, в коей торчали автомобили и рельсы и вместо крови струилась нефть. Построили носилки мы [...] и положили на них Бога нашего. И отправились и проснулись у ворот обители нашей.

И вошли мы в ворота и положили Бога под липами [...] и предались горести. Подходили к окнам и смотрели на него и плакали. И когда покраснела кровь наша, приступили к лечению его. Отрядили трех послов в страну Элладскую, но не вернулись они [...] И открыли мы лечебник и прочли: „При сифилисе необходимо ртутное лечение“.

И спросили мы себя, как лечить сифилис Господа нашего. Ритмом, рифмами или образами.

Решили: сердцем, кровью, дыханием своим. [...]

Когда же стеклянная заря осветила длинные окна, прошло оцепенение наше. Эос, Эос, отчего белая встаешь над обителью нашей? А полон снова лежал под липами, бледный, худой, но вместо нефти текла кровь из ноги его. [...]

С каждым днем Господь наш становился все розовой и человечней. Уже не было Дианы, той, что распевала по утрам радости тела, не было Гилла, любившего божественную Диану. Ипполита, юноши, боявшегося женщин...

В каждой келии лежали обглоданные кости.

Пришел день, когда я остался один в обители. Я видел Аполлона. Он все еще лежал под липами, но теперь он совсем розовый. Только лицо его все еще полно страдания. [...]

Сыро в келье моей, Аполлон не приходит. Лежит под липами, а вокруг в черном небе кружатся аэропланы [...] Обошел сегодня келии братии моей. Грустно видеть кости людей любимых. Пожелтели они, грибами покрылись. [...] Зачем привел вас в обитель мою. Зачем Аполлоновой пищей сделал. [...] Сел и заговорил: „Не пощадил вас, не пощадил для Бога своего“ [...]

Не мог больше оставаться в обители и бежал по крутой дороге в сад городской [...]

Страшно жить мертвецу среди живых, страшно быть человеком страны умершей. Долго я бродил по дорогам. И когда появилась луна, взял я лиру и запел. Но что пел, не слышала душа моя, а только руки знают [...]

И уже начал забывать про ужасы монастыря Господа нашего, и уж чувствовал молодое сердце в крови своей [...] Снова упругим стало тело мое. Молодая кровь в щеках играла.

Не утерпел я и в ворота монастыря Господа нашего заглянул. И не увидел Бога под липами. И потянуло меня заглянуть в кельи братии моей. В келье брата Гилла увидел я Его, Бога нашего. Снова иссохший, квадратный, лежал он, мертвые черви спали в ноге его. Убежал я [...]

Лежу в траве. На высоком холме стоит статуя, и народ эллинский говорит о ней [...] И вот снова с умершей братией моей. Страшно быть живым среди призраков. Страшно быть человеком среди умерших. Дали они мне перо и бумагу и сказали: «Пиши наставления свои» [...]

Павловск был покрыт Петергофом, и на плоскости и круги сошли статуи с пьедесталов, и вместо них забрались люди, — в то время, как мрамор оживал, человеческие тела становились белее и белее и наконец застыли. [...]

Тихо плывет корабль. Гилл сидит у руля. Ипполит пары поддерживает. В безнадежном море мы.

А, наверно, в гробу плачет мать моя, сидит сухая, белая, без волос и тела, вспоминает, как белокурого мальчика качала.

Тих Екатеринбургский канал. Только слышится рыдание водосточных труб. [...]

Тихо плывет корабль, борта его касаются перил Екатерининского канала. Орбиты Гилла спят. Шуршит ряса на мне. [...]

[...] Мертвое море в теле моем, и земли, и расы, и нации.

А все же люблю землю и город свой, в котором случайно родился. Жаль только, совсем не слышу я пения птиц, запаха травы. Возьму сирень — трупом пахнет.

Свистит ночь. Иногда пляшет луна. Мы живем в монастыре — Демидов переулочек, 15<sup>6</sup>, недалеко от Сенной. Иногда мы сваливаем ритмы и образы в узелок, выходим и продаем, ибо хотя мы и призраки, но нам надо есть<sup>7</sup>.

Этот, иной нежели блоковский, подход к теме русского аполлинизма в Петербурге 10-х — начала 20-х годов имел ту же судьбу — будущего у него там и тогда не было и не могло быть.

Нужно сказать, что сознание, предчувствие, само чувство приближающейся кончины аполлинизма и самого его локуса на севере России фиксировали этот процесс с хронологической точностью — и в «Петербурге» Андрея Белого, и в ряде блоковских текстов, и у Вагинова в «Монастыре Господа нашего Аполлона», и в мироощущении части населения города, проходящего через Божий Суд. И когда стало ясно, что того Петербурга больше нет, появляются и фильм Вс. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» (1927), и оратория В. Дукельского под тем же названием (1931—1937), и роман Вагинова «Козлиная песнь» (1927) с «Предисловием, произнесенным появившимся в середине книги автором» — «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается — автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер». Аполлинизм Петербурга уступил свое место пифонизму Ленинграда, сохранив, однако, аполлиническое начало в своей долговременной памяти в неясной надежде избранных хранителей памяти на новое явление Аполлона в Петербурге. Наконец, город вернул себе свое имя. Но значит ли это, что вернется в него и апполоновское начало? А если вернется, то, конечно, не само собой, а только с помощью высокого светоносного Духа. Без него и дворцы, и сады, и набережные, и реки, и музеи могут еще долго оставаться главным образом декорацией.

Здесь нельзя не упомянуть еще одну фигуру в связи с темой петербургского аполлинизма. Но для этого придется вернуться назад, к 1900-м годам, то есть и до «Петербурга» Андрея Белого и уж тем более до Вагинова. Речь пойдет об Иннокентии Федоровиче Анненском, скоропостижно скончавшемся 30 ноября 1909 года на ступеньках Царскосельского вокзала в Петербурге. Современник Анненского, известный художник и театральный декоратор, в своих воспоминаниях писал: «Неожиданная и безвременная

смерть Анненского произвела удручающее впечатление на всех, кто знал этого замечательного поэта. Похороны его в Царском Селе собрали огромное количество людей, особенно много учащейся молодежи, которая искренно любила Анненского» (см.: Головин А. Я. Встречи и впечатления. Воспоминания художника. М.; Л., 1940, 98—99). Разумеется, нет никаких оснований сомневаться в этом свидетельстве, тем более что есть и другие, подтверждающие сказанное и тем не менее не исключающие внутреннего одиночества поэта, сознания, ощущения и переживания трагичности ситуации, которую, говоря языком более позднего времени, можно было бы назвать экзистенциальной.

Объективируя сказанное, — писал Анненский А. В. Бородиной 25 июня 1906 года из Царского Села, — я нахожу, что в музыке, скульптуре и мимике — поэзия, как золотой сон, высказывается гораздо скромнее, но часто интимнее и глубже, чем в словах. В «поэзии» слишком много литературы. Если бы Вы знали, как иногда мне тяжел этот наплыв мыслей, настроений, желаний — эти минуты полного отождествления души с внешним миром, — минуты, которым нет выхода и которые безрадостно падают в небытие, как сегодня утром упали на черную клумбу побледневшие лепестки еще вчера алой, еще вчера надменной розы [...] Я видел днем розу, уже полную тяжелых слез, но еще махровую и обещающую... Но едва я коснулся до ее ветки, как вместе со слезами посыпались и лепестки... Так и с моей невысказанной поэзией, с моими все еще золотыми снами [...]

Когда возник журнал «Аполлон», Анненский возлагал на него большие надежды, более того, он почувствовал, что это его журнал и что программе этого издания отвечают именно его, Анненского, стихи. Казалось бы, что и издатель «Аполлона» С. К. Маковский думает так же — тем более что уже в первых трех номерах журнала за 1909 год он печатает большую статью Анненского «О современном лиризме» (№ 1, 12—42; № 2, 3—29; № 3, 5—29), по сути дела открывающую эти номера. Но, конечно, более всего Анненский надеялся на публикацию его стихов, но здесь его ждало глубокое разочарование, объяснимое существенно более глубокими причинами, чем желание поскорее «опубликовать», чем авторские амбиции.

22 сентября 1909 года Анненский пишет письмо Маковскому:

Дорогой Сергей Константинович,

По последнему предположению, которое у Вас возникло *без совета* со мною, Вы говорили мне, что моей поэзии Вы предполагаете отделить больше места (около листа или больше — так Вы тогда говорили), но *во второй* книжке «Аполлона». Теперь слышу от Валентина (сын И. Ф. Анненского. — В. Т.), что вторую книжку предназначают в редакции отдать «молодым», т. е. Толстому, Кузмину etc. Если это так, то стоит ли вообще печатать мои стихотворения? Идти далее второй книжки — в размерах, которые раньше намечались, мне бы по многим причинам не хотелось. Напишите, пожалуйста, как стоит вопрос. Я не судья своих стихов, но они это — я [разрядка В. Т.], и разговаривать о них мне поэтому до последней степени тяжело. Как Вы, такой умный

и такой чуткий, такой Вы, это забываете и зачем, — упрекну Вас, — не скажете раз навсегда, в чем тут дело? Ну, бросим стихи, и все [...]

Ответ последовал через день, 24 сентября:

Относительно Ваших стихов *ничего* со времени нашей последней беседы не изменилось. Ведь о том, что неудобно отдавать им много места в *первой* книжке «Аполлона» — было давно решено. [...] В следующей же книжке будет напечатано 9—10 страниц Ваших стихотворений [...]

Анненский ответил на это письмо не сразу, 12 ноября 1909 года:

Дорогой Сергей Константинович,

Я был, конечно, очень огорчен тем, что мои стихи не пойдут в «Аполлоне». Из Вашего письма я понял, что на это были серьезные причины. Жаль только, что Вы хотите видеть в моем желании, чтобы стихи были напечатаны именно во 2 №, — каприз. Не отказываюсь и от этого мотива моих действий и желаний вообще. Но в данном случае были разные другие причины, и мне очень, очень досадно, что печатание расстроилось. Ну, да не будем об этом говорить и постараемся не думать.

Еще Вы ошиблись, дорогой Сергей Константинович, что время для появления моих стихов безразлично. У меня находится издатель, и пропустить сезон, конечно, ни ему, ни мне было бы не с руки. А потому, вероятно, мне придется взять теперь из редакции мои листы, кроме пьесы «Петербург», которую я, согласно моему обещанию и в то же время очень гордый выраженным Вами желанием, оставляю в распоряжении редактора «Аполлона». Вы напечатаете ее, когда Вам будет угодно [...]

В комментариях А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика к письмам Анненского Маковского — важные детали:

В недатированном письме (видимо, от 10—11 ноября) Маковский сообщил: «Ваши стихи, уже набранные и сверстанные, все-таки пришлось отложить — как Вы этого опасались». По догадке Ахматовой, это письмо Анненского — ключ к написанному в тот же день последнему стихотворению поэта «Моя тоска». Строфа:

В венке из тронутых, из вянущих азалий  
Собралась петь она... Не смолк и первый стих,  
Как маленьких детей у ней перевязали,  
Сломали руки им и ослепили их. —

связывалась Ахматовой с историей несостоявшейся публикации в «Аполлоне» (по свидетельству Д. Е. Максимова, Ахматова в разговоре с ним называла поступок Маковского непосредственной причиной скоростигной смерти Анненского. [...] Иннокентий Анненский. Книга отражений. М., 1979. С. 667—668.

В третьем (декабрьском) номере «Аполлона» за 1909 год была помещена вклейка-извещение:

Тридцатого ноября умер Иннокентий Федорович Анненский. Среди нас он был старший, но с каким юношеским воодушевлением относился он к «Аполлону», к осуществлению «молодого» журнала. Долго, в одиночестве, накапливал он свое знание: плоды терпеливых изучений и раздумий. Смерть унесла его, когда для нас только начинала раскрываться сокровищница его личности: его неутомимый ум, блестящая эрудиция, дарование филолога, поэта, публициста. [...]

Но не только сотрудника оплакиваем мы, а — друга с душою отзывчивой, влюбленной во все красивое, аристократически-нежной; мы потеряли одного из самых ярких современников, одного из лучших представителей русской культурности.

Несомненно, русское общество когда-нибудь достойно оценит этого редко-даровитого и обаятельного человека [...]

Но присутствие Анненского в контексте аполлинизма русской культуры начала XX века, конечно, не исчерпывается его связью с журналом, носящим имя Аполлона. Основания более глубоки, и главное из них — прочувствование и осознание трагичности аполлинического начала еще до того, как слова о кризисе его в русской культуре стали расхожими высказываниями. Явные признаки умирания среди, казалось бы, цветения аполлинизма придают особую обостренность, пронзительность происходящему расставанию с тем, что так дорого и близко, и вводят в аполлоновский текст и контекст тему сочувствия, жалости-соостродания ко всем, кто страдает, и понимание, что бывают ситуации, когда у гармонии и страдания могут быть общие корни. Анненский и глубоко чувствовал, и профессионально, как классик и — особенно — поэт-переводчик, хорошо знал, как дорого далась гармония золотого века древнегреческой культуры. И все это — в известном смысле — объединяет и обращает Анненского к переводам трагедий Еврипида и созданию собственных трагедий на античном материале, в которых им достигнут оригинальный синтез еврипидовского и своего, и Еврипид был прочтен человеком рубежа XIX и XX веков.

Анненский перевел почти два десятка трагедий Еврипида (и намеревался продолжить переводы и других его трагедий) и глубоко вжил в сам древнегреческий текст их, сохраняя, где считал нужным, и свою позицию, иногда нарочито отклоняющуюся от оригинала. В этих переводах образ Аполлона, как бы он ни назывался (Аполлон, Феб, Локсий [Λοξιάς, эпитет Аполлона, извилистый, запутанный в своих вещаниях, «непрямой», изгибающийся; семантика этого обозначения проанализирована в другом месте, где указываются и типологические параллели к этому образу; к этимологии Λοξιάς: λoξoς, см.: P. Chantraine. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots. Paris, 1984, 646; ст.-слав. лакѣтъ, рус. локоть (\*olkъть), лит. alkūnė, то же, с идеей «непрямоты», кривизны; — эта эпиклеса Аполлона присутствует в трагедиях трех великих поэтов — у Эсхила, Софокла и Еврипида)], и соответствующее его обозначение появляется, видимо, около двухсот раз, что, естественно, еще не означает, что Еврипид в трагедиях, которые перевел Анненский, употребил примерно такое же количество обозначений и что сами эти обозначения далеко не всегда совпадают в оригинале и в переводе.



Тем не менее о чем можно говорить со значительной степенью правдоподобия, так это о вполне соотносимой роли образа Аполлона в еврипидовских текстах и в переводах Анненского. Существенно и другое: переводя Еврипида, Анненский прошел через все «аполлоновское» пространство переведенных им трагедий древнегреческого писателя, а пройдя это пространство, он не мог не усвоить себе этот образ и не размышлять над тем, что является тайным нервом образа Аполлона.

Разумеется, что в разных трагедиях число обращений к образу Аполлона разное и роль его в структуре каждой трагедии разная. В одних случаях это обращение к Аполлону, нередко ритуальное и существенным образом клишированное, в других — простое упоминание, так сказать *ad hoc*, в третьих — обращение-призыв к Аполлону, моление, к нему обращенное, в четвертых — Аполлон выступает как самостоятельное действующее лицо трагедии, со своими речевыми партиями. Существенно и то, что иногда Аполлон оказывается тесно связанным с определенной ситуацией в трагедии и с другими персонажами, в этой ситуации участвующими. В общем, есть основания говорить о выделении в корпусе переведенных Анненским еврипидовских трагедий определенного «аполлоновского» слоя, даже особого «аполлоновского» текста, что тем более характерно для соответствующих трагедий оригинала. И само наличие «аполлоновского» слоя и «аполлоновского» текста у Еврипида и, соответственно, у Анненского очень важный аргумент в пользу особой отмеченности Аполлона — и в историко-генетическом, и в синхронном плане. В первом из них Аполлон одна из филиаций образа сына верховного бога Громовержца Зевса, чье имя *Zeus* отсылает к идее светлого, сияющего, дневного неба. Зевс — отец по определению (*Zeus patēr*). В самом образе Зевса сохраняется много архаики (ср. его тайное воспитание на Крите, связь с Дельфами, будущим городом Аполлона, обозначаемого как Дельфийский, там же почитался каменный пуп земли — *ομφαλος*, камень, проглоченный отцом Зевса Кроносом, или камень как пуп Зевса; в Пифоне, месте, где позже Аполлон поразит чудовище Пифона, под Парнасом, Зевс установил *ομφαλ* как знак на диво всем смертным. *Hes. Theog.*, 497—500; оружием Зевса были молнии). Немало архаичных черт и в самом Аполлоне, включая и такие, которые отсылают к хтоническим мотивам (кстати, имя матери Аполлона, понесшей плод от Зевса, — *Αἴτω*, *Αἰτώ* в народной этиологии связывалось с *λανθάνω* — «скрывать», ср. лат. *lateō*, хотя, очевидно, более надежна связь этого имени с ликийск. *lada*, обозначением женщины, возможно, определенного социального ранга). Если в классический период «олимпийской» религии Аполлон органично входит в круг богов, возглавляемых Зевсом, то до этого, в предыстории, отношения этих двух богов, видимо, более сложны, и во всяком случае попытка более глубокой реконструкции дает, кажется, основания думать об исходном образе Аполлона как (младшем) сыне отца-Громовержца, между которыми были антагонистические отношения. Избежать этой ситуации в новых условиях можно было, сделав Аполлона стреловержцем (подобно Зевсу же, метателю молний), поражающим хтонических чудовищ типа Пифона. Вместе с тем следы известной разведенности Аполлона и Зевса прослеживаются и позже, в частности в «троянском» цикле.

Есть трагедии, где обозначения Аполлона в переводах Анненского (обычно как и в оригинале) встречаются редко, даже единично, ср. — «Медея» (*Музы не будут мелодий венчать / Скорбью о женском коварстве... / Только бы с губ моих эту печать, Только б и женской цевнице звучать / В розовом Фебовом царстве... / О, для чего осудил Мусaget / Песню нас слушать все ту же...* [421—428]; «Ипполит» (*Он радостей и уз любви бежит, / А меж богов сестры милее Феба / И Зевсовой нет дочери ему...* [15—17]); *Слепота! Слепота! / Аполлону кровавые / Мечем мы на бреге Алфея / Бычьи туши в Пифийских храмах...* [534—537]; «Гекуба» (*У бока твоего ночами спит / Та жрица Феба, что зовут Кассандрой / Во Фригии [...] [825—827]*); «Вакханки» (*[...] Оракул Зевса вам вещает это. / На Феба прорицалище твои / Разграбят войны и на возвратном / Пути постраждут. [...] [1336—1339]*, в партии Диониса), «Елена» (*Куда крыло направить корабля / От этих мест должны мы, чтобы Кипра / Достичь верней: там Аполлон велел / Нам обитать и город так назвать / По имени родного Саламина [146—150]*; — (Елена [указывая на Менелая]. *Да вот он сам: дрожит, к могиле эжмется. — Феоклимен. О, Аполлон! Как жалко он одет!* [1204—1205]; — *Был сражен он в состязанье / Диском Феба, и лаконцам / Бог велел, чтоб в год по разу / Гиакинта поминали [1471—1474]*; — *Пусть смолкнут позорные речи / О варварском ложе царицы; / Безвольная жертва раздора / Идейского, стен не видала / Она Аполлонова града [1507—1511]*); «Умоляющие» (*Храните нам Афины и Трезен, / Откуда, верен Локсию, Эгею / Средь роскоши возрастивший нас отец / Свою Пандиопиду отдал Эфру [5—8]*; *От которых (от мертвых. — В. Т.) золотые, / Хмурясь, Феб уносит кудри, / Да на пеплосе, к рассвету / Складки влажные, что стынут / На груди, рыданий полной [977—981]*; — *И в памяти у эллинов присяга / Останется Адрасова прочней / Закреплена Дельфийцем [1206—1208]*); «Ифигения в Авлиде» (*Скоро ль с судов поведет вас меч / На Илион фригийский, / Фебов чертог старинный? [753—756]*; — *Там, прорицая с Хироном, / Феб Аполлон воспрославил / Мужа, / Что Илион рушить пойдет с горстью людей... [...] / С вещей / Уст Аполлона Вакх сорвал / Речь и о том, как мать ему / Старца морского богиня-дочь, / Дивное даст оружие [1065—1075]*); «Реса» (*Стены воздвигнувший Трои, / Дела владыка могучий, / В Ликии чтимый, бог лучезарный, / Молим тебя, Аполлон: / В дни испытания нас не оставь ты! / Смелому мужу хранителем будь / В мраке полнощном! [226—232]*, в Первом музыкальном антракте. Хор. *Строфа I: моление, обращенное к Аполлону» мы — Ты*); — *Первое полухорие. Что же пароль? — Одиссей (раздвигая надвинувшиеся копыя). Феб-Аполлон! [688—689]*; — *Мусей, / Тот славный муж Афин твоих богиня, / Из смертных самый мудрый, разве он / Не нами был воспитан и не Фебом? / А что ты мне взамен теперь дала? / Зарезанного сына бедной Музе / Вернула, труп даешь похоронить? [945—951]*, в монологе Музы); — *На гибель царь могучий осужден. / Стрелу в колчане Локсий сам наметит, / Ее враждой бессмертной окрылит... / И не спасет его завистливая дева, / Что слезы мне теперь велела лить... [975—979]*, то же в монологе Музы; два последние примера отчасти отсылают к топике трагедии Анненского «Фамира-кифарэд», ср., кстати, в переводе «Реса» и то же в монологе Музы, ласкающей волосы вероломно убитого Реса, помогавшего троянцам. Ср.: *О, Фамирид, надменный нечести-*

*вещи, / В обитель мрачную ты уж давно сошел, / А бедной Музе сердце все терзаешь... / Да, если бы, гордыней ослеплен, / Ты вызова тогда не бросил Музам, / И мы бы не спешили на Пангей, / Мне хоронить бы не пришлось сына, / Я бы на свет его не родила [...] [909—916].*

Иногда малость количества упоминаний Аполлона искупается значительностью сообщаемых сведений и концентрацией их в весьма ограниченном и тем более начальном локусе текста, как в «Алкесте» (ср. в явлении втором, сразу же после Пролога [в этом явлении участники диалога — Аполлон (здесь он персонаж, и это придает ему особый вес) и Демон Смерти, 29—72]):

Демон Смерти (не приближаясь к Аполлону)

А!.. Ты... опять... Аполлон?  
 Что забыл? Ты зачем у чертога  
 Бродишь, Феб, и опять  
 У поддонных дары  
 Отнимаешь, обидчик, зачем?  
 Или мало тебе, что Адмету  
 Умереть помешал, что искусством  
 Дев судьбы осилил коварным?  
 Чтó рукою за лук берешься?  
 Разве Пелия дочь не сама  
 Умереть желала за мужа?

Аполлон

Дерзай: со мной лишь истина и слава.

Демон

Лишь истина? А этот лук зачем?

Аполлон

Его носить велит привычка, демон.

Демон

Чтобы домам, как этот, помогать,  
 Хотя бы против правды, бог, не так ли?

Аполлон

Мне тягостно несчастье друзей.

Демон

И ты лишишь меня второго трупа?

Аполлон

Я силою и первого не брал.

Демон

Он на земле, однако ж, не в могиле.

Аполлон

Сменен живой... И ты пришел за ней.

Демон

Да, чтоб увлечь ее в земные недра.

Аполлон

Что ж? Уноси ее... Разубедить  
Едва ли я тебя сумею, демон...

Демон

Не для того ль, державный Аполлон,  
И призван я, чтоб убивать мне данных?

Аполлон

На медящих оковы налагай...

Демон

О, я для них всегда к твоим услугам

Аполлон (*помолчав*)

До старости ты ей не дашь дожить?

Демон

И смерти мил бывает дар почетный.

Аполлон

Но жизнь *одну*, не больше ж ты возьмешь

Демон

Нам жизни дар отраднее цветущей.

Аполлон

А у старухи роскошь похорон?

Демон

Иль твой закон рассчитан на богатых?

Аполлон (*иронически*)

Вот тонкий ум... Кто мог бы ожидать?

Демон (*продолжая*)

До старости от Смерти откупаться...

Аполлон (*помолчав*)

Итак, Аלקесты мне ты не отдашь?

Демон

Да, не отдам. Ты мой характер знаешь...

Аполлон

Для смертных яд, остуда для богов.

Демон

Недолжного с меня не взять словами.

Аполлон

Как ни жесток ты, Демон, ты уступишь...  
Такой сюда от Еврисфея муж  
Дорогою пойдет, за колесницей  
К фракийцам направляясь, чтоб коней

Царю добыть, из края зим суровых.  
И, принят здесь, в Адметовом дому,  
Он у тебя царицу силой вырвет.  
Бессмертному ты отказал. А все ж  
По-моему ты сделаешь. И прибыль  
Тебе одна — мое негодование...

(Уходит)

Ср. там же, во втором полухории, *Антистрофу II*:

О, если бы солнца лучи  
Рожденному Фебу светили,  
Алькесту из адской ночи  
Ворота теперь отпустили.  
Имел воскресителя дар  
Асклепий... Но тяжкий удар  
Перуна небес огневого  
Уносит и мощь и красу...  
К кому же теперь вознесу  
С надеждой молящее слово?

Ряд трагедий можно отнести к числу средних по числу упоминаний Аполлона (5—10 употреблений). К ним относятся «Троянки», «Электра», «Андромаха», «Рес», ср. ряд примеров — из «Троянок»: *О, никогда с тех пор, как с Фебом мы / Вокруг земли Троянской по отвесу / Расставили твердыни камней, нет, / На миг с тех пор благая мысль о Трое / Не покидала сердца, а теперь, / Что Троя? дым да тяжкие следы / Аргосского копья* [4—10]; — *А где Приам? Где дети? Если царь / Сам Аполлон из бешеного бега / Девичью Кассадру отпустил, / То ложе ей, презрев закон и бога, / Осквернено девичье ей Атридом / Насильно и во мраке* [41—46]; — *Ключи Аполлона забрось! / Повязки священные бога / Сорви с головы злосчастной!* [256—258]; — [...] *Ты украсишь / Мне головы не хочешь? Не должна ль ты / Сама вести, толкать меня, что здесь я / Замешкалась? Ведь если Локсий — бог, / Так славный царь ахейцев Агамемнон / Жену себе берет* [354—358; партия Кассандры]; — *Когда б не Феб рассудок твой пьянил, / Недаром бы вождей Эллады дева, / Такой молвой сопровождала ты / Из этих стран [...]* [408—411]; — *А мое нагое тело в гроб закинут, и потом / Занесет его к могиле жениховой. Там меня / Звери хищные растащат Аполлонову слугу. / Вы повязки, дар любовный, Фебов дар, простите ж вы...* [448—451, из монолога Кассандры]; — *Выпустив стрелы, / Стены Феба багровым он пламенем сжег / И тебя, Илион. О, горе, а две, / Две осады кровавые Трои* [816—819]; — *Дитя, какая участь! Вот следы / Отцовских стен... вся голова разбита / О Фебову твердыню [...]* [1172—1174]; из «Электры»: *Феб-Аполлон! Спаси нас от убийц (партия Электры, обнимающей алтарь)* [221]; — *Дождемся мы? О да... Ведь Феба речь / Не прозвучит бесследно...* [398—399]; — Орест: *О Феб! В тебе тогда вещал невежда...* [971]; — Электра: *Невежда — Феб? Кто ж мудрый у тебя* [972]; — *О Феб-Аполлон, твой глас карать повелел мне* [1190, партия Ореста]; — *Она была достойна кары, но... / Но не твоей, Орест. Об Аполлоне, / Как о царе своем я умолчу* [1244—1246]; — *Но Локсий сам, оракулом смутивший / Тебя, вину Орестову возьмет...* [1266—1267]; — *О да,*

*Аполлон подьмет вину / И крови и зла [1296—1297, партия Кастора]; из «Андромахи» — Царь в Дельфах — он за гнев безумный платит: / Когда отца убили у него, / Он Феба звал к ответу в том же храме [51—53, монолог Андромахи]; — Не о том ли вещая вопила, / Феба лавр в объятиях зажав, / Чтоб позор свой Троя умалила / Иль старшин Кассандра не молила, / К их коленям, вещая, припав [296—300, Первый музыкальный антракт. Хор. Строфа II]; — Целитель Феб да разрешит твой узел... / Но терпишь ты от смертных иль богов? [900—901]; — [...] То мщенье, о котором / За смерть отца он к Фебу вопиял, / Откликнется ему. Дельфийцы даже / Раскаянье не тронет, и царя / Накажет бог... За клевету на Феба / И смертного там, в Дельфах, он за все / Заплатит гнусной смертью [...] [1003—1009, партия Ореста]; — О Феб! Не ты ли сложил / На холме крепкозданную Трою? / И не ты ль, чтоб создать Илион, [...] Утолил голубых кобылиц? (Четвертый музыкальный антракт. Хор. Строфа I); — О, город, о, город! / Двое убитых детей и Фебом убитых... [1211—1212]*

Бесспорное первенство по числу упоминаний имени Аполлона и, следовательно, по значимости его роли принадлежит трагедии «Ион», где имя этого бога встречается не менее семидесяти раз. Эта выделенность Аполлона в «Ионе» в существенной степени объясняется тем, что Ион был сыном Аполлона от Креусы. Аполлон-Феб насыщенно представлен уже в явлении первом «Пролога», целиком занятом пространной партией Гермеса: [...] *И это я, слуга бессмертных, в Дельфы / Пришел, где Феб, заняв срединный храм, / И что теперь творится, и что будет, / Размеренной вещает речью. Есть / В Элладе славный город: в честь Паллады, / Сверкающей копьем он наречен. / Там Аполлон принудил к браку дочь / Креусу Эрехтея [...] / [...] / Не знал отец, что дочь его, царица, / От Феба носит бремя, так желал / Сам Аполлон. Когда ж настало время, / Родив в чертогах сына, нежный плод / Под ту же сень, где сочеталась с богом, / Царица отнесла и на смерть сына — / Малютку обрядила: в закругленной / Положен он корзинке крепкой был... / [...] / [...] Этот / Девичий свой убор надел на сына, / Царица с ним простилась. А ко мне / Взмолился брат\*: «Ты знаешь край, конечно, / Людей тех самородных, край Афины, / Возьми же — там в пещере, есть дитя, / Рожденное недавно, — там в корзинке / С его приданным детским, — ты малютку / К святилищу дельфийскому снеси / И положи у входа — это сын мой; / Об остальном я позабочусь сам». / И вот, в угодую брату, колыбель / Плетеную я поднял и малютку / Оставил перед входом в Фебов храм, / Убежище из прутьев приоткрывши, / Чтоб там дитя заметили.* Так оно и случилось. Рано утром к порогу святилища подошла некая жена и, заметив младенца и решив, что это плод девичьего греха, собралась унести «Подальше же младенца от святыни!» / Но слезы растопили сердце ей, / И сыну Феб помог остаться в храме. / Он Пифией был вскормлен, хоть она / Не знала, что ребенок этот Фебов, / И матери его не знала; также / И он не знает, кто родил его. Когда ребенок

---

\* Имеется в виду Аполлон, который, как известно, обменивался с Гермесом рядом важных функций. Обращение к Гермесу связано с тем, что он был проводником душ умерших.

подрос, его назначили охранять сокровища дельфийского храма. Мать же его Креуса вышла замуж за Ксуфа. *Детей у Ксуфа нет, а уж давно / Женат он на Креусе. В Дельфы их / И привело горячее желание / Иметь детей. А Локсий вел к тому, / Должно быть, дело, — это все мне ясно! При входе в храм он Ксуфу своего / Пристроит в сыновья, чтобы в Афинах / Он и Креусой признан был, и все, / Что следует ему, из рук их принял, / И Фебов в брак остался бы в тени, / [...] / Здесь лавров сень я вижу; и она / Меня сейчас укроет, с сыном Феба / Что сделалось, узнать хочу. [...]* (1—81).

Столь же часто обозначение Аполлона-Феба появляется и в явлении втором «Пролога». Ср. в партиях Иона — *Нам на радость осветились выси / Уступая солнцу, / И безводных в сеньях Аполлона / Смол клубятся дымы. / На треножник села освещенный / Дельфов дочь и эллинам поет, / Фебовы угадывая речи [...]; Вы, дельфийцы, свита Феба, вы! / К серебру кружений каспийских / Поспешайте, чтобы в храм вступить / Светлоорошенным... / Но уста, сомкнутые во благо, / Там для слов лишь Феба отвержайте, / Языком божественных рожденных... / Мы же здесь, привычным с малолетства, / Отдадим трудам себя, и вход / В Фебов дом от пыли ветхой лавра / Мы очистим [...]; — Ой, ты, свежая ветка, / [...] / Чище мети, о ветка, / Фебовы сени... / [...] / О Пеан, о Пеан, о! / Благословен да будет / Сын Латоны вовеки! [в строфе]; — И не устану, божье, / Благословляя его, / Славя кормильца Феба... / Феб ли меня не нежил? / Он ли отцом мне не был? О Пеан, о Пеан, о! / Благословен да будет / Сын Латоны вовеки! [в антистрофе]; — Так всегда бы, всю жизнь / Только Фебу служить... / Если жребий менять, так / только на счастье [эпод]; — Вот еще — норовит к алтарю... / Это — лебедь! Пурпурные ноги Уноси, белокрылый, отсюда! / А не то даже Фебовой лире тебя / Не спасти [...] / [...] / А у нас не для вас ярко блещут дары / Близ палат Аполлона. / Ой, смотри ты... Я Фебов слуга, / И на что для него не дерзну я; — Нет, не только Паллады град / Дивно славен колоннами / Храмов или по улицам / Красотой изваяний, — Здесь у сына Латонина, / Ярки прелестью дивных глаз / Близнецы над воротами [Явление третье. Вступительная песнь хора, строфа]; — Хор. Средине земли, она / Точно здесь, в доме Фебовом / [...]; — Ион. Принесите жертву перед домом, / И когда от Феба ждете слова, / Так сюда входите, — но без жертвы / Входа нет, жена, тебе во храм [Вступительная песнь хора партия Иона]; — Далекие воспоминанья мне / Навял этот вид и роца Феба — / Я здесь с тобой, а мысли были дома [партия Креусы]; — Ион. Одно лишь знаю: раб я Аполлонов...; Креуса (не поднимая головы). Она была в объятьях Феба... О...; — Ион. А Феб в своем же доме обличенный, / Без кары бы пророка не оставил / И был бы прав; — Креуса. Не прав ты, Феб, и там был, но и здесь / Не прав пред той, которой нет, чьи речи / Одни звучали здесь; — Креуса. Богиня, мать Феба! Наш приход Благослови и обрати во благо; — Креуса. Вот если бы теперь / Свою вину загладил Феб; — Ион. С какой бы стати этой чужестранке / Своею темной речью обносить / Дельфийского владыку?... — Ион. Я все-таки не понимаю Феба... / Насиловать девиц, чтоб после бросить... / А дети? Потихоньку сплавил их, / И пусть их погибают. Что ему-то... / Нехорошо...; — Ты и дочь Латоны — обе / Вы богини, обе девы, / Феба царственные сестры, / Помолитесь же, о девы, / Чтобы древний Эрихтея / Наконец венчался род /*

*В ясном слове Аполлона / Обещанием детей (Первый музыкальный антракт. Хор. Строфа); — Ты же играл им, о Пан, / Из вертепа, где дева, / Сына Фебу родивши, / — О безумье несчастья! — / Отдала этот стыд / Рокового союза / Ключу. Пасту — ребенка (там же); — Ион. Кто ж сказал тебе. — Креуса. Сам Локсий, твой кормилец, мне открыл; — О сын Латоны, о вещей! / Что значит твое предсказание? (Второй музыкальный антракт. Хор. Строфа); — Креуса. [...] Что сказал / Царю о детях Феб? Сюда за этим / Спешили мы; — Старик. К какой-нибудь рабыне он на ложе / Украдкою вошел — и сын готов. / К приятелю-дельфийцу он дитя / Тогда сплавляет тайно, и у Феба, / Чтоб отвести глаза, воспитан сын... / И вот в Афины весть к царю доходит, / Что сын его уж взрослый. Без труда / Тебя тогда склонил он ехать к Фебу / Детей просить [...]; — Тебе при солнечном свете / О сын Латои, тебе / Упреки, о нежный певич! / С твоей семиструнную лирой, / Где рога бездушье стонет / Вслед за звонами гимна... (Строфа I); — Это сын твой. А ты, бездушный, / На кифаре слагаешь так нежно / Нам в услуду пэаны... (Строфа II); — Сын Латои, тебе моя речь (Строфа III); — А твой сын, моя плоть, где он, где? / Он расхищен пернатыми в поле / Из моих материнских пеленок... / Ненавидит, о Феб, тебя Делос (Строфа III); — Старик. [...] Что сказать / Решилась ты? В чем обвиняешь Феба? / О сыне-то каком ты говоришь, / Что будто родила, и где ж он брошен / Зверям для погребенья? Объясни; — Старик. Какой? («ужасный поединок», из предыдущей партии Креусы. — В. Т.) Готовы слезы на ответ. — Креуса. Плачевный брак мой и насильный с Фебом; — Старик. Пропал? А Феб? Иль, низкий не помог?; — Мне стыдно за Феба. О бог, / Прославленный в гимнах, неужто / Ты дашь, чтобы юный этот / В священную ночь при свете / Пылающих факелов видел, / Бессонный, эйкак танцы, / И хоры светил в эфире, / [...] (Третий музыкальный антракт. Хор. Строфа II); — Детей ей Феб был должен дать, — и вот / С надеждами и жизнь она теряет (партия раба); — Креуса. Не смей меня касаться: ни меня, / Ни здесь со мной таящегося бога. / — Ион. Но ты и Феб? Что общего меж вас?; — Ион. Феб сделался мне истинным отцом. — Креуса. Ты был — его, я ж стала вещью Феба; — Пифия (к Иону). Остановись, дитя мое. Треножник / Покинувши свой вещей, я порог / Переступаю этот, бога Феба / Пророчица и меж дельфийских дев / Избранная блюсти закон гаданий; — Пифия. Молчала я, — теперь же открываю. — Ион. Но почему ж так долго я не знал. — Пифия. Феб не желал твоих услуг лишаться; — [...] / Как знаешь сам. А я по воле бога / Вскормив тебя, все отдала теперь, / Что Аполлон зажгет во мне желанье / Хранить по этот день. [...] / [...] / Ты здесь / Ищи сначала, в Дельфах, кто подкинуть / Тебя дерзнул, потом в Элладе. Я ж / И Аполлон все должное свершили; — Ион. А мать была ль счастливее? Она / Ведь тоже не ласкала сына... / [...] / [...] Эту / Все ж Фебу колыбель отдам... Найти / Так страшно нежеланное... Быть может, / Рабыней мать была... Свое покрыть / Молчанием рожденье иль бесславно / Удел узнать? Что лучше? Аполлон! / Тебе мой дар, о бог! Но что со мною? / В борьбу вступил я с Фебом? [...]; — Ион (окружающим). Схватить ее... В ней разум исступлен / По воле Феба... Путайте ей руки; — Ион. Ты говоришь так странно и неясно... — Креуса. Под тою скалой, где поют соловьи / Ис Фебом... — Ион. Феб при чем же? Говори. — Креуса. Нас тайное ложе связало. — Ион.*



*Доканчивай, я вижу славу, счастье. — Креуса. Десятой луне, от Феба тебя я / Тайно зачавши, явила...; — Ион [...] Родимая, смотри, / С девицами бывает ведь, что тайный / Их свяжет брак. Зачем же имя Феба / Примешивать, стараясь мое / Рожденье приукрасить, но, родив / Действительно ведь вовсе ж не от бога... — Креуса [...] / Не смертный, а сам Лаксий — твой отец...; — Креуса. Ты не рожден был Ксуфом, но в подарок / Ему дитя свое не мог ли Феб / Отдать? Иль друг не уступает другу / Своих детей в наследники порой? / [...] / Послушай же, что мне на ум приходит... / Ведь Феб, тебе ж добра желая, в дом / Тебя такой назначил. А считайся / Ты сыном бога, не имей бы ввек / Ни имени отцовского, ни дома / Наследного тебе... Да разве брак / Я Фебов не таила? Даже сына / Убийцей чуть не сделалась... Так вот / Зачем отцу другому ты был отдан. — Ион. А все-таки поверить нелегко... / Уж лучше же я сам спрошу у Феба, / Его ль я сын иль смертного отца; — Афина. Паллада — имя мне, / И я спешу от берегов, которым / Свое дала я имя. Не хотел / К вам на глаза являться Феб и нас он / Сюда послал слова его поведать. (К Иону) / Ты эту женою зачат был / От Локсия, так было — только отдал / Тебя он не родившим, он к царю / В чертог его решил тебя направлять. [...] / Как мудро Локсий / Устроил все, смотрите [...] / [...]; — Ион. [...] / Как словам твоим не верить, что поистине она / Зачала меня от Феба, — так и можно было ждать. — Креуса. Нас послушать тоже. Феба я хвалю, а до сих пор / Не хвалила. / Раньше сыном нашим он пренебрегал, / А теперь его мне отдал [...]; — Хор (покидает оркестру). Сын Кронида и Латоны, здравствуй, вышний Аполлон!*

Таким образом, в «Ионе» русского перевода древнегреческого оригинала Еврипида сюжет о сыне Аполлона акцентирует не только фигуру сына, но и самого Аполлона, образ которого фокусируется благодаря свидетельствам о его отцовстве и Гермеса, и Афины, и Пифии, и Креусы, и Старика, и Хора (рабыни Креусы) и в конечном счете самого Иона. Имя Аполлона, точнее, его обозначения пронизывают всю трагедию (в данном случае речь идет именно о русском переводе) и позволяют говорить о своего рода «аполлоновском» тексте «Иона» с большим основанием, нежели в других его трагедиях. Но дело не только в наличии этого текста, но и в том, что эта еврипидовская трагедия обнаруживает в себе то начало, нравственное и трагическое (недаром Аристотель считал Еврипида «трагичнейшим из поэтов») по своей природе, которое было особенно близко самому Анненскому, как бы лично и остро пережитое русским поэтом-переводчиком. При этом нужно помнить, что «русский» Еврипид был делом жизни Анненского. В 1906 году выходит в свет первый том «Театра Еврипида». В 1910 году предполагалось издание второго тома, но смерть, заставшая Анненского, когда он направлялся на заседание «Общества классической филологии», где он должен был выступать с докладом о Еврипиде, нарушила все планы. При оценке «аполлоновского» в «Ионе» приходится сожалеть, что остается неизвестным софокловский текст «Креусы», сравнение с которым, возможно, позволило бы лучше почувствовать и понять «еврипидовское» в трактовке этого сюжета и, в частности, его «аполлоновской» темы.

Из других переводов трагедий Еврипида «аполлоновское» достаточно полно представлено в трагедии «Орест», где обозначения Аполлона отмечены

двадцать один раз. Ср.: [...] У матери преступной, / Которая предательским плащом / Окутала Атрида — и убила (пауза) / Из-за чего? Не подобает деве / Здесь объяснять... другие разберут... / ...Оресту Феб — не в осуждение это / Я говорю — вели зарезать мать... (25—29, в партии Электры, с которой начинается «Пролог»); — Кто этого несчастного Ореста / Зарезать мать родную обезумил? / Беседаю с тобою я себя / Не оскверняю, нет, — и грех на Феба / Переносу охотно... О сестре / Как не скорбеть (74—76, партия Елены); — Электра. Божье увы! / Несправедлив был Феб-Аполлон: / Ужас убийства матери нашей | Правым назвал он с трона Фемиды (161—164); — Электра. Нас Аполлон в жертву принес, / Отцеубийственной / Кровью забрызганных (191—193); — Орест. О Феб! Они убьют меня — лицо / Собачье, а глаза Горгоны, в жертву / Они приносят богу мертвецов (260—262); — Орест. Подай мне лук из рога, Аполлонов / Подарок: он велел мне отгонять / Богинь, когда волнует гневом душу, / Мне будут докучать [...] / [...] / Что ж медлите? Туда летите, выше, / Крылатые, свищите Фебу в уши! (268—276); — Орест. [...] Да, / Ты одобряла брата, но убийство / Я совершил один. И упрекать / Электру невозможно. Феб Ореста / Подвигнул на несчастье, а теперь / Он на словах его лишь ободряет... (284—289); — Орест. Нет, я могу вину сложить на Феба: / Мне Феб убить родимую велел (16—17); — Орест. Бог все же бог, а мы — его рабы. / Менелай. И тот же Феб дает Оресту гибнуть (418—419); — Орест. Нет, старец, нет, — чьим тронем пуп земной / Покрыт, того зовите нечестивым, / А не меня. За Феба не ответчик. / Я слов его послушаться не смел. / Или уж бог для вас так маловажен, / Что ссылкой на Фебовы слова / И скверны смыть с себя мне не удастся? (591—597); — Вестник. [...] а на солнце / Вам не глядеть. Ни царский не поможет / Ваш сан, ни Феб с треножником своим, / Пифийский бог, вас погубивший, дети (955—958); — Внезапно появляется в небе Аполлон, все смолкает, застывает, прилипает к месту [...] Аполлон (Менелая). Смири свой гнев, Атрид! Перед тобой / Латоны сын и просит: «Успокойся» (1625—1626); — Орест (бросая меч). О вещей бог! Воистину, оракул / Твой справедлив. А уж боялся я, / Что демона за Аполлона принял! Все кончилось ко благу [...] (1666—1669); — Менелай. Мне Феба речь — закон, и дочь Оресту / Я отдаю (1675—1676); — Аполлон. Как сказано, исполните, а ссоры / Пора забыть (1678—1679); — Аполлон. Из богинь почтите теперь / Тишину, нет дивной прекрасней (1682—1683).

Неоднократно (около двух десятков раз) имя Аполлона (включая и его варианты), как и сама «аполлоновская» тема, возникает в трагедии «Ифигения в Тавриде» в русском переводе Анненского. Ср.: Орест. О Феб! Куда еще, в какие сети / Оракул твой завел меня? [...] (76—77); — Орест. И вот я здесь, твоим словам покорный, / Дельфийский бог! (94—95); — Орест. Оракул нам солгал, нас Феб искусно / Подальше от Эллады заманил, / Чтоб не краснеть за прежние вещанья, / Тот Феб, которому я отдал жизнь, кого / я слушался, безвольный, убивая / Родную мать, — и за кого умру (711—716); — Орест. Довольно слов: Феб не поможет мне! / Смотри — она идет, и смерть за нею (723—724); — Орест. Так Феб велел — его оракул дивный (937); — Орест. Я отвечал и слушал показанья / О матереубийстве, у меня / В конце концов свидетель Феб спасает... (965—967); — Орест. Ослушницы ж решения дотолы / Бесплод-

ным бегом мучили меня, / Пока я вновь земли священной Феба / Ногою не коснулся и, пред храмом, / Плоть изнунив постом и распростерт, / Не поклялся расстаться тут же с жизнью, / Коль не спасет меня сгубивший бог. / И Феб с треножника золотого / Златое слово проронил, веля / Идти в ваш край и изваянье, неба / Прекрасный дар, в Афины водворить (970—980); — Орест. *Постой, однако ж. Если б Артемиды / Шла против нас, зачем бы Аполлон / Мне приказал перевезти богиню / К Палладе в город крепкий и твое, / Сестра, лицо увидеть? [...] (1011—1015); — Ифигения. [...] Да не будут / Через тебя обманчивы уста / Для смертных Аполлона (1086—1087); — Ифигения. Зарезали вдвоем родную мать... — Фоант. Феб Аполлон... И варвар не посмел бы... (1173—1174); — О славный сын Латоны, / Не ты ли, златокудрый / Делосские ущелья / Обогастил плодами? / Не ты ль кифарой славен, / Не ты ль и сердце тешишь / Стрельбой из лука, бог? (Третий музыкальный антракт. Хор. Строфа, \*1235—1241); — С тех пор, как сын Латоны / Божественных вещаний, / Землею затаенных, / Лишить дерзнул Фемиду, / Те сонные виденья / Земля сама рождает: / Что было, быть чему, / Она в пещерах темных / Гадателям в ночи / Показывает спящим / Из ненависти к Фебу (там же. Антистрофа, 1259—1267); — Вещания ночные он / Рассеял — больше нет / Забвенья вопрошающим / Земные силы темные, / И Локсий вновь приял / Почет средь храма людного (там же, 1278—128); — Афина. [...] Вещаниям покорный Аполлона, / Орест сюда явился [...] (Исход, 1439—1440).*

Из других еврипидовских трагедий, переведенных Анненским, с рассматриваемой здесь «аполлоновской» точки зрения заслуживают внимания «Финикиянки». Ср.: «Действие происходит в Кадмее перед дворцом Лабдакидов [...] Перед дворцом находится алтарь Аполлона — гения улиц (Agyieus) [...]» (из вступительной заметки к трагедии, в которой описывается организация пространства действия и некоторые из действующих лиц); — *Сначала был бесплоден наш союз, — / Но вот молить о сыне Аполлона / В Дельфийский храм отправился мой муж, — / И так вещал оракул: [...] (14—17); — В те злые дни и мой покойный Лай / К оракулу поехал: захотелось / Царю узнать от Феба, жив ли сын, / Им брошенный. Отец и сын столкнулись / В Фокиде, на распутии [...] (35—39); — И на склоны, венчанные снегом, / К Парнасу иду я печально, / В чертог Аполлона влекома... / Мне звучало музыкой сладкой / В парусах дыханье зефира (Парод. Хор. Строфа I); — Так боги велели, чтоб в Тире моем / Для Феба я расцветала [...] / Я только рабыня, подруги. / Я теперь — золотая статуя, / Я — красивый дар Аполлону, — / И ждут Кастальские воды / Омыть волной благодатной / У Фебовой девы-рабыни / Ее шелковистые косы (там же. Антистрофа I); — И ты, ущелие Феба, / И вы, священные склоны, / Венчанные снегом!.. / Примите меня, рабыню, [...] (там же. Эпод); — В Финикии я родилась, и в Тире / Я расцвела. Тирийские цари / Рабынею меня послали к Фебу, / За то, чтобы победой их венчал (280—283); — Иокаста. О мудрый бог! Но как же ты женился? — Полиник. Оракул был от Локсия царю (408—409); — Иокаста. И... объяснив оракул Аполлона... — Полиник. Он отдал нам двух юных дочерей (423—424); — Теперь, Креонт, внемли вещаньям Феба: / Для сыновей Эдипа настает / Последний бой, и ни один не встанет... (880—882, партия Тиресия); — Тиресий. [...] судьбою /*

*Обижены мы, вещи: коль правду / Им говоришь, так от людей укор, / А пожалеть нельзя — обидишь бога. / Нет, возвещать грядущее один / Дельфийский бог свободен. Чужды Фебу / И бледный страх, и жалость, и печали (995—961); — Какой позор! Когда у стен фиванских / Сограждане, отчизну заступив, / Своим щиты поставили бесстрашно, / И хоть на смерть их Феб не осуждал, / Ареевых не избегают взоров, / [...] (997—1001, партия Мененей); — Эдип. О тяжкий рок, рождением несчастным / Отметил ты Эдипа! Аполлон, / Когда еще я не глядел на солнце, / Отец убийцу в сыне возвестил (1596—1599); — Эдип. Мне Феб вещал, что я умру в Афинах (1705), итого — около двадцати обозначений Аполлона.*

И здесь, как в большинстве других трагедий Еврипида, переведенных Анненским, Аполлон не только небезупречен, но нередко и жёсток, даже жесто́к, неблагороден. У него своя мораль, и выстраивается очередь мифологических персонажей, обиженных Аполлоном, перед кем, однако, он не испытывает ни мук совести, ни некоего морального неудобства. К обиде был чуток и сам Анненский: слово «обида» и соответствующее понятие как обозначение присутствия обиды в обиженном были для него существенно важны. К обиженному было сочувствие, жалость, сострадание, даже любовь: *Люблю обиду в ней, ее ужасный нос, / И ноги сжатые, и грубый узел кос.* И здесь обида понимается широко: это не только некое сознательное нанесение обиды, но и изъян от разрушительного действия природы, от непрочности материала, от непрофессиональности реставраторов, от небрежения, от отсутствия заботы, как в случае со статуей мира («Раса»), от простого равнодушия, искупление которого имеет для него неслыханную цену, — *О, дайте вечность мне, — и вечность я отдам / За равнодушие к обидам и годам.* Во времена Анненского статуя *Раса* работы итальянского скульптора XVIII века Бартоло Модоло, изображавшая женскую фигуру из мрамора, держащую опущенный факел, находилась на круглой площадке неподалеку от павильона «Эрмитаж», совсем рядом с границей Екатерининского парка, но по оси симметрии Екатерининский дворец — Эрмитаж. В начале XX века в будничные дни это было спокойное место, и в такое время посетители нечасто навевывались сюда. Из стихов поэтов и из воспоминаний царскоселов известно, что это пространство было довольно запущенным, траву, видимо, действительно не косили, и место отвечало своему образу, как он был описан в царскосельских стихах Ахматовой. Конечно, Царское Село, как и Павловск (см. далее), принадлежало к «аполлоновскому» пространству, и Музы и Мусaget были здесь своими. Большое количество статуй — и подлинных, относящихся преимущественно к XVIII веку, и представляющих собой копии античной скульптуры — были сильными знаками аполлоновского начала, а то, что все это было органически включено в природно-пейзажный контекст, делало образ этого пространства особенно гармоническим. Царскосельская поэзия рано оценила это пространство, и существует целая антология стихотворений, в которых присутствует соответствующее начало и складывается особый поджанр описания статуй (ср.: Э. Голлербах. Царское Село в поэзии. СПб., 1922; переиздание 1993 г. — Город муз. Царское село в поэзии). Начало относится еще к XVIII веку, но первый сильный акцент был поставлен еще

Пушкиным. Эта традиция, постепенно истощая исходный импульс, обрела новый вид и новые творческие силы в начале XX века — Иннокентий Анненский, Анна Ахматова и Василий Комаровский стали основными фигурами в развитии этой линии, не говоря уж о *dii minores* (из которых можно выделить Н. В. Недоброво. Позже, но вскоре после появления стихотворения Анненского, статуя была перенесена на газон, с небольшими перерывами тянувшийся вдоль паркового фасада Екатерининского дворца, поблизости от оси симметрии дворца. К новому месту статуя *Race* привыкла, «ужасный нос» был исправлен еще в июне 1913 года, что своевременно отметил и Комаровский (имея, в частности, в виду одноименное стихотворение Анненского) —

На скудном севере далекий отблеск Рима,  
 Меня не повлекут назад необоримо.

Я тоже не пойду по траурным следам,  
 Где — «равнодушная к обидам и годам»  
 Обманутым стихом прославленная *Race*,  
 Стоит, довольная придворною удачей:  
 Помолодеть и ей внезапно довелось!  
 Отремонтирован ~~ее~~ «ужасный» нос  
 Ремесленным резцом; и выбелены раны,  
 Что накопили ей холодные туманы  
 [...]

(«*La cruche casée*», 1913)

Стихотворение И. Анненского не имеет никакого отношения к Аполлону, но существенно в двух отношениях — личности поэта и его связи с аполлинизмом как особой духовной реальностью в русской культуре, в ее «петербургском», а точнее, «царскосельском» варианте.

Меж золоченых бань и обелисков славы  
 Есть дева белая, а вокруг густые травы.

Не тешит тирс ее, она не бьет в тимпан,  
 И беломраморный ее не любит Пан,

Одни туманы к ней холодные ласкались,  
 И раны черные от влажных губ остались.

Но дева красотой по-прежнему горда,  
 И трав вокруг нее не косят никогда.

Не знаю почему — богини изваянье  
 Над сердцем сладкое имеет обаянье...

Люблю обиду в ней, ее ужасный нос,  
 И ноги сжатые, и грубый узел кос.

Особенно когда холодный дождик сеет  
 И нагота ее беспомощно белеет...

О, дайте вечность мне, — и вечность я отдам  
 За равнодушие к обидам и годам.

В статуе «Расе» нет ничего аполлинического, ни того чувства меры, которое отсылает к гармонии, ни художественной законченности, ни воплощенного совершенства. Она и сейчас, кажется, как-то не уверена в том, что по заслугам стоит здесь перед самым дворцом, на глазах многочисленных посетителей парка. Хотя нос уже не ужасный, но все-таки он далек от классических образцов (во всяком случае, это не то, что называют римским носом). «Грубый узел кос» остался, но едва ли он так уж сильно мешает зрителю. «Раны черные» от туманов куда-то исчезли. И, не прочитав Анненского и Комаровского, можно было бы, бросив взгляд на статую, пройти мимо нее, подумав что-то вроде «ничего особенного». Но прочитав эти стихи, рассмотрев статую обстоятельнее, не так уж сложно и самому почувствовать, что она *Над сердцем сладкое имеет обаянье*, что ее *ужасный нос*, о котором теперь уже нельзя забыть, и *ноги сжатые*, и *грубый узел кос*, оставшиеся и по сей день, как раз и сейчас хранят ту «обиду», которую впервые заметил Анненский и которую он именно и полюбил, испытывая к ней жалость и своего рода сопричастность, как это чувство еще определеннее, парадоксальнее выражено в другом стихотворении, о другой женской статуе, работы неизвестного мастера XVIII века, также находящейся в Екатерининском парке Царского Села, около бассейна с небольшим фонтаном, неподалеку от *Расе*: *Я на дне, я печальный обломок, / Надо мной зеленеет вода. / Из тяжелых стеклянных потемок / Нет путей никому, никуда. // Помню небо, зигзаги полета, / Белый мрамор, под ним водоем, / Помню дым от струи водомета, / Весь изнизанный синим огнем... // Если ж верить тем шепотам бреда, / Что томят мой постылый покой, / Там тоскует по мне Андромеда / С искаленной белой рукой* («Я на дне», 20 мая <1906>). Или иной поворот темы — [...] *А потом, / Когда веков минует тьма и стану / Я мраморным и позабытым богом, / Не пощажен дождями где-нибудь / На севере, у варваров, в алее / Запущенной и темной, иногда / В ночь белую или июльский полдень, / Сон отряхнув с померкших глаз, цветку / Я улыбнусь или влюбленной деве, / Иль вдохновлю поэта красотой / Задумчивой забвенья...* (из монолога Гермеса в трагедии Анненского «Лаодамия»).

Если обозреть все известные поэтические тексты Анненского — и лирические, и драматургические (оригинальные и переводные) и др., — то бросается в глаза поразительно детальная разработка лексико-семантических кругов и соответствующей образности ущербности, увядания, умирания, и эти настроения окрашивают весьма значительную часть поэтических текстов Анненского. Подробней об этом — в другой работе, но здесь, хотя бы совсем бегло, лишь немного, но о весьма важном для понимания духа поэзии Анненского и личности самого поэта — искаленная рука (само слово «рука» из числа весьма частых и обычно значимых элементов поэтического словаря Анненского), сломанные ветки, вянущие азалии, чахлая сирень, чахлые сады, пожелкнувшие и обгоревшие листья, кусты-калеки, мертвый снег, мертвая береза, черное нищенство березы, пустое и мертвое сердце, мертвая долина, и мертвых бабочек мне страшно трепетанье, пустота, отравы бесплодных хотений, яд, таять, талый снег, тающая жизнь, изможденные черты; — мэка, мученье, мучительный, мучить [*Иль ваша правда, люди только в муках?* («Лаодамия»); — *О женищина, что значат ваши слезы / Пред муками богов* (там же); — *Может Зевс / Изобрес-*

ти, пожалуй, пытку вроде / Сизифовой... Но мы об ней потом / Подумаем... Бес-  
 силен образ мук и / Расшевелить мой ум... («Царь Иксион»); — Ты прав, Гер-  
 мес... Но человеком я / Рожден. Предел для сил моих положен. / Ведь чувство-  
 вать и мук у наконец / Когда-нибудь, пойми, я перестану (там же); — Благосло-  
 венны боги, что хранят / Сознание нам и в муках. Но паук / Забвения на  
 прошлом... он добрее («Фамира-кифарэд»); О женщина... Мы платим мук а м  
 дань... (там же); — Дитя мое! Любимое дитя... / Что значит мук и вытерпеть! /  
 Его из мириад я отличу (там же) и т. п.], страдать, страдалец, страданье, состра-  
 дать; скука, тоска [«Тоска» (По бледно-розовым завалам...), «Тоска белого  
 камня», «Тоска возврата», «Тоска вокзала», «Тоска глядеть, как сходит глянец  
 с благ...», «Тоска кануна», «Тоска маятника», «Тоска медленных капель»,  
 «Тоска мимолетности», «Тоска миража», «Тоска отшумевшей грозы», «Тоска  
 припоминания», «Тоска сада», «Тоска синевы», одним словом, целая книга или  
 хотя бы цикл тоски], тоскливый, тосковать; томить(ся), томительный, истома,  
 цепенеть; дым, чад, отрава, отравленный; бред, сон, забвенье; невозможно,  
 безнадежно, неизбежно, невозвратно, недосказанность, нет; образы механи-  
 стичности, автоматизма, безблагодатной запрограммированности; цветовой  
 набор — желтый (многие десятков примеров), белый, синий, лиловый, черный,  
 зеленый; статуя, изваянье, кукла и т. п.

И — обостренная память о страдании и страдальцах, сопереживание их  
 мук. В «Лаодамии» Корифей, переживая страдание Лаодамии и боясь, что  
 она их не переживет, обращается к Гермесу, чтобы тот вывел вдову Протеси-  
 лая из ее заблуждения. Гермес отвечает на это — *О женщина, что значат  
 ваши слезы? / Пред муками богов? Слыхала ль ты / Когда о Прометее? Поко-  
 ленья / Сменялись тридцать раз — и в тридцать раз, / Чем тридцать больше,  
 роца риз зеленых / Переменить успела, а титан / Прикованный вис, и коршун  
 печень / Выклевывал ему, но что ни день, / Она для клюва кровью набухала... /  
 А Иксион бессмертный? ... А Сизиф? ... / А Тантал? ... — все они еще  
 страдают...* Об этих страданиях (и не только своих персонажей) Аннен-  
 ский помнил и не мог не переживать их. И это он мог бы сказать и сам, без  
 помощи Гермеса. Но была ли у поэта та широта взгляда, которая была свой-  
 ственна Гермесу — *Увы, жена... Я видел столько мук, / Что жало сти  
 не стало б места в сердце. / Утешится вдова или умрет, / Что знач-  
 ит лист — опавший иль на ветке / До времени живой, дрожащий лист?* —  
 едва ли. Все-таки поэт, знавший мысли Гермеса, был только человеком. —  
 Когда Иксиона заковывают и уводят, а он вместо проклятия произносит свое  
 последнее прости, Корифей подводит, призывая к сдержанности, итог всей  
 трагедии —

Прости и нас, страдалец. За тебя  
 Мы никогда молиться не устанем.  
 Не надо слез... Но песен и цветов  
 Не надо также... Молча на вершины  
 Пойдем и тихо... Человека мучат.

Хор молча уходит.

В оригинальных трагедиях Анненского заметно проступает ориентация  
 на Еврипида, но все-таки в очень разных объемах. Для выбора темы трагедии

Анненскому было достаточно, что и Еврипид обращался к этой же теме, хотя текст мог быть утрачен и сохранились цитаты 13—16 строк, как в одноименной еврипидовской трагедии Анненского «Меланиппа-философ» и несколько отзывов. Но сам соответствующий миф, к счастью, сохранился у Дионисия Галикарнасского (I в. до н. э.) и у византийского писателя XII века нашей эры Григория Коринфского. Но все-таки часто и этих сведений было мало, и поэт признается, что иногда ему приходилось быть не только драматургом, но и мифургом. В сложной и темной истории рода и семьи Эола много было несчастливого. Не избежала его и Меланиппа, родившая двух сыновей от Посейдона, которых было велено положить на царское пастбище. Когда Эол вернулся, его конюхи обнаружили мальчиков, решив, что это демоны. Царь велел их сжечь. Меланиппе пришлось признаться, что она мать детей. Вопрос решился просто — детей отнесли на прежнее место (спасибо Посейдону, он спас детей и сделал их потом эпонимами Эола и Беота). Меланиппу ослепили и заключили в темницу. Жила она недолго, после ее смерти боги сделали ее звездой.

Последние две партии — Меланиппы и Хора.

#### Меланиппа

Замолкли вы, сирены? Кто со мною?

*(Нацупывает руку кормилицы)*

Тюремную я не сыщу одна,  
Пожалуй, дверь... О нет, не надо больше  
Мучительных и невозможных слов.  
Несчастьем и слепотою точно  
Унижена царевна. Но свечи  
Она своей еще не потушила,  
И, чтобы жить, обманов и надежд  
Не надо ей... О бог, о чистый разум!  
Пусть кровь глаза мои запечатледа,  
Пусть язвы сердце мне терзают... Ты  
Не угасай во мне, эфир, и жребий  
Свой не сменю на счастье темных душ.  
Вы ж, дети, если живы, мать простите...

*(Вместе с рабыней медленно уходит в дверь налево)*

#### Хор

*(покидает оркестру под пение следующих стихов, которые замирают вдали)*

О печальная, тихая ночь,  
О, гнездо разоренной семьи!  
Не на радость тебя на земле  
Свил когда-то небесный орел.  
Над тобой, о безумная дочь,  
Плачут нежные очи мои,  
И жалею в полуночной мгле  
Я тебя, одинокий Эол...  
О, гнездо разоренной семьи,  
О, печальная, тихая ночь...  
[...]



Роль Аполлона в этой трагедии объявляется сразу же после первого действия, в Первом музыкальном антракте.

## Строфа

О Феб-Аполлон!  
 Дивною музыкой, боже,  
 Множил стада ты Адмету,  
 К сладкой твоей свирели  
 Робкие лани сбегались.  
 Белеющих бабочек легче  
 И снов золотых лучезарней  
 В разбитую муками душу  
 Со струн твоих вещих, дельфиец,  
 Мелодии нежные льются.  
 Безумное сердце царевны  
 Врачуй, небожитель, а демон,  
 Что мыслями девы играет,  
 Пускай под твою стрелую  
 Пифонову участь разделит  
 О Феб-Аполлон!

## Антистрофа

О Феб-Аполлон!  
 Боже, когда ты родился,  
 Пальма над ложем Латоны,  
 Чуждым страданий тяжких,  
 Нежно к тебе склонилась...  
 И остров цветущий на синем  
 Сребристом просторе, где смерти  
 Бессилен крылатый демон,  
 Был первой твоею юдолью.  
 Когда же в обитель Аида  
 Уж руки Кронида с Олимпа  
 Низвергнуть тебя простирались,  
 Не мать ли за сына молила  
 О, будь же заступником, Сминтий,  
 Царевне, что мать схоронила...  
 О Феб-Аполлон!

В монологе Геллена, сына Зевса, отца Эола, в явлении седьмом действия второго сна возникает имя Аполлона в фессалийской форме — *Я вижу, лавр Аплуна на тебе, / Но светлого обеты олимпийца / Не отвратят над головой твоею / Нависшую беду... Ты бойся, сын, / Гадателей, читающих по звездам; — Творится суд не мой... Эол — один, / Двух жен имел... Шесть сыновей и шесть / Он дочерей родил на зависть вышним. / А кто придет ему глаза закрыть? / О, Аполлон!.. Игрушкою твоей / Я сделался?* (партия Эола, действие четвертое, явление двенадцатое); — *Гиппа. Неведеньем оправдан... Но ее / Ты береги теперь... За эти двери / Переступить не надо ей. Тебе ж, / Как Аполлон сказал, от внуков слава / Пойдет вовек [...]* (Исход).

В «Царе Иксионе» в Первом музыкальном антракте (Хор. Строфа I) Аполлон упоминается как Феб — *Где сиянием Феба / Без огня налиты, / Голубее, чем небо, / Зацветают цветы, / [...] — и притом однократно. В трагедии «Лаодамия» присутствие Аполлона существенно шире, чем в «Царе Иксионе». Ср.: Айлинон... Айлинон... Между колонн / Тени мешаются тая. / Череп смычок твой, о Феб Аполлон, / Скрипка зачем золотая? / [...] / Дай ей забвенья, о Феб Аполлон — / Думами с нею в дому я... / Айлинон... Айлинон! Между колонн / День или ночь, не пойму я... (Третий музыкальный антракт); — Через сцену, направляясь к костру, проходит погребальное шествие. Хор поет. Звуки бубна. Айлинон! Айлинон! Феб Аполлон. / Будь милосерд, / Феб Аполлон, / Миром почивших, / Бог, обвей / [...] / Айлинон! Айлинон! Феб Аполлон, / Но асфоделей / Бледно-лиловых / В пепельном поле / Он не увидит, / В свинце волны / Реки Рыданья / Не отразятся, [...] / Айлинон! Айлинон! Феб Аполлон. / Не забывают, / Живые, мертвых... / [...] / Айлинон! Айлинон! Феб Аполлон! — Весьма существенно, что в этой трагедии «аполлоновская» тема встречается с «дионисийской», ср.: Лаодамия. О Дионис! / Своей рабыне, / Которой смерти // Презрены коввы, / Очарованные Ты ниспошли; — Ио! Ио! Эван! Эвоэ! / О, златокудрый бог, / Дважды рожденный! / Тебе влюбленных / О, Дионис, / О, синеглазый... / Муж Ариадны. — Ср. также в трагедии «Фамира-кифарэд»: Хор (из лесу). Эвий, о бог, разными наш круг, / Видишь, повис / Обруч из жарких, из белых рук... / О Дионис!*

Так в «Лаодамии» Аполлон и Дионис как бы сводятся в общее пространство, центром которого была Лаодамия (Анненский был, разумеется, знаком с известной работой Ницше «Рождение трагедии», см. ниже. Но и собственный замысел русского поэта в этой трагедии, как и кое-где еще, предполагал эту связь столь разных, но равно творческих богов, каждый из которых столь же выигрывал от сопоставления, сколько и ограничивал другого; во всяком случае, можно предполагать, что у Анненского были и свои резоны к сведению Аполлона и Диониса в единое пространство трагедии «Лаодамия»; в стихотворении «Двойник» из «Тихих песен» (1904), написанном в перволичной форме и очень личном по существу, — та же, как бы в мареве угадываемая ситуация слития в единую чету, но и споры и мечты о разлуке, не говоря уже о сознании смешанности черт я и ты и об ожидании-желании разлуки, чтобы определилось с ясностью, *Каким же я буду один?*)

Классик, преподаватель древних языков в Царскосельской мужской гимназии, переводчик античных трагедий и Горация (но и Бодлера, Верлена, Рембо, Малларме, Мориса Роллина, Тристана Корбьера, Франсуа Жамма и др.), житель «аполлоновского» пространства Царского Села и ценитель соседнего Павловска, Иннокентий Анненский был как бы самой судьбой и своим положением в обществе, своими вкусами в области литературы, изящных искусств, музыки подготовлен к тому, чтобы быть человеком партии Аполлона, «аполлонистом». И действительно, эта связь была и многообразно проявлялась, отчасти и реализовалась, но все-таки не это стало главным. Было какое-то личное, человеческое обстоятельство, которое стало преградой. В 1923 году Валентином Кривичем были изданы «Посмертные стихи Иннокентия Анненского». Среди них было стихотворение «К моему портрету»:

Игра природы в нем видна,  
Язык трибуна с сердцем лани,  
Воображенье без желаний  
И сновидения без сна.

Этот словесный автопортрет, несомненно, самоироничен и снижен. Облад ли Анненский «языком трибуна», сказать трудно, но, кажется, на нем ему все-таки не приходилось говорить. Но с «сердцем лани», видимо, можно согласиться, предполагая, что сердце было очень чуткое, ранимое, не могло не переживать тяжелые впечатления бытия и не откликаться болью на жестокость, несправедливость, немилосердие к тем, кто страдает, даже если это действительно великие грешники, преступившие закон или меру, — Иксион, Сизиф, Тантал и им подобные. Сердце Анненского обостренно переживало муки страдающего человека и сострадало ему, болело за него (собственно, оно и не выдержало несправедливости и перестало биться). Да, он знал способность человека быть низким и совершать преступления, но знал и показал, каковы были и сами боги, будь то Зевс («Фамира-кифарэд») или Аполлон, их жесткость и жестокость, несправедливость, безнравственность. Он старался не осуждать их, но никогда не мог забыть и всегда со страданием помнил и остро переживал, что «Человека мучат» (концовка «Царя Иксиона»).

Конечно, такое строгое и обостренное чувство нравственности не предполагалось ни этикой аполлинизма, ни сознанием тех, кто составлял население этого аполлоновского мира. Жить Анненскому в этом мире было по временам невыносимо, и сердце его остановилось раньше времени.

Остается заключить сказанное напоминанием, что Анненский многое раскрыл нам в этом «аполлоновском» мире, но окончательный выбор оставил за собой. Тем самым он, по существу, раньше и ярче, чем другие, и с другой стороны засвидетельствовал изъяны старого мифологического «аполлонства» и нового исторического аполлинизма в России, вступившей в страшный XX век.

Проблема «аполлинизма» начала XX века (а по существу — и шире), конечно, не исчерпывается приведенными выше примерами. Сам аполлинизм — слишком разный, иногда противоречивый и даже противоположный на своих полюсах. Более того, подобно тому как «аполлоновскому» противостоит «дионисийское», так и в самом «аполлоновском» немало внутренних соблазнов, которые в более глубоком смысле можно было бы понимать как некоторую из своих собственных корней произрастающую двойственность, хорошо известную определенному типу поэтов и их поэзии и позволяющую, кажется, понимать ее как своего рода индукцию «дионисийского» начала в «аполлоновском» пространстве.

Эта двойственность-двоение была свойственна не только Блоку, но и Андрею Белому, Вячеславу Иванову, не говоря уж о ряде великих писателей в истории мировой (в частности, и русской) литературы. И в начале XX века, и позже — в некоей ретроспективе — и писатели и философы в своих воспоминаниях, размышлениях, попытках осмысления возвращались к феномену «аполлинизма», хотя сам этот феномен все еще не дождался синтетического исследования. Поэтому здесь придется лишь несколькими штрихами обозна-

чить характер этого русского аполлинизма, ссылаясь на опыт тех, кто были свидетелями и того, что происходило в России в то время, и самого аполлинизма — как его становления, так и его кризиса, более того, его вырождения, крушения, гибели.

В известном смысле особое значение имеют размышления об аполлинизме Вячеслава Иванова, хотя — при всем понимании того, что и аполлинизм и дионисизм связаны друг с другом и на последней глубине почти до той степени, на которой они объединяются в общем совокупном деле высшего художественного и религиозного творчества, — он все-таки судит об аполлинизме со стороны дионисийства. Во многих статьях, входящих в сборники «По звездам» (1909), «Борозды и межи» (1916), «Родное и Вселенское» (1918), не говоря о работах, посвященных Дионису и дионисийству, а также в собственном поэтическом творчестве, Вячеслав Иванов непосредственно рассматривает эту тему. На это у него были особые основания. О них писал С. Н. Булгаков, сам погруженный в софиологическую проблематику, в которой тоже возникают ситуации, близкие рассматриваемой, но рассматриваемые под другим углом зрения (речь идет о ранних подступах к софиологии в «Свете невечернем», 1917, о трилогии «О богочеловечестве», 1933—1945, о работах, вышедших посмертно, — «Центральная проблема софиологии», 1971, «Софиология смерти», 1978 и др.). В статье «Сны Геи» («Утро России», 1916, 30 апреля), вошедшей позже в книгу «Тихие думы» (1918), Булгаков останавливается прежде всего на Вячеславе Иванове, с него и начиная:

В лице Вячеслава Иванова, нашего современника, общника наших дел и дум, мы имеем как будто живого вестника из античного мира, которому ведомы тайны Древней Эллады, интимно близки его боги, который был эпоптом в Элевзине, блуждал по холмам Фракии с вакхами, мэнадами, был завсегдатаем в Дельфах, воочию присутствовал при рождении трагедии. Удивительны эти неожиданные обнажения в душах древней исторической стихии, которая становится известна не внешним, но внутренним знанием: так В. В. Розанов и поныне сладострастно обоняет запахи, доносящиеся из древних оргиастических культов (см. эту тему выше в связи с «Русским бредом» и сопутствующими ему текстами Блока, с вагиновскими стихами и прозой. — *В. Т.*); так Ницше одержим был манией Дионисовой и был ею духовно разъят, не выдержав ее напора. Так и В. Иванов находится под наитием праматери Геи со всем ее сонмом и от нее научается постигать древние руны и мифы, видит вещие сны. И не об одной ведь Элладе знает и может рассказать вещая Гея, но и о Галилее, и о гиперборейских странах Креста со взыскуемым в них Монсальватом, Китежем. Мудрость мировой души, вещей женственности, мантическое исступление Пифии на треножнике или одержимого богом миста, «восхищение», приносящееся и уносящееся на крыльях Борея, такова природа этого видения, и щедрость даров Геи к своему таиннику так велика, что не всегда под силу и справляться с ними их носителю. Друзья В. Иванова знают, сколь многое отражается в его книгах из того, что можно через него узнать. Рассуждая вообще, такой напор вещего, женственного, ночного начала должен неизбежно располагать к пассивности и слабости мужественно-

го, солнечного, самосозидающего духа, и эта пассивность порой граничит с медиумизмом. В то же время благодаря ей же легко появляется уклон к холодному люциферизму, мистическому интеллектуализму. Пушкин, с обычной для него прозорливостью, уже наметил эту загадку подобного *enthusiasmos* в «Египетских ночах», в образе декламатора-итальянца, да и сам иногда сетовал о пассивно вдохновляющемся поэте, что «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он». Конечно, рассуждая онтологически, недаром и не по ошибке дается (а вместе ведь и берется, избирается) гениальность. Но на пути целостной жизни это может создавать загадочные несоответствия между духовным ликом и одаренностью, духом и Психеей, и на этой почве бывают расщелины и провалы. От палящего дыхания Диониса не всегда можно отгородиться эстетической завесой, а поллиническим вдохновением. Об этом говорят нам судьбы Гоголя, Толстого, Боттичелли, быть может, и Микеланджело. Между наитием Психеи и «духовным художеством», созиданием собственного духовного лика религиозным подвигом, не существует предустановленной гармонии, хотя нет и предустановленной дисгармонии, и во всяком случае приходится до известной степени отличать и даже противопоставлять лицо и лик. [...]

Этой христианской задаче и призван служить Вяч. Иванов, поскольку он остается самим собой, отдаваясь своей собственной стихии. Конечно, такой путь интуитивно-женственного проникновения в таинства Геи имеет свои трудности. Не всегда верно слышит ухо даже музыкальное, и не всегда отличает оно глубинные голоса от случайных шумов, интуиции от фантазм, порождаемых женственностью не вещей, но многоликой и обманчивой, внушаемой не музой, но сиреной. Не всегда интуиция В. Иванова бывает одинаково остра и вдохновенна и обладает внутренней убедительностью, вообще ей свойственной, отчетливостью критерия. Особенно велика для него опасность эстетического подмена религиозных ценностей, неправого аполлинизма, к которому иногда он бывает ближе, чем сам думает [...]

Этих опасностей и соблазнов избежал Пушкин, чье творчество являет собой высшее выражение подлинно аполлинического начала, о чем писал тот же С. Н. Булгаков в статье «Жребий Пушкина» (Новый град. 1937, № 12, 19—47):

Ключом к пониманию всей жизни Пушкина является для нас именно его смерть, важнейшее событие в жизни всякого человека, а особенно в этой трагической кончине. Но разве соединимы эти слова: «Пушкин и трагедия»? Разве не прославлен он именно как носитель аполлинического начала светлой гармонии, радостного служения красоте? Однако где же гармония в этом дионисическом буйстве с раздражением самого себя? Откуда этот страшный конец? Аполлон на смертном ложе после смертельного поединка! Для того чтобы постигнуть эту трагедию, мы должны обратиться к творческой жизни Пушкина и установить некоторые ее основные черты. Однако они существенно связаны с тем, что составляет его природный характер, *homo naturalis*, и на нем прежде всего надо сосредоточить внимание [...].

Не есть ли пушкинская муза самосвидетельство софийности его поэзии, воспринимаемое им «яко зеркалом в гадании»? Это наитие описывается им как некое пифийство, в котором испытывается блаженство вдохновения.

И забываю мир, и в сладкой тишине, —  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне,  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит и ищет, как во сне,  
Излиться, наконец, свободным проявленьем.

Но при этой как будто произвольности поэзия самоотверженна. Она есть труд и служение: «велению Божию, о муза, будь послушна». Насколько же это послушание распространяется от музы и на самого поэта? Да, оно несовместимо с низостью и преступлением. Буонарроти не мог быть убийцей, ибо «гений и злодейство две вещи несовместные». Не требует ли святыня красоты святости от своего служителя? Если она свята, свят ли служитель? Пушкин в «Поэте» дает на этот вопрос столь же правдивый, сколь и страшный ответ:

Доколь не требует поэта  
К священной жертве Аполлон,  
[...]  
Молчит его святая лира,  
Душа внимает хладный сон,  
И меж детей ничтожных мира,  
Быть может, всех ничтожней он.

Стало быть, в поэте может быть совмещено величайшее ничтожество с пифийским наитием «божественного глагола», «два плана» жизни без всякой связи между ними. Выразил ли здесь Пушкин то, что сам он считал нормальным соотношением между творцом и творчеством? Или же это есть стон души плененной, которая сама ужасается своей плененности и подвергает ее беспощадному суду? [...] Не обращается ли здесь поэт со словом укора и раскаяния, ему столь свойственных, к самому себе, к своему духу? [...] в муках кризиса Пушкин как будто рождается заново. Он в это время переживает ужас духовной пустоты: «дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?» И далее о вехах сокровенного пути поэта к Богу — о «Пророке», уразумение которого объясняет всего Пушкина.

Если это есть только эстетическая выдумка, одна из тех, которых ищут литераторы, тогда нет великого Пушкина [...] Или же Пушкин описывает здесь то, что с ним самим было, т. е. данное ему видение божественного мира под покровом вещества? Сначала здесь говорится о томлении духовной жажды, которое его гонит в пустыню: уже не Аполлон зовет к своей жертве «ничтожнейшего из детей мира», но пророческий дух его призывает, и не к своему собственному вдохновению, но к встрече с шестикрылым серафимом, в страшном образе которого ныне предстает ему Муза [...] у Исаии описывается явление Бога в храме,

в Пророке явленная софийность природы. Это совсем разные темы и разные откровения. Однако и здесь мы имеем некое обрезание сердца, Божие призвание к пророческому служению. Тот, кому дано было сказать эти слова о Пророке, и сам ими призван был к пророческому служению. Совершился ли в Пушкине этот перелом, вступил ли он на новый путь, им самим осознанный? Мы не смеем судить здесь, дерзновенно беря на себя суд Божий? Но лишь в свете этого призвания и посвящения можем мы уразумевать дальнейшие судьбы Пушкина. Не подлежит сомнению, что поэтический дар его, вместе с его чудесной прозорливостью, возрстал, насколько он мог еще возрасти, до самого конца его дней. Какого-либо ослабления или упадка в Пушкине как писателя нельзя усмотреть. Однако остается открытым вопрос, можно ли видеть в нем то *духовное* возрастание, ту растущую напряженность духа, которых естественно было бы ожидать после 20-х годов, на протяжении 30-х годов его жизни? Не преобладает ли здесь мастерство над духовной напряженностью, искусство над пророчесственностью? Не чувствуется ли здесь скорее некоторое духовное изнеможение, в котором находящийся во цвете сил поэт желал бы скрыться в заоблачную келью, хотя и «в соседство Бога», а сердце, которое умело хотеть «жить, чтоб мыслить и страдать», просит «покоя и воли», — «давно, усталый раб, замыслил я побег»? Эту тонкую, почти неуловимую перемену в Пушкине мы хотим понять, чтобы и в этом также от него научиться.

В цитированных работах С. Н. Булгакова для рассматриваемой здесь темы аполлинизма важны два положения — природа и характер подлинного аполлинизма, как он был явлен примером Пушкина, и та «почти неуловимая перемена» в Пушкине, требующая понимания, чтобы из нее извлечь уроки (первое) и возможность подмены религиозных ценностей эстетическими даже у человека с такой глубокой и тонкой интуицией, как Вячеслав Иванов, и, следовательно, «неправого аполлинизма» (второе). Но и в первом и в втором случае возникает корень *мен-*: перемена, подмена. Не вдаваясь здесь в нюансы, приходится признать, что речь идет о каком-то роковом изменении (*Но страшно мне: изменишь облик Ты, — как скажет Блок*) самой сути, которое ставит самое эту суть под сомнение уже в силу изменения ее. В этом контексте и сам аполлинизм может стать легкой добычей соблазна к изменению и самого этого изменения, если только он не вошел в хранительное пространство софийного начала.

У С. Н. Булгакова, как и у ряда других выдающихся русских мыслителей начала XX века, было обостренное внимание ко всему, что было чревато соблазном, обманом, изменением, даже и тонким, но с непредсказуемыми последствиями. Ситуация, каким бы странным это ни показалось, осложнялась быстрым и глубоким расцветом русской культуры и в то же время чего-то настолько истонченного, что появлялось ощущение кризиса, ядовитых испарений «цветов зла», даже соблазна некоего художественного блуда, вседозволенности.

Подобное ощущение, настороженность к соблазнам и искушениям было свойственно и Федору Августовичу Степуну, мыслителю и писателю. В своей

книге «Встречи», подготовленной в начале 60-х годов и состоящей из статей, писавшихся в разные годы, он возвращается к ситуации начала века, чутко улавливая те искушения, которым поддавались даже крупнейшие фигуры русской культуры и литературы в частности. Во «Встречи» вошли статьи и о Вячеславе Иванове, и о Блоке, и об Андрее Белом, но и о духовном облике Пушкина, о мирозерцании Достоевского, о религиозной трагедии Льва Толстого. В статье «Иван Бунин» Степун писал:

Установить справедливое отношение к России кануна революции людям моего поколения нелегко. С уверенностью можно сказать то, что время между революцией 1905 года и войной 1914 года войдет в историю, с одной стороны, порой подлинного расцвета и углубления русской культуры, а с другой — порой явно нездорового, исполненного ядовитых соблазнов утончения русской интеллигентской духовности. Молодому писателю было в ту пору нелегко внутренне справиться с богатством наступавших на него идей; еще труднее — отстоять себя от внешнего подчинения им. Слева наступала на него политика: Маркс, пролетарий, община, Пресня, Дума; справа эстетика: Ницше, Соловьев, соборность, Бодлер, Маларме, Ибсен, «орхестра»... Этого столпотворения идей и теорий, проповедей и провозглашений не выдерживал почти никто.

Годы, в которые креп и развивался талант Бунина, были поэтому годами более или менее опасных срывов почти у всех значительных русских писателей. Это были годы, когда Леонид Андреев, инстинктом наталкивавшийся на «проклятые вопросы», которые ему не удавалось увидеть при свете разума, безоглядно губил ложными надуманностями свой настоящий талант; годы, когда Максим Горький марксистской схемой и ницшеанским афоризмом подструживал волжского босняка под европейского пролетария; когда Арцыбашев как бы в предчувствии увлечения «физкультурой» превозносил блуд и Аполлона, а Михаил Кузмин писал свои стилистически замечательно сделанные повести, светложурчащие, как струи Версальских фонтанов, и все же отравленные тонкими ядами какой-то камерной хлыстовщины; когда такой подлинный и такой высокодаровитый поэт, как Соллогуб, после замечательного «Мелкого беса» писал ненужные «Навы чары»; когда Андрей Белый чертил мистическую геометрию своей «Эмблематики смысла»; а умнейший и ученейший Вячеслав Иванов, творец не только глубокомысленной, но и верной теории религиозного символизма, проповедовал, идя на поводу у Георгия Чулкова, сумбурную теорию мистического анархизма. И даже единственный Александр Блок, в непонятной aberrации внутреннего зрения, сливал образ Прекрасной дамы с образом Незнакомки.

[...] Я этим миром был в свое время страстно захвачен и от многого из того, что он мне дал, я поныне не отказываюсь. Но эта моя «добрая память» о прошлом не мешает мне видеть, сколько в нем было неподлинного и какое количество малосамостоятельных людей и талантов было им искажено и извращено. И та свобода и самостоятельность, с которыми Бунин прошел и мимо всех эстетических наро-



читостей декадентства, и мимо всех политических утробностей общественной, представляются поэтому мне поистине замечательными. Этой царственной свободе, укорененной в твердом, инстинктивном знании того, что ему, т. е. его таланту, нужно и что не нужно, он прежде всего и обязан всем тем, чего он достиг. [...]

В другой статье из «Встреч», называвшейся «Историософское и политическое мирозерцание Александра Блока», Степун пишет:

В дневниках 1912 года, говоря о реакционных кругах, в которых пахнет погромом во славу Божию, Блок внезапно вскипает гневной ненавистью против той утонченной духовной культуры, которую он [...] провозглашал в 1902 году: «Лучше вся жестокость цивилизации, все „безбожие“ „экономической“ культуры, чем ужас призраков времен отошедших; самый светлый человек может пасть мертвым перед неуязвимым призраком, но он вынесет чудовищность и ужас реальности. Реальности нам надо, страшнее мистики нет ничего на свете».

С этой теоретической установкой связано в том же дневнике весьма веское политическое признание: «Спасибо Горькому и даже — „Звезде“. После эстетизмов, футуристов, а полдонизмов, библиофилов запахло настоящим. Так или иначе при всей нашей слабости и безмолвии подкрадыванье двенадцатого года к событиям, отмеченным опять-таки в литературе».

Если Булгаков в статье «Жребий Пушкина» поднял вопрос о природе той «тонкой, почти неуловимой перемены» в Пушкине, которая имела место в последние годы его жизни, и условно допускал возможность «некоторого духовного изнеможения», то раздвоенность Блока, которая проявилась во время писания «Двенадцати», заслуживает еще большего внимания из-за противоречивости свидетельств самого Блока о том, что внешние наблюдатели понимали как измену, по меньшей мере, перемену в соотношении художественного творчества и религиозного сознания. Как и многие другие, пытался найти свой ответ и Степун. Исходный пункт проблемы — появление Христа во главе красногвардейцев (*В белом венчике из роз — / Впереди — Иисус Христос*).

Это появление Христа смутило многих, принадлежавших к противоположным лагерям, и вызвало самые разнообразные толки (вплоть до того, что не Христос ведет красногвардейцев, а они Его ведут на казнь).

Непонятным появление Христа показалось и самому Блоку: «Когда я кончил поэму, я сам удивился, почему Христос, неужели Христос, когда надо, чтобы шел Другой». Начертание Другого с большой буквы неоспоримо указывает на то, что Блок под «Другим» понимал Антихриста. «Но чем больше я вглядывался, тем явственнее видел Христа и тогда же записал себе: к сожалению, Христос, именно Христос». Это подчинение воле своего произведения было Блоку нелегко. Его отношение к Христу, которое в нем не разменялось, было во время написания «Двенадцати» явно отрицательным, как-то брезгливо отрицательным, в чем он сам признавался: «Я иногда сам глубоко ненавижу этот женский призрак».

Чем объяснить эту раздвоенность? Как понять, что Блок, который считал, что красногвардейцев должен вести Антихрист, — какая страшная мысль, что

именно он будет строить грядущую Россию, — провозглашает вождем революции, а тем самым и устроителем новой России Христа. Вполне определенный ответ на этот вопрос дал в своей книге Мочульский. Исходя из своего христианского мирозерцания, он различает в Блоке два ума: большой и малый. Желание видеть во главе красногвардейцев антихриста представляется Мочульскому порождением малого ума, но Блок преодолевает это искушение: он больше не сомневается, что с ними Христос. Слабость этого понимания заключается в том, что ведь Блок признается в своей ненависти к Христу уже после написания «Двенадцати», то есть после того, как он, по мнению Мочульского, перестал сомневаться и поверил, что красногвардейцев ведет Христос.

Мне кажется, что Христа потребовала от Блока не вера, вдруг осенившая его, не большой ум, по Мочульскому, а верность художественному взгляду. Защищаясь от своих левых друзей, обвинявших его в том, что он восхваляет Христа, Блок настаивает, что он Его не восхваляет, а только констатирует факт: «Если взглянуть в столбы метели на этом пути, то увидишь Иисуса Христа. Но я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный образ». Эти слова ясно показывают, что он видит то, во что не верил. Кто же подослал Христа поэту, не верящему в Него?

Слышал я твой голос сердцем вещим  
В криках лебедей.

Голос, который слышится поэту, должен был бы быть голосом подруги дальней, той Вечной Женственности, которой поэт в то время был еще близок и верен.

Но последняя строфа этого стихотворения говорит уже о другом образе:

И когда, наутро, тучей черной  
Двинулась орда,  
Был в щите Твой лик нерукотворный  
Светел навсегда.

Блок умер во мраке и в муке, и все же смеем надеяться, что усилия России спасти своего любимого сына не окажутся тщетными. Его последние предсмертные слова, сказанные в 1921 году, — в августе этого же года он умер — звучат не только признанием, но и любовью: «А все-таки я Христа никому не отдам».

Похоже, по тому же пути веком раньше шел и Пушкин, сделавший тот же выбор, но не высказывавшийся столь определенно, как Блок<sup>8</sup>. Это был трудный выбор светлого пространства, персонифицируемого — независимо от традиции — и Христом и Аполлоном при всей несопоставимости этих фигур.

Возвращаясь же к Аполлону и аполлинизму, уместно отметить два периода в развитии русской культуры и литературы, когда аполлинизм в России приобретал свой наибольший вес — начало XIX и начало XX века, та вековая дистанция, которая была отмеченной и для Мандельштама (*Сто лет тому назад подушками белела / Складная мягкая постель, / И странно вытянулось глиняное тело, — / Кончился века первый хмель...*), и для Ахматовой, и, более того, для самосознания и самопознания русской культуры, помнившей

и о Пушкине, и о том, что сам поэт обозначил как *Дней Александровых прекрасное начало*, совпавшее с лучшей порой в истории аполлинизма в России, казалось, готовой повториться столетие спустя, но уже отравленной «пифоновскими» ядами нового века.

В истории русского аполлинизма (точнее, конечно, петербургского) едва ли можно пройти мимо колоритной фигуры Акима Львовича Волынского (Флексера), критика, журналиста, искусствоведа, теоретика балета, мыслителя, в свое время весьма известного, а позже, к сожалению, полузабытого и очень частично востребованного немногими. Недавно к этой фигуре было привлечено внимание в статье Е. Толстой «Аким Волынский в литературных „Зеркалах“: двадцатые годы» (Литературное обозрение. 1996. № 5—6, 145—164). Эта обстоятельная, богатая материалами и интересная как по своим общим выводам, так и по более частным вопросам статья существенно выходит за рамки обозначенной в заглавии темы, справедливо восстанавливая место Волынского в истории русской культуры конца XIX — первой четверти XX века. Поэтому здесь достаточно вкратце суммировать то, что связывает Волынского с аполлинизмом в его «петербургском» варианте. Волынский трезво оценивал ситуацию, сложившуюся к концу XIX века в русской общественной мысли, в которой ведущее место занимал натурализм, эмпирический материализм, а проблемы духа игнорировались. Волынский взял на себя инициативу апологии высокого идеализма, понимаемого, по сути дела, как одна из разновидностей проявления светлого «аполлоновского» начала. Известна лидирующая роль Волынского в организации «Аполлона», и лишь конфликт с Вяч. Ивановым изменил положение (указывают, что критик Сливянский в романе А. Н. Толстого «Егор Абозов» имел своим прототипом именно Волынского: для одного и другого было характерно сознание опасности эстетизма как «антиномичного Логосу»). Книга Волынского «Ф. М. Достоевский» (СПб., 1909) была, несомненно, шагом в правильном направлении в понимании творчества Достоевского. Основная ее идея была обостренно акцентирована М. Шагинян в статье «Достоевский под знаком Аполлона» (О книге А. Л. Волынского) // Литературный дневник. Пг., 1922, 59—64. Небольшой фрагмент из нее:

Ни один русский классик не пользовался на Западе таким вниманием, как нынче Достоевский. Он стал модой, лозунгом, магией; его образы усвоены и подхвачены, идеи обсуждаются. И этим — в огромной степени — мы обязаны книге Волынского.

Причина не *вне*, а *внутри*. Волынский оказался тою призмой, сквозь которую хаотический мир Достоевского был пропущен и разложен. И в этом стройном, «устроенном», идеальном разложении хаос Достоевского стал аполлинически благообразным и приемлемым для западного сознания.

Волынский препарировал Достоевского так, что формальное преодоление становится легким и радостным; словно бельма с глаз, снимаются с идеи Достоевского случайные, психологические наросты, весь неперегоревший в чистую мысль (или чистый образ) материал романов. И читатель поставлен лицом к лицу с идеей; из «хаоса» возник космос.

Но эта аполлиническая призма нужна не только западному читателю; там она помогает *принять* идейный мир Достоевского, у нас же при полной непривычке русского сознания к благообразию и расчленению, — она по-новому помогает *понять* его. [...]

Идея высшего порядка — основная, — на фоне которой Во-лынский произвел первое расчленение образов Достоевского, есть идея красоты как отъединяющегося, замыкающегося на самом себе, а пото-му и гибельного начала (к идее тождества красоты, индивидуализма и зла. — В. Т.).

Существен комментарий к этому фрагменту в статье Е. Толстой: «Подчеркивая „аполлинический“ принцип, воплощенный Во-лынским, Шагинян указывает на главную тему его противостояния современности. С середины 1890-х годов Во-лынский ищет ответа на вопрос своего духа, отказывающегося примириться с демонизмом красоты, с дионисийскими, темными и бессознательными корнями искусства — в противовес Ницше и, позднее, Вяч. Ивано-ву. Он находит ответ на свой запрос духовного искусства — в Толстом (се-редина 90-х годов); и Достоевского он понимает именно как художественный подвиг преодоления и осмысления „бездны“ в ясных символических образах и их значимых соположениях, а не как религиозного учителя [...]» (147); годом позже в романе «Перемена» (слово, как и *измена*, отсылающее к важному явлению в русском аполлинизме начала XX века, — *Изменишь облик Ты...*) в лице некоего Якова Львовича, неудачливого человека, М. Шагинян изобра-зила Акима Львовича Во-лынского, оценка которого существенно пере-менилась (кстати, были и другие «зеркала», в которых отражались те или иные черты Во-лынского).

Аполлинизм нашел еще одну сферу своего проявления и в танце, этот ин-терес — и практический, и теоретический — в начале 20-х годов проявляли многие, в том числе и Во-лынский, для которого «фактически танец был не только богослужением Аполлону, но и духовной революцией в действии, по-тому что сам Аполлон понимался как начало, революционно пересоздающее человека» (Толстая Е. Указ. соч., 153). В этом контексте сам аполлинизм, воплощенный в танце, выделялся как один из способов осуществления «третьего» завета, синтеза «плоти» и «духа», восхождения к духовному чело-веку (там же). Сам Во-лынский писал в статье «Героический человек» (Жизнь искусства. 1922, № 48) об этой связи танца с духом аполлинизма следующее:

Принципы выворотности, принципы баллона и элевации, принципы свернутых и развернутых движений, весь свиток канонов, пришедших к нам с героической оркестры Эллады, — все это дышит чистым пла-менем Аполлона, самого революционного и страстотерпческого из гениев Олимпа [...] Только в дерзновенном безумии духа, поднимаю-щего тело на пальцы, источник всякой активной борьбы [...] Человек отрешается тут не только от личных своих интересов, но и от индиви-дуального своего языка, чтобы говорить к миру языком универсальным и вечным<sup>9</sup>.

Известно, что А. Л. Во-лынский в 1918 году читал курс лекций об Апол-лоне (одна из лекций сохранилась в архиве автора). В более широкой пер-

спективе 20-х годов встает вопрос о соотношении и связях аполлинизма в его трактовке Волынским с разложением аполлинизма, ярче всего описанным Вагиновым в «Монастыре Господа нашего Аполлона». Важные акценты в этой теме расставлены Е. Толстой:

Соприкасался ли Вагинов, в те годы — студент-античник, поэт «Звучащей раковины» с Волынским в период «Дома искусств»? [...]

Не является ли сама концепция «Монастыря Господа нашего Аполлона» — ранней прозы Вагинова — отпечатком общего влияния Волынского на молодежь, ухватившую основное в его учении — тождество монотеистического божества, христианского Логоса и Аполлона, идею о жертвенной, теургической, развоплощающей, одухотворяющей природе искусства и о строгости божества, ведущего человека ввысь, к новым эволюционным формам.

Вспомним: одна из статей о балетной школе Волынского в «Жизни искусства» в 1922 году так и называется «Монастырь танца» (там же, 157).

Несколько далее тот же автор говорит о примерах проецирования фигуры Волынского на фон мандельштамовской поэзии: .

Опорами для [такого] сравнения культурных позиций могли быть неохристианские, «третьезаветные» поиски обоих, и общее отталкивание от теургического символизма Вячеслава Иванова, с его немецким ницшеанским духовным колоритом, и нацеленность на не реализованные еще пока культурой потенции классицизма, который еще имеет просиять в лучах чаемого пришествия Аполлона (или революции духа, или в звуках трубы Катулла (там же).

Образ звуков трубы Катулла, несомненно, отсылает к столь волновавшим Блока стихам римского поэта (см. выше). Что же касается встреч и пересечений Мандельштама с Волынским, то случаев для этого было немало — и совместное проживание их в «Доме искусств», и «Бродячая собака», где завсегдаем одно время был Мандельштам и где Волынский не раз бывал с Карсавиной и читал свои лекции о балете. Е. Толстая прощательно указывает, что «важнее, может быть, то, что Волынский, хотя и „с подачи“ Шагинян или Федина, был представлен Мандельштаму как его собственный прототип в уходящем поколении» (там же, 158). Она же, видимо, справедливо предполагает следы фигуры Волынского в «Египетской марке» Мандельштама («горячие морщины» Мервиса, «опущенное веко, видящее больше, чем глаз», — реминисценция из неопубликованного «Рембрандта» Волынского). Впрочем, здесь же упоминается известная статья Н. Берковского «О прозе Мандельштама» (Звезда. 1929. № 5, 60), в которой говорится о ближайшей литературной генеалогии Мандельштама, предполагающей и Волынского, имя которого в то время уже звучало «одиозно» и потому не было упомянуто. Но помнящие и понимающие читатели тогда еще не перевелись, и кому было надо, не сомневались, о ком идет речь, — *Sapienti sat*.

То, что эстафета «аполлинизма» была передана по назначению, хотя в самое, казалось бы, неподходящее время, достойнейшему, тоже нужно отне-

сти к заслугам А. Л. Вольнского. Такой акт «передачи» предвидела и Шаги-нян в ее «Перемене» (в «Плаче по эвклидову миру»):

Боги уходят, дома свои завещая искусству. Так некогда вышел Олимп, плащ Аполлона вручив актеру и ритору, а за кулисами маски остались, грим и котурны. Мы за кулисами уже подбираем и вас, византийские маски! Строгие лики, источенные самоистребленьем, мертвые косточки, лак, пропитавший доску кипариса.

## Глава IV

### *«Явление» Аполлона на Руси. — Образ Аполлона в русской литературе XVIII века*

О кризисе аполлинизма в русской культуре начала XX века уже сказано. Ядром этого аполлинизма был, естественно, сам Аполлон во всем разнообразии представлений о нем у тех, кто принимал участие в создании «аполлоновского» текста. Здесь и возникает вопрос об истории образа Аполлона в России. Разумеется, можно было бы сразу начать с первой половины XVIII века, когда и в художественной литературе (прежде всего в поэзии), и в литературе общеобразовательного характера, и в литературе научной само имя Аполлона начинает употребляться с существенно большей частотой, чем в предыдущий период, и, главное, с большей осведомленностью и отчетливой тенденцией к более органическому включению этого образа, его имени, его отличительных свойств, его деяний и сюжетов, отраженных в мифах, в лоно русской культуры.

Тем не менее стоит все-таки сказать и о том периоде знакомства с Аполлоном на Руси, который по отношению к XVIII веку мог бы быть назван «предисторическим». Имя Аполлона впервые (насколько можно судить) появляется в славянских переводах двух византийских хроник, а именно в «Хронике» Иоанна Малалы (ок. 491—578 гг.) и в «Хронике» Георгия Амартола, составленной в IX веке и доведенной до 842 года. Первая из этих «Хроник» менее интересна в связи с рассматриваемой темой, потому что она была переведена на славянский язык, вероятно, еще в X веке и, видимо, в Болгарии (во всяком случае, не на Руси). Аполлон упоминается в этой «Хронике» в связи с изложением древнегреческих мифов и описанием Троянской войны. Большой интерес представляет «Хроника» Георгия Амартола, текст которой, продолженный до 948 года, был переведен в Болгарии в X веке. Вероятно, в XI веке в Киеве он был достаточно основательно отредактирован. Мнение В. М. Истрина, согласно которому перевод был сделан в Киевской Руси в XI веке, не получил поддержки. Но, так или иначе, в XI веке (скорее, во второй его половине) славянская версия «Хроники» достигла Руси и — правдоподобно — именно с тех пор имя Аполлона с надежностью стало известно и здесь. Ср. весьма специфический контекст истории Адриана и Антиноя, с нимъ же блѣдъ твораче и похотн, нѣо въ Юлинѣхъ словими вози, Зе-весъ же и Посидонъ и Аполлонъ (Ἄπόλλων) и Ифестъ и Юрми, а въ жень-

ским полъ Ира и Демитроу и Афинноу и Арфемью на раздѣленнѣ и створншася  
вогынѣ, тѣмъ вѣдати тыя ш таковыхъ идоловѣсовѣствити и шврѣтательст-  
внѣ богъ [конъектура — вожіе] исписаннѣ швнчающе тако вѣщавае: нача-  
ло любовѣнствію размышленнѣ идольско, шврѣтеник же ихъ тла жнзнѣ [...]  
(Б. 60—61, с. 61 по изданию Истрина); — Аполонъ пѣѣ моуѣнннскою (Б. 62,  
с. 62, в описании функций богов); — [...] Зевесъ и Аполонъ и прочнн аще  
выша истиннннн возн были [...] (Б. 69, с. 66); — пакы же штѣ творца ихъ  
гѣмыа вѣ Дню и Крона Аполона и прочнн мнѣще члѣвци, возн соутѣ,  
влазнахоуѣса, чтоуѣще ихъ (Б. 71, с. 68); — [...] пакже складаютѣ баснословци  
и баснозидьци, Аполона слнцемъ зовоутѣ (Б. 72, с. 68); — [...] троуѣсь бысѣ  
велнн, и штѣ того днѣ за ѿм. дннн в ношн такожде и вѣ днн землл  
трѣсашеса, егда\* и Аполонневъ швразъ (Ἀπολλωνὺς σφαίρα), на трѣгоу на  
стлѣпѣ стоа, спаде (В. 18, с. 520).

С тех пор очень изредка это имя встречается в древнерусских текстах —  
как переводных, так уже и оригинальных, но обычно не претендующих на ху-  
дожественность. Положение несколько меняется во второй половине XVII  
века, когда это имя появляется уже и в поэтических текстах. Ср.:

Октавиан Август в Риме кесарь бяше,  
шед ко Аполлоу лебогу, прошаше,  
Кто по нем на престол имат наступити  
и скиптродержатель хошет в Риме быти

(Август 1, из «Вертограда многоцветного»)

Сей же царь Август Аполлона чтяше,  
идола скверна, и за бога знаше.  
Отцем ѿ своим выну наричал есть,  
храм ему в своей полате создал есть.

В некое время тому поклонися,  
да будущая скажет, помолися.  
А демон, иже в идоле живяше,  
силою бога нудим, ответ даше:  
[...]

(Там же, 3)

Феофан Прокопович в стихотворении «К автору „Сатиры“» (первая  
половина 1730 г.) также обращается к этому образу:

Объемлет тебе Аполлин (так в тексте! — В. Т.) великий,  
любит всяк, иже таинств его зритель.

О тебе поют парнасские лики,  
всем честным сладка твоя добродетель.

И будет сладка в будущие веки  
а я ныне сущий твой любитель

Но сие за верх славы твоей буди,  
что тебе злые ненавидят люди.

Есть и еще несколько известных примеров. Но резкое увеличение числа  
упоминаний Аполлона в русской поэзии и расширение круга контекстов

относится к рубежу 20—30-х годов XVIII века и связано прежде всего с Тр е д и а к о в с к и м.

Несколько примеров из поэзии Тр е д и а к о в с к о г о — *Пожалуйста, скажи мне, благодарен буду, / И как А п о л л о н а, так тебя не забуду. / [...] а я: «Эх, сударь, уж скучишь! / Что хорошего? Почто долго меня мучишь? / Ведь я равно и тебе, как А п о л л о н у, / Служу, не больше чести имам твоей ону* («Стихи эпиталамические на брак Его Сиятельства Князя Александра Борисовича Куракина и Княгини Александры Ивановны», апрель 1730); [...] *Но больше еще я дивился, / Как там А п о л л о н с скрипкой появился, / Весь статнее Гинниона, также и Батиста\*, / И всяк бы назвал тогда божска иста, / Которой смычком весьма так начал красно, / Так же приговаривать и языком ясно / (Когда он пел и играл, музыка молчала, / Но только в удивлени се своим внимала)* (там же); *Тут замолчал А п о л л о н. Но купиды сами: / «Брякнули княжескими на любовь руками!»* (там же); *Чрез тебя лимфы текут все прохладны, / Нимфы гуляя поют песни складны. / Любо играет и А п о л л о н с музы / В лиры и в гусли, также и в флейдузы* («Стихи похвальные Парижу», 1728); *Первый Фе б, говорят, любодейство с Венерою Марса / Мог усмотреть: сей бог зрит все, что случается, первый. / Видя ж то, поскорбел [...]* (из «Аргениды», 1751); *Движет [Полигимния] превыспренный ум / Муз сих, купно оных шум: / Посредине Фе б сам внемлет, / А собою вся объемлет* (там же); *Красная Фе б у сестра! Ты все по горам и по дебрям / Бегаешь [...]* (там же); *Здесь как А п о л л и н о в лавр, дар так вседражайший, / Кой Минерва подала мира в знак блажайший* (там же); *Бельведерский А п о л л и н и Венера славна, / Медицейской что слышет, в статуах главна* (там же); *Девяти парнасских сестр, купно Геликона, / О начальник А п о л л и н и пермесска звона! / О родитель сладких слов, сердце веселящих, / Прост слог и не украшен всячески красящих! / Посылаю ти сию, Росска поэзия, / Кланяясь до земли, должно что, самья. / Нову вещь тебе хочу сею объявити, / И с Парнаса тя сюда самого просити, / Чтобы в помощь ты мою был всегда скорейший, / Чтобы слог мой при тебе начал быть острейший* («Эпистола от Российския поэзия к А п о л л и н у», из «Нового и краткого способа к сложению Российских стихов [...]), 1735; ср. объяснение в предшествующей «Эпистоле» прозаической части: «Эпистолу мою пишет стихотворчество, или поэзия Российская, к А п о л л и н у вымышленному богу стихотворчества. Но чтоб кому имя сие не дало соблазна, того ради я объявляю, что чрез А п о л л и н а должно здесь разуметь желание сердечное, которое я имею, чтоб и в России развилась наука стихотворная, чрез которую многие народы пришли в высокую славу», а там же, незадолго до этого, два поразительных неологизма (видимо, единственных в русской поэзии), связанных с именем Аполлона, ср.: «В эпистолах о важных делах, а особливо о науках, должно умеренну быть в а п о л л и н с т в о в а н и и, для того что все высокое в эпистоле не имеет места» и чуть позже — «Пиитическая эпистола стилем только разнится от простой, для того что в пиитической эпистоле и стиль долженствует быть пиитический, а п о л л и н о в и т ы й и весьма с парнасским не разглашающийся); *Всем моя сим к славе их там сестра служила, / И тебя*

\* Два славные в Париже игроки на скрипиче.



*довольно в сих Аполлина чтила (там же); Только полно мне и сих имянно счисляти, / Лучшие сам ты, Аполлин, можешь про них знати (там же, в ряду выдающихся поэтов); Поспеши к нам, Аполлин, поспеши как можно: / Будет любо самому жить у нас, не ложно. / Хотя нужен ты давно здесь в России славной, / Всё в великих что делах счастится быть главной; / Больше но теперь в тебе нужды я имею, / Тем и нудить больше ты, чтоб спешить к нам смею (там же); Но как слабой мне во всем ону [императрицу Анну] описати? / Об Августе таковой лучше бы молчати / И Вергилиевой здесь быть всегда имело; / Сам и ты бы, Аполлин, был не скор на дело (там же).*

Несомненно, что уже только эти примеры (а число их можно умножить и за счет «Тилемахиды» и других стихотворных текстов, и за счет стиховедческой и иной прозы) дают основания считать Третьяковского «учредителем» «аполлоновского» текста русской поэзии, заложившим весьма серьезное основание его в варианте, где Аполлон выступает как покровитель искусств, поэзии прежде всего (змеборческая тема, мотивы поражения Пифона, сам образ Аполлона-стреловержца были им обойдены). Принципиально новым нужно считать мотив приглашения Аполлона в Россию (обычно в непосредственном обращении к нему) на благо русской поэзии, потребности в его явлении и надежде, что так это и будет. По своей скромности он не заметил (или по рассеянности не понял), что именно он, Третьяковский, не только пригласил Аполлона в Россию, но и с помощью своей поэзии уже привел его. Создание «аполлоновского» текста, собственно, и было началом «аполлинизма» в русской литературе и культуре, еще одним окном и в античность, и в западно-европейскую традицию.

Характерно, что из ближайших к Третьяковскому младших поэтов у Кантемира аполлоновская тема проявляется в «Сатире I на хулящих учения. Куму своему», первоначальный текст которой был создан в конце 1729 года, окончательная редакция определилась к началу 1743 года, а впервые опубликована только в 1762 году, к тому же с искажениями. Ср.: *Правда, в нашем молодом монархе надежда / Выходит музам немала; со стыдом невежда / Бежит его. Аполлин славы в нем защиту / Своей не слабу почул, тятца свою свиту / Видел его самого, и во всем обильно / Тщится множить жителей парнасских он сильно.* Имя Аполлона (Феба) появляется и в переводах Кантемира. Ср.: *Чаятся иметь конче уши Аполлона, / Определяя все так, как с самого трона (Буало — «Речь королю» между 1727 и 1729 гг.); Тогда, не справясь Феба, так ли мне писати, / Муза моя ревнует только хвалу дати (там же); Смотрит прилежно, чтобы науки не пали, / Часто самого Феба берет из шпитали (Буало — «Сатира первая»); Разве, жизнь мне оставя, играть нову ролью, / Скучая Аполлоном, приходит к Бартолю (там же); [...] / Иль бы искать возгласы приятного звона, — / Ярость только едина стоит Аполлона (там же); Но когда всех добре клял, то музу, то Феба: / Вижу их пред собою, когда меньше треба (Буало — «Сатира вторая к Мольеру»); Ему же Аполлона тайны все открыты, / Он ведает, в какую форму стихи литы (там же).*

Как ни странно, имя Аполлона (Феба) в поэзии Ломоносова появляется довольно редко. Ср.: *Златой уже десницы перст / Завесу света вскрыл*

*с звездами: / От востока скачет по сту верст, / Пуская искры конь ноздрями / Лицем сияет Феб на том* («Ода на взятие Хотина», 1739); *Спокойно слушай Аполлона / И тем веселья нам прибавь* («Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения Его Императорского Высочества Государя Великого Князя Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня», отд. изд. — 1742); *Однако Феб любя к стеблю рукой коснулся, / Почул, как бьется грудь под новою корою* (стихотворение 99 из «Риторики», 1748], 1747); *Скажи, в каких землях, то будешь ты мне Феб* (стихотворение 102 из «Риторики», 1748], 1747); *Увидев Аполлон в меди изображенный / Богини Росския великолепный вид / И бодростью того металл одушевленный / Со тщанием спешил к нему с Парнасских гор* («Надпись на конное, литое из меди изображение Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны в амазонском уборе», 1757); *Какой бодрит меня и лучь, и жар, и шум / И гонит в скорости смущенных тучу дум? / С прекрасной высоты, с великаго Парнаса / Наполнился мой слух пронзающего гласа. / Минерва, Аполлон и девять сестр зовут / И нудят совершить священный спешно труд* («Петр Великий, героическая поэма», 1761).

Нечасто встречается это имя и у Сумарокова (ни по умонастроению, ни по темпераменту он не принадлежал к «аполлоновской» партии), обычно в более или менее стандартных контекстах (ср.: *Возыграйте, струны лиры; / Возбуждает Феб от сна. / Вейте, тихие зефиры; / Возвращается весна* — «Ода Государыне Императрице Екатерине Второй на день Ея рождения 1768 года апреля 21 дня», 1768); *Его сын скрипкою успешно подражает / Той лире, коею играет Аполлон* («Письмо ко приятелю в Москву», 1774; *Его* — вероятно, А. В. Олсуфьева, 1721—1784 [у которого был сын Дмитрий] или же Г. Н. Теплова, 1711—1779, о сыне которого как о способном скрипаче упоминает Я. Штелин в «Музыке и балете в России XVIII века, см. издание Л., 1935, 139) и др. Любопытно, что Аполлон появляется в «Оде вздорной III» (1759): *Великий Аполлон мятется, / Что лира в руки отдается / Орфею, Амфиону нынь. / Леса, сей песнью наслаждайтесь, / Высоки стены, созидайтесь, / В эфире лед вечный синь* и в «Дифирамве Пегасу» (1766), представляющем собой пародию на Ломоносова и Петрова — *И тамо, где еще безвестны / Восходы Феба и Зари, / Никоему коню не вместны, / Себе поставил олтари, / [...] и т. п.*, но и в «Эпистоле II» (1747); *Без пользы на Парнас слагатель смелый всходит, / Коль Аполлон его на верх горы не взводит*. В той же «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков признает права «бурлеска» обоих видов, но сам при всем жанровом разнообразии его поэзии к жанру «смешной героической» поэмы он не обращался, хотя «самый принцип «скарронизма», травестирования был ему не чужд (см. его «Оду от лица лжи»), (см.: *Благой Д. Д.* История русской литературы XVIII века. М., 1945, 245).

Введение Сумароковым Аполлона в сферу «пародийно-„вздорного“» совпадало с началом полувекового периода первого кризиса в истории этого божества в русской поэзии, что, однако, не означает, что прекратилась высокая «аполлоновская» линия. Напротив, она постепенно набирала силу, но ее триумфы относятся к существенно более позднему времени — к «золотому веку» русской поэзии.

В начале второй половины XVIII века в прочном, казалось бы, здании классицистической поэтики начинают обнаруживаться первые трещинки, знаки грядущих изменений, относительно которых можно было только гадать, затронут ли они основной эволюционный поток или же лягут в основу некоего маргинального ручейка. В 60—80-е годы в русской поэзии определилось некое новое направление; акцент в нем ставился на оппозиции к «высоким» формам классицистической поэзии, к самому ее тону, к «серьезности», на осмеянии прежней системы ценностей и ее символов и их носителей, на нарочитой грубоватости, на дегероизации того, чему принято было поклоняться или, по крайней мере, относиться всерьез. Во второй половине XVIII века в этом направлении ставка делается на «понижение» героя или его деяний, на своего рода компрометацию и того и другого, а также и самого языка, существенно и нарочито вульгаризируемого. Все это предполагало подключение к читательскому кругу, ценившему оды, идиллии, элегии, эклоги, нового слоя читателей, получавшего удовлетворение как от выворачивания «высокого» в «низкое», так и от довольно примитивного, но именно на этого «нового» читателя рассчитанного остроумия и огрубления языка. Толпа жаждет развенчивания, осмеяния, поношения высокого. *Procul este, profani* — слова жреца из 6-й песни Вергилиевой «Энеиды» возьмет Пушкин эпиграфом к своему стихотворению «Поэт и толпа», где вдохновенному поэту бессмысленно внимают «народ непосвященный». Но бывают разные поэты, и иным нужны именно эти *profani*, бессмысленно же молчащие или гогочущие.

Развенчание высокого предполагало как его снижение, так и возвышение низкого. Для первого примером был избран «*Virgile travesti*» П. Скаррона, для второго — «*Le Lutrin*» («Налой») Буало. И у того и у другого с вековым опозданием в России оказались поклонники и среди поэтов, и среди читателей. Основания комического эффекта в этих двух типах «бурлеска» были разными, но цель одна общая — дискредитация «высокого» и на уровне героев и/или на уровне действий. Результат был тоже одним: или герои, или их действия оказываются, по существу, компрометирующими или первых, или вторых.

Среди подвергшихся осмеянию, конечно, был и Аполлон, и в этом случае именно потому, что он воплощал своего рода идеальный тип, высокая гармония которого была основной, глубинной его характеристикой. Издевки над Аполлоном были многочисленны и в «ироикокомической» поэзии, и в поэзии «на изнанку». Чтобы почувствовать величину сдвига, произошедшего в русском поэтическом «бурлеске», достаточно привести резюме «стандартной» характеристики Аполлона. В одном из номеров журнала «И то и се» того же времени Аполлон (Феб) определяется следующим образом — «Бог света и стихотворства, сын Юпитеров и Латонии; когда представляют его солнцем, тогда изображают окружена солнечными лучами, проезжающего Зодиак в колеснице своей, заложной четырьмя белыми конями; колчан и стрелы обыкновенные его признаки; также и лира».

Ср. в «Елисеи или раздраженном Вакхе» (1771, 2-е изд. 1788) В. И. Майкова: *Зевс отдает Ермию (Гермесу) повеление: Неси скорее всем бессмертным повеленье, / Скажи, что есть на то мое благоволенье / Едва покажется заря на небеса / И станет озлащать и горы и леса, / Доколе Феб с одра Фетидина не впрянет, / Да на Олимп ко мне бессмертных сонм предстанет, / А если кто*

из них хоть мало укоснит, / Тот будет обращен воронкою в зенит, / А попросту сказать, повешу вверх ногами, / И будет он висеть как шут между богами, [...]; — Гоняла кубари на льду бичом Беллона, / Не в самой праздности нашел я Аполлона, / Во упражнении и сей пречудном был: / Он у крестьянина дрова тогда рубил, / И высунув язык, как пес уставши, рея, / Удары повторял в подобие хорая, / А иногда и ямб и дактиль выходил; — Еще завесу ночь по небу простирала / И Фебу в мир заря ворот не отворяла, / И он у своя любезной на руке / Еще покоился на мягком тюфяке; — Уж Феб чрез зодиак Близняток проезжал, / Когда мой Елисей от бабушки сбежал; в «Плачевном падении стихотворцев» (1775) М. Д. Чулкова — [говорит некий «пречудный молодец»]: Вселенной принесу и пользу и забаву, / Себе же приобщи бессмертную тем славу, / Жилище будет мне Парнасс и Геликон, / Служити должен мне бессменно Аполлон; / А Музы на часы должны ко мне ходити, / И в сочинениях пером моим водити; — Однако дождь и снег, ни бурный ветер, ни град / Героя нашего в сих латах не вредят, / И столько крепкие им сделаны пределы, / Пройти не могут в них Юпитеровы стрелы; / Ниже лесной стрелок, искусный Аполлон, / Которым поражен ужаснейший Пифон, / Не в силах их пробить [...]; — Когда судьба ему велела воевать, / Сей славный человек не думал подражать / Пресладкому в стихах мужей великих тону. / Не следовал он им, ни с ними Аполлону. / Тут лира не нужна и не потребен лук, / И вместо стрел держал в руках он перьев пук; — Быки ужасный рев, тут стоя, подымали, / Конечное горе паденье предвещали, / Взносился до небес такой нелепый стон, / Трухнул наук всех бог, премудрый Аполлон, / Однак прекрасных муз от страху ободряет, [...]; — Будь добрым пастырем несмысленным скотом, / Гони к Олимпу их пастушеским кнутом. / Я здесь им покажу, чего они достойны, / И будет Аполлон и Музы с ним спокойны; — Премудрый Аполлон как муж великодушный, / И разуму всегда и кротости послушный, / Оставил им вину и Дия не просил, / Чтобы за дерзость сим вралям он отомстил; — А ныне как занес по своему сей бахарь, / Так вылился тотчас из Аполлона пахарь; — Гора сия, он рек, хотя не Геликон, / И здесь присутствуем мы все и Аполлон, / Однако посмотреть хочу я вашей силы, / Что будете ли вы прелестным музам милы; — Поди, он [Юпитер] говорит, пресветлый Аполлон, / Вели писцам сим петь, каков их будет тон, / По оному свое мы мнение расположим, / Убавим сраму их, иль может быть умножим; — Парнасс тогда в таком восторге находился, / Как славный Аполлон на оном появился, / Восстала музыка из разных тамо лир, / По коей бы плясать пошел в присядку мир, / Когда б услышали согласие такое, / Что с музыкой текло тут время золотое. / Во-первых, Аполлон амбросии поел, / Понеже дальний путь к Олимпу он имел, / И не взял про запас с собой ни ломоточка, / А тамо не дали и хлеба ни кусочка; — Взобрался на Парнасс нестройный маскарад, / Запели стихачи на свой негодный лад, / Смутились тогда ученые там души, / А музы, Аполлон заткнули тотчас уши, / Свирепый как Пегас копытом застучал, / Так всякий стихоткач в то время задрожал; в «Вергилиевой Енейде, вывороченной на изнанку» (1791—1794—1796) М. П. Осипова: Авосьлибо и мне удастся / К Олимпу хоть на час прокрасться, / И там хоть на один часок / нанять у музы уголок. / А Феб детина не жесток, / Умов и лиц не разбирает, / И без разбора всех пускает; / В пииты всех определяет / Без всякого

к нему принося, / [...]; — И за Троянску небылицу, / Иль шуточно сие маранье / Достать за труд мой в воздаянье / От Аполлонова лица / На место маслична венца / Хотя б с какого молодца / С заломом новомодну шляпу; — Проворно брызнул (Эней. — В. Т.) как лихая / Ямская лошадь на бегу; / Едва с душою собираясь / Достигнул в поте задыхаясь, / Где храм был Феба на лугу; — Нелюдским голосом кричал (Дедал. — В. Т.), / Гоняя вздохами рыдания, / И разны Фебу обещаья / С моленьем слезным посылал. // Тронувшись Феб его моленьем / К нему на помощь прикатил; — На память будущему роду / Соорудил (Дедал. — В. Т.) сей Фебу храм; / А Феб то любя строенье, / Определил, чтоб в нем моление / С гаданьем всякий отправлял, / Кто хочет с шеи сбить кручину, / Иль будущу узнать судьбину, / Сюда бы с жертвой прибежал. // В сем храме, посвященном Фебу; / И часто от безделья к небу / Старушечий умильный взор / Сквозь подопрелых глаз пускала (Сивилла. — В. Т.), / И шамкая сквозь десн ворчала / Дельфийского напева вздор; — (слова «кумской жрицы» Енею. — В. Т.): Пошевелинка ты мошонку / И растряхни свой черезок / [...] А чтобы дело шло скорее / И для тебя во всем спорее, / Не тратя время ни часок / С припасом подойди поближе, / И Фебу нашему понижше / Челом с гостинцем в каблучок. // [...] / Вели ты жертвы припасать; / Полдюжины больших теляток, / Овечек столько ж и козляток, / Светлейшу Фебу на обед; — В Сивиллу Фебо в дух вселился / И разных тысячи проказ / Показывал ее кривляньем. / [...]; — [после пророчества Сивиллы троянцам] Пророческая голова / Ее тогда отяжелела; / Как с перепоею опьянела / С надсады Фебо вых тузов; / С устатку только отдувалась; / В Енее ж крепко разрывалась / Душа от грозных Феба слов; — Дочь светла Феба Пазифая, / Там в грусти лежа на боку, / Необычным огнем сгорая / Пылала страстию к быку; в «Ясоне, похитителе золотого руна во вкусе нового Енея» (1794, 2-е изд. 1821) И. Наумова [Н. м. в]: Тебе покажется не складно, / Хотя б запел и Аполлон. / Всегда ведешь ты строгий тон («К читателю»); Не для того и сочинял, / От музы чтоб венок достал. / Не звал на помощь Аполлона; / Не важного певец я тона (там же); в «Окончании Виргилиевой Енейды, вывороченной на изнанку» (1802—1808) Александра Котельницкого: Эней лишь только что проснулся, / [...] / Воды из Тибра в горсть схватил, / Пред Фебом, что между лесочком / Выглядывал одним глазочком, / Он обратившись говорил: // [...]; — Уж Феб с своими рысакнами / На половине был небес, / [...]; в «Расхищенных шубах» (1811—1812—1815) А. А. Шаховского, продолжающих в известной степени традицию бурлеска второй половины XVIII века, дважды выступает Аполлон: Увенчан лаврами, в руке имущий лук, / Блестящий мишурой аттической хитона, / Учитель представлял смиренно Аполлона. / Но мог ли празден быть тщеславный Каратай?; — Учитель Аполлон с Весталкою своей, / Две крали черные, валетов двое красных, / И множество еще личин в одеждах разных, / С приличной важностью все стали в равный круг, / Схватились, обнялись, пустились в вальс. — но вдруг / [...] и т. п.

Есть некоторые основания думать, что особый вариант снижения образа Аполлона, его развенчания представлен в неподцензурной русской поэзии второй половины XVIII начала XIX века. В эпоху «Луки Мудищева» для его неизвестного автора и, надо полагать, достаточно многочисленных читателей (начиная со школы) Аполлон уже не был актуален, и потребность в развен-

чивании его отпала. Иное дело — предшествующая эпоха, связанная прежде всего с именами Баркова и неизвестных поэтов-«порнографистов» его круга, а несколько позже — с Пушкиным лицейского периода. Несколько примеров — *Парнасски Музы с Аполлоном, / подайте мыслям столько сил, / каким, скажите, петь мне тоном / прекрасно место женских тел* («Ода п...е»); *Пленивши дивно Аполлона, / низводит вдруг с блестяща трона, / сверкнув один лишь раз* (там же); *Не пой лишь так, как пел Бобров, / Ни Шаликова тоном, / Шихматов, Палицын, Хвостов / Прокляты Аполлоном. / И что за нужда подражать бессмысленным поэтам? Последуй ты, е.... мать / Моим благим советам* («Тень Баркова», IX, 1814 ?).

## Глава V

### *Образ Аполлона в русской поэзии первой трети XIX века. — Жуковский, Батюшков, Вяземский, Дельвиг, Баратынский и др.*

И тем не менее дело Аполлона в русской поэзии продолжалось, корпус «аполлоновских» текстов расширялся, и вскоре уже должен был начаться «золотой век» аполлинизма в русской поэзии. Две вершины были в истории аполлинизма в России, и первая из них приходится на первую четверть (или треть) XIX века. Начало этого периода было подготовлено значительным количеством «аполлоновских» текстов в 70—90-е годы, не говоря уж о востребованности скульптурных образов Аполлона в те же (отчасти — и ближайшие после них) годы — в парках, дворцах, домах знати. Разумеется, и в собраниях картин росло число живописных изображений Аполлона, часто в контексте определенных сюжетов.

Этот первый взлет аполлинизма в России хронологически совпадает с александровским царствованием и с пушкинской эпохой. Начало было символически отмеченным и достаточно точно определяемым хронологически. И две фигуры определяли это начало: Державин и Александр I. Сначала — о последнем. Ф. Ф. Вигель в своих «Воспоминаниях» отметил появление с восхождением на престол молодого царя новой моды: «При Александре вдруг пешеходство вошло в моду, сам царь подавал тому пример. Все стали гоняться за какою-то простотою. Примерно два месяца спустя после страшной ночи 11 марта в один из майских дней Елизавета Алексеевна и Александр Павлович (почти как частные люди) гуляли по набережной Невы, как и все другие — и поклонники новой моды, и случайно оказавшиеся здесь люди. Это новшество, в котором принимали участие и царская чета и простые люди, привлекло внимание Державина: на фоне мрачных павловских дней это действительно должно было восприниматься как веянье духа новой эпохи. В «Объяснениях на Сочинения Державина...» (ИРЛИ. Архив Державина, ф. 91, № 16) есть запись: «Сочинено в Петербурге на прогулку по невшскому берегу их И. В. И. Александра Павловича и И. Елизаветы Алексеевны 1801 года мая [?] дня». Тогда же Державин написал свое стихотворение под

названием «Явление Аполлона и Дафны на Невском берегу», впервые напечатанное в «Анакреонтических песнях» Державина (СПб., 1804), в комментариях к этому стихотворению в кн.: *Г. Р. Державин. Анакреонтические песни* (М., 1987, 408) сообщается, что «работа над стихотворением продолжалась с 1801 (май) по 1808 г.»

Вот это стихотворение.

Явление Аполлона и Дафны на Невском берегу

По гранитному я берегу  
Невскому гулять ходил,  
Сладкую весенню негу,  
Благовонный воздух пил;  
Видел, как народ теснился  
Вкруг одной молодой четы,  
Луч с нее, блистая, лился,  
Как от солнца красоты.  
Кто, я думал в изумленье,  
Чудна двоица сия?  
Не богов ли вновь схожденье  
Вижу в ней на землю я?  
Вижу точно Аполлона!  
Вижу Дафну пред собой!  
Знать, сошедши с Геликона,  
Тешатся они Невой.  
Так, они пришли конечно,  
Смертным скрыв себя лицом;  
Трепетание сердечно  
Уверяю дух мой в том.  
Так — и в лицах лучезарных  
И в сапфирных их очах  
Душ приятность светодарных  
Вижу я богов в людях!  
Зрел, с собой они как водят  
Просвещенье, кротость, вкус;  
Как хариты вслед им ходят  
И соборы нежных муз  
С нимфами поющи пляшут;  
Всплыв, наяды сверх Невы  
Плещут воды; ветры машут  
Аромат на их главы.  
Видел, Петрополь дивился  
Как прекрасной сей чете;  
Север светом озарился,  
Встал и, в мглистой темноте  
Обагрив браду замерзлу,  
Тихим их сияньем кровь,  
Знича чтил в них и Зимстерлу,  
Возвращенных вкупе вновь,  
И, ликуя, увенчался  
Перевязкой из цветов.  
Лель за девою погнался,

А за юношей Любовь. —  
 Видел, видел Аполлона,  
 Видел с ним и Дафну я!  
 Радостного звуком тона  
 Лира отдалась моя.

Факсимильное воспроизведение рукописи (с рисунками) части III «Сочинений Державина» (ИРЛИ. Архив Державина, ф. 96, оп. 1, № 3) позволяет судить и о контексте изобразительного ряда. На л. 40 об. изображена Любовь торжествующая с двойным венцом (собств. Амур — Купидон), уносящая орудия брани и раздора. Над заглавием стихотворения «Явление Аполлона и Дафны...» — изящное изображение Аполлона с лирой, ведущего Дафну, которая держит в руках лавровую ветвь; их окружает группа из четырех амуров-купидонов. Заканчивает стихотворение изображение реки в виде Старца, источающего из урны в воду. Надпись: Нева 1801 года (объяснение рисунков; тетрадь, названная Гротом «Рукопись». — ИРЛИ. Архив Я. К. Грота, 6967, л. 12). Век спустя А. Н. Бенуа, художник и деятель художественной культуры, напишет картину «Аполлон и Дафна» (Русский музей, 1908).

Стихотворение Державина — свидетельство поэта о действительном явлении Аполлона и Дафны — реальном (прогулка Александра Павловича и Елизаветы Алексеевны по берегу Невы), символическом (отсылка к Аполлону и Дафне и/или наоборот, воплощение их в Александре и его жене) и метафизическом (явление духа новой жизни, весны, приносящей освобождение). Был ли Державин в том же месте неевского берега и в то же время, где и когда совершала прогулку царская чета, строго говоря, остается неизвестным. Но нельзя не считаться с позицией поэта: он настаивает на своем свидетельстве, он сам видел «одну младую чету», «чудну двоицу одну», но, несмотря на решительное утверждение *Вижу точно Аполлона!*, похоже, что само это явление столь необычно, что поэт до конца все-таки не уверен, видит ли он сходение на землю богов или видит ли он богов в людях. Но в любом случае главное — само явление, явление в самом высочайшем смысле слова (т. е. несколько иное тому, чему за семьдесят лет до этого дивился Тредиаковский: *Но больше еще я дивился, / Как там Аполлон с скрипкой появился*), которое и свидетельствуется с редкой настойчивостью, даже напором поэтом, ср. четырехкратное *Вижу*, открывающее три стиха подряд, и еще одно изолированное. Это *Вижу* переносит и читателя (не говоря уж о самом поэте) в ситуацию *hic et nunc*, своего рода «репортажа» с места явления и одновременно с ним. Но необходимо считаться и со вторым планом — пятикратно употребленный глагол *Видел* (и тоже в начале стиха) акцентирует «перфектный» смысл — видел и это видение-видение продолжает актуально пребывать в свидетеле явления. Первый год, более того, первые месяцы нового царствования, первый год нового века, новый дух перемен, надежд, ожидаемая новая гармония, утверждение в России «аполлоновского» начала, только что зримо открывшегося всем, кто был в то время «на Невском берегу», и уже воплощенного в поэзию. Многие в царствование Александра I подтвердили эту тенденцию к «аполлонизации» (ср. стихотворение А. Ф. Воейкова «Князю Голенищеву-Кутузову Смоленскому» (1812):



*Да обнимаются, как братья, цари! / Да встанут новые для Феба алтари! / Под Александровой счастливою державой / Дадут науки плод, искусства процветут; [...],* где «аполлоновское» (Феб) и «александровское» соотнесены друг с другом). Во всяком случае, о ней весомо свидетельствуют и просвещение, наука, искусства, поэзия Александра «золотого века». Одной из важных составляющих его было проявление активного интереса к античности, засвидетельствованного, в частности, и в быстро возрастающем количестве переводов на русский язык с латинского и особенно древнегреческого, причем и текстов, ранее не переводившихся, как, например, Каллимахов «Гимн к Аполлону», появившийся в 1823 году в русском переводе Ивана Мартынова в его серии «Греческие классики» — «Гимны Каллимаха Киринейского»<sup>1</sup>.

Несмотря на то что уже в конце XVIII века существенным образом проявили себя новые тенденции в русской поэзии (сентиментализм, «преромантизм», «оссианизм», «народность» в русском варианте и др.), имя Аполлона все чаще стало появляться в стихах многих поэтов вопреки тому, что эти новые тенденции по своей сути противоречили классическому образу Аполлона. Это не означает, однако, что среди поэтов первого ряда были и такие, как Жуковский, относительно редко упоминавший Аполлона и к его партии, строго говоря, никогда не принадлежавший: явление аполлинизма слабо затронуло его поэзию, оставив в ней несколько изолированных случаев<sup>2</sup>.

Из других упоминаний Аполлона в поэзии Жуковского ср. его стихотворение «К Батюшкову» (1812): *Здесь приют поэта: / Душа моя согрета / Влияньем горных сил, / И вся ничтожность света / В глазах моих, как сон... / Незримый Аполлон / Промчался надо мною; / Ликуй мой друг-поэт, / Довольнее судьбою / Поэтов под луною / И не было и нет.* В стихотворении «Плач о Пиндаре. Быль» (1814), комически-ироническом, с одной стороны, и «пиндарическим» по теме, с другой, как бы по необходимости в первых же стихах возникает имя Аполлона: *Однажды наш поэт Пестов / Неутомимый ткач стихов / И Аполлонов жрец упрямый, / С какою-то ученой дамой / Сидел, о рифмах рассуждал, / Свои творенья величал, — / Лишь древних сравнивал с собою / И вздор свой клюквенной водою, / Кобеньясь в креслах, запивал.* В стихотворном послании «К Воейкову» (1814), тоже «литературно-шутливого» характера, дважды упоминается Аполлон, а также пятикратно под именем-эпитетом *Феб* (Φοῖβος, собств. — «Лучезарный»), ср.: *Скоро Пинда-представленья, / Скоро должно наступить! / Скоро за летящим громом, / Аполлон придет судить / По стихам, а не по томам; — Предвещали [сны] измененья / В муравейнике земном! / И всегда бывали правы / Сны в пророчестве своем. / В мире Феба те ж уставы? (там же); Вдруг отверзтый вижу храм, / И к нему идут собором / Феб и музы... Что ж? О страх! / Феб — в ужасных рукавицах, / В русской шапке и котях (там же).* И далее — из середины послания: *И в гудок для пришлеца / Феб ударил с важным тоном, / И пустились голубца / Мельпомена с Купидоном; — Полно медлить... наступает Аполлов страшный суд, / Дни последние Парнаса!; — Не покаяться ли нам / В прегрешеньях потаенных? / Если верить старикам, / Муки Фебом осужденных / Неописанные, друг! / Поспешим же покаяньем (там же).* Такие «подмены» имени Аполлона, давшего название явлению аполлинизма, довольно часто встречаются на рубеже XVIII—XIX веков у поэтов не «аполлоновской» пар-

тии. Иногда речь идет просто о резком изменении соотношения обоих обозначений бога в пользу Феба. Так, у А. Х. Востокова из четырнадцати стихотворений, в которых появляется Аполлон, этим именем он назван лишь четырежды при десятикратном обозначении его как Феб. Ср.: *О чем в Аполлоновом храме / Усердно молится Поэт, / При воскуренном фимиаме / Коль вина на олтаре лиеет?* («К Аполлону, или Желания поэта», 1806; перевод из Горация — Lib. I, Carm. XXXI: *Quid dedicatum poscit Apollonem...*); *Когда б и нам, питомцам Аполлона, / Себя хвалы молвой приятной не пленять, / [...] / Зачем бы нам и сочинять?* («Гимн услаждению», 1807, опублик. 1810; из второй части «Des amours de Psyché et de Cupidon» (1669) Лафонтена); *Он голос дев Парнасских слышит / И струн Аполлоновых звук* («Песнь луне», 1799); *Тебе, дитяте, грозно рек Аполлон* («Похвала Меркурию», 1806, перевод из Горация *Mercuri, facunde nepos Atlantis*. Lib. I, Carm. X). Но — [...] / *Когда вечерний Феб поверхность их [светлых вод] целует, / [...]* («К богине души моей», 1800); *Огнекрылаты кони Феба / Спустились в западны моря* («Парнас или гора изящности», 1801, апрель); *Ты так как я, питомец Феба!* («История и баснь. Ф. Ф. Репнину», 1804); *О Феб! дай смысленну и здраву / Мое стяжанье вкусить, / [...]* («К Аполлону, или Желания поэта», 1806); *К нам зимы, весны дышут с неба! / Всегда ль в священной длани Феба / Звенит в погибель грозный лук?* («К Лицинию, о средственности», 1806, из Горация — Lib. II, Carm. X: *Rectius vives, Licini, neque altum...*); *Воздвигнись, ревностный служитель Феба! / Сию гитару прими / [...]* («Откровение Музы», 1804); *И златозарен Феб восточный, / И вечер стелет узорочны / [...]* («Гимн услаждению», 1807, опублик. 1810, из Лафонтена); *И здесь недремно проведем / [...] Доколе первым Феб лучом / Не отразится в нашем взоре* («Эпиталама Клеанту и Делии», 1806); *И Феб на кои [воды бурны] взгляд понурый / Бросает, лучше ты покрой / Своей алмазною корою!* («К зиме в ноябре 1808 года», 1809); *Сей ранний Гиацинт, исполненный красот, / Есть милой отрок тот, / Любовью Фебовой прославленный красавец* («Похвала баснословию. Подражание Вольтеру», 1799, сентябрь).

Но еще более разительный разрыв в пользу Феба перед Аполлоном (и притом существенно раньше) наблюдается в поэзии Карамзина — четырежды появляется Аполлон и восемнадцать раз Феб. Ср.: *Пиши блестящий образ / Земного совершенства — / Представь нам Аполлона / [...]* («Филлиде», 1790); *Не умеет восхищаться Аполлоновым огнем* («Странность любви, или Бессонница», 1793); *И часто бога Аполлона / [...] / Сменял в любви лесной сатир* («Отставка», 1796); *Мне сердце было Аполлоном: / Люблю хвалить, но не ласкать* («На торжественное коронование Его Императорского Величества Александра I, Самодержца Всероссийского», 1801). Но — *Огнем пылающего Феба / Сей злобный смертный не сожжен?* («Песнь Божеству», 1793); *Лишь безумец зажигает / Свечку там, где Феб сияет* («Ответ моему приятелю [...].», 1793); *А вы, подруги бога Феба, / Святыя музы, дочери неба, / [...] / Ликуйте!* («Ода на случай присяги московских жителей Его Императорскому Величеству Павлу Первому, Самодержцу Всероссийскому», 1796, ноябрь); *Увидя свет Авроры ясной, / Мы ждем, что будет день прекрасный, / И Феб в сиянии златом (там же); А вы, которым Феб прелестный / Льет в душу огонь и свет небесный! / Приблизьтесь к сердцу моему* («Дарова-

ния», 1796); *Но вдруг явился Феб прекрасный / С своею лирою златой, / С лучом небесных дарований...* (там же); [...] некогда боги / Влюбились в одну / Прекрасную нимфу: / Юпитер и Марс, / Нептун и Меркурий, / И Бахус и Феб («К Лиле», 1796); *Когда ж сын Феба, мир крылатый, / На землю спустится с небес, / Умолкнут громы и народы / Отрут оливой токи слез, — / Тогда [...]* («Соловей», 1796); [...] в сию минуту зримы / В нем яркий Фебов свет, чистейший свод небес / [...] («Протей, или Несогласия стихотворца», 1798); *Еще минута... вдруг иное представленья: / Сокрыли облака в кристалле Фебов зрак* (там же); *Сын Фебов был всегда хранитель алтарей* (там же); *Но в чем сын Фебов так с собою не согласен, / Как в песнях о любви? [...]* (там же); *И Феба без нее не знал бы человек* (там же); *Везде Афины — вертоград / Для Феба и любезных муз* («На торжественное коронование Его Императорского Величества Александра I, Самодержца Всероссийского», 1801); *Ей счастье — храм святой, свидетель — Бог, не свет; / Ей счастье — друг, не Феб, друг света и притворства* («К Эмилии», 1802); *Узнали филины намерение Феба / Ее величество, ночь темную, согнать* («Филины и Соловей, или Просвещение», 1803); *Кто Фебу дал такой совет?* (там же).

Нечто сходное характерно и для большинства других поэтов конца XVIII — начала XIX века. Из многих примеров здесь достаточно обратить внимание на два особенно характерных. С одной стороны, *Да встанут новые для Феба алтари! / Под Александровой счастливою державой / Дадут науки плод, искусства процветут; / [...]* (А. Ф. Воейков. «Князю Голенищеву-Кутузову Смоленскому», 1812; к соотносению Феба-Аполлона с эпохой Александра I); с другой, — *Почтенный витязь мой! История Пифона — / Есть подвигов твоих! Я вижу Аполлона / В творце посланий: ты цевницей золотой / Свершил, что он своей карательной стрелой* (П. И. Шаликов «К В. Л. Пушкину», 1812; довольно редкая в русской поэзии начала XIX века отсылка к центральному аполлоновскому мифу о поединке Аполлона с Пифоном).

Но первым знаменем торжества аполлинизма в русской поэзии XIX века было, конечно, творчество Батюшкова, во всяком случае та его часть, которая характеризуется «аполлиническими» чертами — классической ясностью, соразмерностью, пластичностью, гармонией, тем, чего до него в такой степени не достигал никто. Можно сказать, что само присутствие имен *Аполлон* и *Феб*, как правило, органично связано с аполлоновским началом конкретных текстов, которое не исчезло бы, даже если бы эти имена были изъяты. В этом отношении степень сращенности имени и качества, отсылающего к носителю имени, наивысшая в русской поэзии первых двух десятилетий XIX века, а количество возможных импликаций, связанных с именем Аполлона или Феба, наибольшее. Эти особенности позволяют центрировать эмпирические факты в некое единство более высокого уровня, в «аполлоновский» текст. Уместно привести здесь соответствующие примеры: *А ты, любимец Аполлона, / Лежащий на цветах / В забвеньи сладостном, меж нимф и нежных граций, / Певец веселия, Горащий, / Ты в песнях сладостно мечтал, / Мечтал среди пиришеств и шумных и веселых / И смерть угрюмую цветами увенчал!* («Мечта», 1802 или 1803); *То правда, государь нам часто помогает / И музу*

спящую, лишь взглянет, — оживит, / Он Феба из тюрьмы нередко извлекает. / Чего не может царь!.. Захочет — и творит («Перевод 1-й Сатиры Боало», 1804 или 1805; «Satire I»: *Damon, ce grand auteur...*); Кто участь в жалобах несчастного приемлет, / И можно ли толпу просителей пробить, / Толпу несносную сынов несчастных Феба? (там же); Без Феба всякий здесь хорошими стихами / опишет город вам, и в гнев стихотвор / На гору не пойдет Парнас с двумя холмами. / Он правдой удивит без вымысла убор (там же); Посторонний, кто взойдет ко мне, / Верно скажет: «Фебом проклятый, / Здесь живет поэт в унынии». / Правда, что воображение / Убирает все рукой своей («К Филисе». Подражание Грессету, 1804 или 1805; имеется в виду стихотворение Ж. Б. Грессе «La Chartreuse»); Все, словом, прелести Цитерских уз — / Они так дороги воспитаннику муз — / Поешь теперь, а твой на Севере приятель, / Веселий и любви своей летописатель, / Беспечность полюбя, забыл и Геликон. / Терпенье и труды ведь любит Аполлон — / А друг твой славой не прельщался, / За бабочкой, смеясь, гонялся, / Красавицам стихи любовные шептал / [...] («Послание к Н. И. Гнедичу», первая половина 1805); Среди Элизия близ древнего Омира / Почует тень твоя, и Аполлона лира / Еще согласьем дух поэта веселит («К Тассу», между маем и началом августа 1808); Ты пел, и весь Парнас в восторге пробудился, / В Феррару с музами Феб юный ниспустился, / Назонову тебе он лиру сам вручил, / И гений крыльями бессмертья осенил (там же); [...] / Я спал и видел странный сон! / Как будто светлый Аполлон, / За что, не знаю, прогневленный, / Поэтам нашим смерть изрек; / Изрек — и все упали мертвы, / Невинны Аполлона жертвы! («Видение на берегах Леты», 1809); Везде пирует алчна смерть, / Косою острой быстро машет, / Богату ниву аду пашет / И губит Фебовых детей (там же); Херасков, честь и слава россов, / Самолюбивый Фебов сын [...] (там же); Наставники-пииты, / О Фебовы жрецы! / Вам, вам плетут хариты / Бессмертные венцы! («Мои пенаты». Послание к Жуковскому и Вяземскому, 2-я пол. 1811 и 1-я пол. 1812); Прости, балладник мой, / Белёва мирный житель! / Да будет Феб с тобой, / Наш древний покровитель! («К Жуковскому», июнь 1812); Все в жизни изменило, / Что сердцу сладко льстило, / Все, что прошло, как сон: / Здоровье легкокрыло, / Любовь и Аполлон! (там же); Одно твердит, поет: / Любовь, любовь зовет... / И рифмы лишь находит! / Так! верно, Аполлон / Давно с любовью в ссоре, / И мститель Купидон / Судил поэтам горе («Ответ Тургеневу», 1-я пол. 1812 ?); Лебосская невица, / Прекрасная в женах, / Любви и Феба жрица, / Дни кончила в волнах... (там же); Младенец счастливый, уже любимец Феба, / Он с жадностью взирал на свет лазурный неба, / [...] («Послание к И. М. Муравьеву-Апостолу», между июлем 1814 и 24 мая 1815); Но там ли, где всегда роскошная природа / И раскаленный Феб с безоблачного свода / Обилием поля счастливые дарит, / Таланта колыбель и область пиерид? / Нет! Нет! [...] (там же); [...] уже от юных дней / Наш Пиндар чувствовал сей пламень потаенный, / Сей огонь зигдительный, дар Бога драгоценный, / От юности в душе небесного залог, / Которым Фебов жрец исполнен, как пророк (там же); [...] / Но музам и себе нигде не изменит. / В самом молчании он будет всё пиит. / В самом бездействии он с деятельным духом, / Все сильно чувствует, все ловит взором, слухом, / Всем наслаждается, и всюду, наконец, / Готовит Фебу дань его грядущий

*жрец (там же); Друг милый, ангел мой! сокроемся туда, / Где волны кроткие Тавриду омывают / И Фебовы лучи с любовью озаряют / Им древней Греции священные места («Таврида», 2-я пол. 1815); [...] / Но я — не к счастью пробужден / Зефира тихими крылами. / Ни сладость розовых лучей / Предтечи утреннего Феба, / Ни кроткий блеск лазури неба, / [...] / Ничто души не веселит / («Пробуждение» (2-я пол. 1815 ?); Туда влечет меня осиротелый гений, / В поля бесплодные, в непроходимы сени, / Где счастья нет следов, / Ни тайных радостей, неизъяснимых слов, / Любимцам Фебовым от юности известных, / Ни дружбы, ни любви, ни песней муз прелестных, / [...] («Элегия», 2-я пол. 1815 ?); [...] / Как Феб торжественно вселенну оттекает («Гезиод и Омир — соперники», конец 1816 — январь 1817); Вот слезы их и сладки лобызанья... / И в Капитолии — Вергилиев венец! / Так, я свершил назначенное Фебом. / От первой юности его усердный жрец, / [...] («Умирающий Тасс», февраль- май 1817); Вдали от храма муз и рощей Геликона / Феб мстительной рукой Сатира задавил; / Воскрес урод и отомстил: / Друзья, он душит Аполлона! («Эпиграмма на перевод Вергилия», июль или август 1809); [...] Что я в сладком упоены, / Позабыв стихотвореньи, / Задремал и видел сон: / Будто смелый Аполлон / И меня, шалун мой милый, / На берег реки унылой / Со стихами потащил / И в забвеньи потопил! («П. А. Вяземскому», конец декабря 1809 или начало 1810).*

В 10-е годы XIX века появляются поэты, наиболее полно выразившие аполлоновское начало русской поэзии, — Дельвиг, Баратынский и, конечно, Пушкин. Все они были связаны друг с другом, и связующим центром был Дельвиг. Все они ушли из жизни преждевременно, причем Дельвиг и Пушкин трагически. Баратынский пережил свою трагедию юношей, и она отложила печать на всю его жизнь. А трагедия была противоположна Аполлону, как сам Аполлон был противоположен Дионису и дионисийству, с которым были связаны и происхождение трагедии, и сам дух ее. Конечно, имя Аполлона-Феба в 10—20-е годы звучит в стихах русских поэтов весьма часто и обычно в более свободных и емких контекстах, иногда же, помимо окрашенных комически, парадоксальных. Из числа последних стоит указать только стихотворение П. А. Вяземского «Негодование» (1820), ср.: *К чему мне вымыслы? к чему мечтанья мне / И нектар сладких упоений? / Я ранее «прости» сказал молодой весне, / Весне надежд и заблуждений! / Не осушив его, фиал волшебств разбил; / При первых встречах жизнь в обманах обличил / И призраки принес в дань истине угрюмой: / Очарованья цвет в руках моих поблек, / И я сорвал с чела, наморщенного думой, / Бездушных радостей венки. / Но льстивых лжебогов разоблачив кумиры, / Я правде посвятил свой пламенный восторг; / Не раз из непреклонной лиры / Он голос мужества исторг. / Мой Аполлон — негодование! / При пламени его с свободных уст моих / Падет бесчестное молчанье / И загорится смелый стих. / Негодование! Огонь животворящий! / Зародыш лучшего, что я в себе храню, / Встревоженный тобой, от сна встаю / И благородною отвагою кипящий, / В волненьи добром познаю / Могущество души и цену бытию. / [...].*

Многократно обращается к образу Аполлона-Феба Дельвиг, которому «аполлиническое» было близко естественным образом. Такова была его при-

рода, и только некоторые стихи, окрашенные горечью и написанные в самом конце жизни, открывают читателю трагическую жизненную ситуацию, которую он не смог пережить. Но тогда же и аполлиническое, как бы войдя в душевную коллизию поэта, покинуло его. Но до этого все было иначе. Ср.: *Будь в хороводе девиц белогрудых — с ними пляши и резвися, / Песни веселые пой Аполлону и девстваенным музам — / И твоя жизнь протечет, как быстро в зеленой долине / Скачущий быстро ручей* («К Диону», 1814); *Не солнце, рассевая тень, / На землю сводит ясный день, — / То Феб прекрасный [...]* («К поэту-математику», 1814); *Пушкин! Он и в лесах не укроется: / Лира выдаст его громким пением, / И от смертных восхитит бессмертного / Аполлон на Олимп торжествующий* («Пушкину», 1815 (?); аполлоновский выбор поэта, имеющего стать «бессмертным»; первым это понял именно Дельвиг); *О юноша с невинною душою, / Палладою и Фебом озарен, / Почто ступил ты дерзкою ногою / За Кипрою, мечтами ослеплен* («Элизиум поэтов», между 1814 и 1817); *И твой удел у Пинда пресмыкаться, / Не будешь к нам ты Фебом приобщен! / Блажен, кто мог с невинностью пробраться / Чрез этот мир, возвышенным пленен* (там же); *Она [Богиня] витает / (Поверь ты мне!) / В той стороне, / Отколь блистает, / При тишине / Лесов заглохших / И вод умолкших / В покойном сне / Предтеча Феба, / Камен царя, / В цветах заря, / Аврора неба, / [...]* («Богиня Там и Бог Теперь (К Савичу)», между 1814 и 1817); *Тебе ль, молодой вещун, любимец Аполлона, / На лиру звучную потоком слезы лить, / Дрожать пред завистью и, под косою Крона / Склоняся, дар небес в неизвестности укрыть? // Нет, Пушкин, рок певцов — бессмертье, не забвенье, / [...]* / *И радостно тебе за Стиксом грянут лиры, / Когда отяготишь собою ты молву! / И я, простой невец Либеры и Темиры, / Пред Фебом преклоня молящую главу, // С благоговением ему возжгу куренье / И воспою: «Хвала, кто с нежною душой, / Тобою посвящен, о Феб, на песнопенье, / За гением своим прямой идет стезей!» / [...]* («К А. С. Пушкину», 1816 или 1817); *Так, были мгновенья ниспосланы Фебом: / Я плавал в восторгах, я небом дышал! / Я пел — и мне хором, веселые, вторить / Любили друзья* («Ответ», 1820); *В боязни Фебова проклятья / Ленюся я стихи писать, / Лишь иногда во дни ненастья / Люблю о ведре вспоминать / И мной неведомого счастья / Поэтам-юношам желать* («Крылову», 1820 или 1821); *Во имя Феба и харит / Я твой альбом благословляю / И, по внушенью аонид, / Его судьбу предвозвещаю* («В альбом С. Г. К-ой», 1824 или 1825); *Где я? Стрела прорезала небо! Олимп предо мною! / Феб-Аполлон, это ты, это ты! Тетива еще стонет, / Взор за стрелю еще следует, славой чело и ланиты / Блещут; лишь длань успокоилась, смерть со стрелю пустивши! / Мне ли пред вами стоять, о бессмертные боги! Колени / Гнутя, паду! [...]* («Изобретение ваяния». Идиллия [Посвящается В. И. Григоровичу], между 1825 и 1829); к теме «изобретения ваяния» см. метризованный фрагмент Дельвига под заглавием «Начало ваяния» (автограф в ИРЛИ): «[...] „Совершилось бессмертное смертным! — голос святой раздался. — Эрмий, раскуй Промефея! Старец, утешься меж теней великих, не тщетно тобою огонь похищен! Святотатство твое искупилось пользой! Ты же, мгновенной и тленной красе даровавший бессмертье, взглянь, как потомкам твоим представляются боги, в небесном блеске, чтобы камень искусством твоим и в их образе ожил, смертных красой к небесам восхищал

и о Зевсе глаголах“. Смолкнул и небо стрела разорвала! Олимп предо мною! Феб-Аполлон эту стрелу послал, тетива еще стонет, спустившись, взор за стрелой еще следует, в лице еще знанье и сладость победы! Святые, святы! Пред вами ль стоять мне? Колена трясутся, паду».

Не раз обращался к образу Аполлона и Баратынский, в частности и в посланиях к Дельвигу. Несколько примеров: *Где ты, беспечный друг? где ты, о Дельвиг мой, / Товарищ радостей минувших, / Товарищ ясных дней, недавно надо мной / Мечтой веселою мелькнувших? / [...] / Давно румяный Феб прогнал ночную тень, / Давно проснулись заботы, / А баловня забав еще покоит лень / На ложе неги и дремоты* («Послание к б<арону> Дельвигу», 1820); *Я вспоминаю с тайным сладострастьем / Пустынную страну, / Где я в разномолвке с тихим счастьем / Провел мою весну, / Но где порою житель неба, / Наперекор судьбе, / Не изменил питомец Феба / Ни Музам, ни себе* («Отъезд», 1820); *Идиллик новый на искус / Представлен был пред Аполлоном. / «Как пишет он?» спросил у Муз / Бог беспристрастный Геликона. / «Никак негодный он поэт?» / — Нельзя сказать. — «С талантом?» — Нет; / Ошибок важных, правда, мало; / Да пишет он довольно вяло. / «Я понял вас; в суде моем / Не озабочусь я нисколько: / Вперед ни слова мне о нем. / Из списков выключить — и только»* («Эпиграмма», 1827); *Писачка в Фебов двор явился. / «Довольно глуп он!» бог шепнул: / «Но самоучкой он учился — / Пускай присядет; дайте стул». / И сел он чванно. Нектар носят; / Его, как прочих, кушать просят; / И нахлебался тотчас он, / И загорланил. Но раздался / Тут Фебов голос: «Как! зазнался? / Эй, Надоумко, выведь вон!»* (1830); *Человеку непокорно / Море синее одно: / И свободно, и просторно, / И приветливо оно; / И лица не изменило / С дня, в который Аполлон / Поднял вечное светило / В первый раз на небосклон. / Оно шумит перед скалой Левкада. / На ней певич, мятежной думы полн, / Стоит... в очах блеснула вдруг отрада: / Сия скала... тень Сафо!.. голос волн... / Где погребла любовница Фаона / Отверженной любви несчастный жар, / Там погребет питомец Аполлона / Свои мечты, свой бесполезный дар!* («Последний поэт», 1835); *[...] / Нет, это был сей легкой сон, / Сей тонкой сон вообразенья, / Что посылает Аполлон / Не для любви, для вдохновенья* («Новинское». А. С. Пушкину, 1826 (?), 1841); *Здравствуй, отрок сладкогласной! / Твой рассвет зарей прекрасной / Озаряет Аполлон! / Честь возникшему Пииту! / Малолетнюю Хариту / Ранней лирой тронул он* («Здравствуй...», 1841) и др.

## Глава VI

### Пушкинский Аполлон и аполлинизм

И наконец, Пушкин, безусловно первенствующий среди поэтов его времени и по количеству употреблений обозначения Аполлона, и по потребности в обращении к этому образу, и по мощности этого аполлоновского слоя, и по самой выразительности аполлинического духа, который так живо ощущается в его поэзии (одной из важнейших заслуг Пушкина Блок считал именно привнесение гармонии во внешний мир). Аполлон воистину был его

покровителем, ведшим не только Муз, но и самого поэта, как бы включившегося в этот «мусический» круг.

Встреча с Аполлоном произошла у поэта еще в детстве, и она, кажется, потрясла его, увидевшего в ней чудесное, и, может быть, открыла ему «небесную» гармонию, о которой писал юный поэт в «Воспоминаниях в Царском Селе» (1814, ср. и «небесного» Аполлона в «Городке», 1815) и которая, несмотря на многое другое, казалось бы, противоположное, навсегда связала отрока с поэзией. Много лет спустя после этой встречи Пушкин описал это явление ему Аполлона в стихотворении «В начале жизни школу помню я...», оставшегося при жизни поэта неопубликованным. Может быть, потому что оно было слишком личным, бесспорно автобиографическим, даже если в нем, как предполагают некоторые, «изображена Италия эпохи позднего средневековья». Все способствовало встрече: и «великолепный мрак чужого сада», и «свод искусственный порфирных скал», и нежащая «тень прохлады», и «светлые воды», и «листьев шум», и белые в тени деревьев кумиры. *Все наводило сладкий некий страх / Мне на сердце; и слезы вдохновенья, / При виде их, рождались на глазах.*

Этот «сладкий некий страх», эти «слезы вдохновенья» уже сами по себе вводили в ситуацию посвящения, в некую тайну, предчувствие веления судьбы, которому уже заранее откликалась жажда сердца:

Другие два чудесные творенья  
Влекли меня волшебною красой:  
То были двух бесов изображенья.  
Один (Дельфийский и до) лик младой —  
Был гневен, полон гордости ужасной,  
И весь дышал он силой неземной.

Вот обстоятельства встречи избранника Аполлона с самим Аполлоном, чье имя (возможно, из «сладкого некоего страха») было поэтом табуировано. Но уже с начала своей поэтической деятельности Пушкин постоянно упоминает имя своего патрона, и почти никогда не всуе. Вот примеры, приводимые в хронологическом по возможности порядке: *Не пой лишь так, как пел Бобров, / Ни Шаликова тоном, / Шихматов, Палицын, Хвостов / Прокляты Аполлоном* («Тень Баркова», 1814—1815, — автора, который в данном случае выступает в аполлоновской функции покровителя юного поэта; надо, видимо, понимать, что, по мнению автора, сам Аполлон на стороне Баркова, соответственно — Пушкина, но проклинает ряд других поэтов, в произведениях которых «аполлоновский» дух отсутствует); *А ты поэт, проклятый Аполлоном, / Испачкавший простенки кабаков, / Под Геликон упавший в грязь с Вильоном, / Не можешь ли ты мне помочь, Барков?* («Монах», 1813); *На Пинде лавры есть, но есть там и крапива. / Страшишь беславия! Что если Аполлон, / Услышав, что и ты полез на Геликон, / С презреньем покачив кудрявой головою, / Твой гений наградит — спасительной лозою?* («К другу стихотворцу», 1814); *Пускай, не знаюсь с Аполлоном, / Поэт, придворный философ, / Вельможе знатному с поклоном / Подносит оду в двести строф; / Но я, любезный Горчаков, / [...] / Набором громкозвучных слов, / Я петь пустого не умею / [...] / И в лиру превращать не смею / Мое — гусиное перо!* («Князю



А. М. Горчакову», 1814); *Приблизься, милый наш певец, / Любимый Аполлоном, / Воспой властителя сердец / Гитары тихим звоном* («Пирующие студенты», 1814); *Но что!.. цевницею моею, / Безвестный в мире сем поэт, / Я песни продолжать не смею. / Прости — но помни мой совет: / Доколе музами любимый, / Ты пизрид горишь огнем, / Доколь сражен стрелой незримой, / В подземный ты не снидешь дом, / Мирские забывай печали, / Играй: тебя младой Назон, / Эрот и грации венчали, / А лиру строил Аполлон* («К Батюшкову», 1814; в начале стихотворения упоминается и Феб, см. ниже); *О, если б Аполлон пиитов дар чудесный / Влиял мне ныне в грудь! Тобою восхищен, / На лире б возгремел гармонией небесной / И воссиял во тьме времен* («Воспоминания в Царском Селе», 1814); *Но мне ль бессмертьем льстится?.. / [...] / Как знать, и мне, быть может, / Печать свою наложит / Небесный Аполлон; / Сияя горним светом, / Бестрепетным полетом / Взлечу на Геликон* («Городок [К\*\*\*], 1815, ср. здесь же *Сын Феба молодой*, см. ниже); *В пещерах Геликона / Я некогда рожден; / Во имя Аполлона / Тибуллом окрещен, / И светлой Иппокреной / Сыздетства напоенный, / Под кровом вешних роз, / Поэтом я возрос* («Батюшкову», 1815, здесь же и Феб, см. ниже); *Ужель в театре шумном, / Где дюжий Аполлон / Партером полуумным, / Прославлен, оглушен, / Измученный напевом / Бессмысленных стихов, / [...]* («Послание к Галичу», 1815; здесь же Фебовы сестрицы, см. ниже); *Спасибо за посланье, / Но что мне пользы в том? / На грешника потом / Ведь станут в посмеянье указывать перстом! / Изменник! с Аполлоном / Ты, видно, заодно; / А мне прослыть Прадоном / Отныне суждено* («К Дельвигу», 1815); *И буду принужден / С журналами сражаться, / С газетой торговаться, / [...] / Помилуй, Аполлон!* (там же); *В раю, за грустным Ахероном, / Зевая в роище густой, / Творец, любимый Аполлоном, / Увидеть вздумал мир земной. / То был писатель знаменитый, / Известный русский весельчак, / [...]* («Тень Фонвизина», 1815); *Отмститель гения, друг истины, поэт! / Лиющая с небес и жизнь и вечный свет, / Стрелюю гибели десница Аполлона / Сражает наконец ужасного Пифона* («К Жуковскому», 1815; здесь же Феб); *Но долго ли меня лелеял Аполлон? / Душе наскучили парнасские забавы; / Не долго снились мне мечтанья муз и славы; / И, строгим опытом неволью пробужден, / Уснув меж розами, на тернах я проснулся, / Увидел, что еще не гения печать — / [...]* («Шишкову», 1816); *Тебе, балованный питомец Аполлона, / С их лирой соглашать игривую свирель: / Веселье резвое и нимфы Геликона / Твою счастливую качали колыбель* (там же); *Свободу лишь учая славить, / Стихами жертвуя лишь ей, / Я не рожден царей забавить / Стыдливой музою моею. / Но, признаюсь, под Геликоном, / Где Касталийский ток шумел, / Я, вдохновенный Аполлоном, / Елисавету тайно пел* («К Н. Я. Плюсковой», 1819); *Ужели тот, кто иногда / Жжет ладан Аполлону даром, / За честь не смеет без стыда / Жечь порох на войне с гусаром / И, если можно, города* (конец лицейской редакции «Послания В. Л. Пушкину»); *[...] / И славою русскою полна. / Еще донныне тень Назона / Дунайских ищет берегов; / Она летит на сладкий зов / Питомцев муз и Аполлона, / [...]* («Баратынскому из Бессарабии», 1822); *Адриатические волны, / О Брента! нет, увижу вас, / И, вдохновенья снова полный, / Услышу ваш волшебный глас! / Он свят для внуков Аполлона* («Евгений Онегин» I, XLIX, 1823, опубл. 1825); *О боги мирные полей, дубрав и гор, / Мой Аполлон ваш*

любит разговор, / Меж вами я нашел и музу молодую, / Подругу дней моих невинную, простую («О боги мирные полей», 1824); Лук звенит, стрела трепещет, / И клубясь издох Пифон; / И твой лик победой блещет, / Бельведерский Аполлон! / Кто ж вступился за Пифона, / Кто разбил твой истукан? / Ты, соперник Аполлона, / Бельведерский Митрофан («Эпиграмма [Из антологии]», 1827; к мотиву, содержащемуся в стихе *Кто ж разбил твой истукан* см. далее, а также в связи с подобным же действием Блока незадолго до смерти); Среди рассеянной Москвы, / При толках виста и бостона, / При бальном лепете молвы / Ты любишь игры Аполлона. / Царица муз и красоты, / Рукою нежной держишь ты / Волшебный скипетр вдохновенный [...] («Княгине З. А. Волконской», 1827); Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен; / Молчит его святая лира; / Душа вкушает хладный сон, / И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он. // Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / [...] / Бежит он, дикий и суровый, / И звуков и смятенья полн, / На берегах пустынных волн, / В широкошумные дубровы... («Поэт», 1827); [...] / Сквозь эту кость не проходил / Луч животворный Аполлона («Послание Дельвигу», 1827); Тобой питомцам Аполлона / Не из тщеславья он открыт; / Цариц ты любишь Геликона / И ими сам не позабыт («И. В. Слëнину», 1828); Помня первые свиданья, / Усладить его страданья / Мнемозина притекла. / И подруга Аполлона / В тихой роце Геликона / Плод восторгов родила («Рифма, звучная подруга...», 1828; здесь же Феб, см. ниже); Но сладок уху милой девы / Честолюбивый Аполлон. / Ей милы мерные напевы, / Ей сладок рифмы гордый звон («Увы! Язык любви болтливый...», 1828); см. выше о Дельфийском идоле из стихотворения «В начале жизни школу помню я...» (1830); Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую: / [...] / Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль... («Художнику», 1836).

Не менее часто Аполлон у Пушкина выступает как Феб, ср.: Уж перестал Феб землю освещать; / Со всех сторон уж тени налетают («Монах», песнь третья, 1813); Никто не вспомнит их, не станет вздор читать, / И Фебова на них проклятия печать («К другу стихотворцу», 1814); Ужель и ты, мечтатель юный, / Расстался с Фебом наконец? («К Батюшкову», 1814); Блажен, кто веселится / В покое, без забот, / С кем втайне Феб дружится / И маленький Эрот («Городок», 1815); Он [Вольтер] Фебом был воспитан, / Издетства стал питт; / Всех больше перечитан, / Всех менее томит (там же); Ах! счастлив, счастлив тот, / Кто лиру в дар от Феба / Во цвете дней возьмет! / Как смелый житель неба, / [...] (там же); С моей, быть может, тенью / Полунощной порой / Сын Феба молодой, / [...] / Беседовать придет (там же); Дано мне мало Фебом: / Охота, скудный дар. / Пою под чуждым небом, / Вдали домашних лар («Батюшкову», 1815); Ерошу волосы клоками, / Подобно Фебовым жрецам / Сверкаю грозными очами («Моему Аристарху», 1815); Я здесь твоим проводником, / Сам Феб меня просил о том («Тень Фонвизина», 1815); И Феб цевницею златою / Почтил любимца своего (там же); Но Феб услышал глас укора, / Его покоить захотел (там же); Далече той станицы, / Где Фебовы сестрицы / Мне с негой вьют досуг, / [...] («Послание к Галичу», 1815); Не вижу век ни Феба, ни Пегаса, / Ни старый двор

каких-то старых муз («Сон [отрывок]», 1816); Христос воскрес, питомец Феба! («Из письма к В. Л. Пушкину», 1816); Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел («К Жуковскому», 1816); Летите на врагов: и Феб и музы с вами (там же); Пускай беседуют отверженные Феба; / Ни прозы, ни стихов не послан дар от неба (там же); Жители неба / Феба жрецы, / Здравие Феба / Пейте, певцы! («Заздравный кубок», 1816); [...] Помилуй, Феб! («Амур и Ги-меней», 1816); Разорван он, наш верный круг. / Прости! Хранимый небом, / Не разлучайся, милый друг, / С свободою и Фебом! («Разлука», 1817); Но вы, враги трудов и славы, / Питомцы Феба и забавы, [...] (лицейская редакция стихотворения «В. Л. Пушкину»); Избранник Феба! твой привет, / Твои хвалы мне драгоценны; / Для муз и дружбы жив поэт. / Его враги ему презренны («Из письма к Гнедичу», 1820); Ужель, навек оставя нас, / Она [Екатерина Семенова] расторгла с Фебом узы, / И славы русской луч угас? («Все так же ль осеняют своды...», 1820); Все живо там [...] / И яркий блеск лучей златого Феба, / И синий свод полуденного неба (ранняя редакция стих. «Кто видел край, где роскошью природы...», 1821); Но Феб во гневе мне промолвил: [...] (ранняя редакция стихотворения «Вяземскому»); Я жду обещанной тетради: / Что ж медлишь, милый трубадур! / Пришли ее мне, Феба ради, / И награди тебя Амур («Ему же [Баратынскому]», 1822); Туманский, Фебу и Фемиде / Полезно посвящая дни, / Дозором едет по Тавриде / И проповедует Парни («Туманский...», 1823); [...] / Но ради Феба, мой Плетнев, / Когда ж ты будешь свой издатель («Из письма к Плетневу», 1824); Прости, украинский мудрец, / Наместник Феба и Приапа! («Из письма к Родзянке», 1824); Я перестану быть поэтом, / В меня вселится новый бес, / И, Фебовы презрев угрозы, / Унижусь до смиренной прозы («Евгений Онегин» III, 1824, опубл. 1827); И се — летит продерзко судно / И мечет громы обоюдно! / Се Бейрон, Феба образец («Ода Его Сият. гр. Дм. Ив. Хвостову», 1825); Вам музы, милые старушки, / Колпак связали в добрый час, / И, прицепив к нему гремушки, / Сам Феб надел его на вас («В. С. Филимонову при получении поэмы его «Дурацкий колпак», 1828); Прости, певец! играй, пируй, / С Кипридой, Фебом торжествуй («К Языкову», 1828); Феб однажды у Адмета / Близ тенистого Тайгета / Стадо нас, угрюм и сир («Рифма, звучная подруга...», 1828); Мальчишка Фебу гимн поднес, / [...] / И Фебу вслух прочел Гораций, [...] / Отяжелев, как от дурмана, / Сердито Феб его прервал / И тотчас взрослого болвана / Поставить в палки приказал («Эпиграмма», 1829); Еще одной высокой, важной песни / Внемли, о Феб, и смолкнувшую лиру / В разрушенном святилище твоём / Повешу я [...] («Еще одной...», 1829); Феб, увидев ее [Эхо], страстию к ней воспылал. / Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога («Рифма», 1830); [...] Киприда, Феб и Вакх румяный! / Играли нашу судьбой. // [...] // Но ты, сын Феба беззаботный, / Своих возвышенных затей / Не предавал рукой расчётной / Оценке хитрых торговшей («Дельвигу», 1830).

Конечно, и Аполлон и Феб предполагают одного и того же мифологического персонажа, и существуют контексты, чаще всего маргинальные, в которых одно и другое обозначение были бы равно уместны. Такие контексты можно было бы назвать экстенсивными. В них различие между этими двумя обозначениями и — соответственно — «сильными» и индивидуаль-

ными смысловыми акцентами как бы нивелируются. Но есть и интенсивные контексты, которые выявляют различия между обоими обозначениями, во-первых, и отдают пальму первенства тому, кто является как Аполлон, во-вторых. Именно поэтому есть «аполлоновский» текст, и это понятие «работает», оправдывает себя, но едва ли можно говорить о «фебовом» тексте русской поэзии, если только не иметь в виду эмпирический уровень и помнить о терминологически более точном определении слова «текст» (русской литературы).

В самом деле, имя *Феб*, хотя оно в именительном падеже односложно и легче включается в любой метрически упорядоченный текст (с соответствующими коррективами то же можно сказать об этом имени, когда оно употребляется в косвенных падежах, становясь двусложным), оно, это имя, нередко выступает в «сниженных» контекстах — шуточных, иронических, пародийных, несколько грубоватых, обытовленных, даже «неприличных» (ср. Феба в пушкинском «Монахе»). Характерны примеры из пушкинского послания «В. С. Филимонову [...]», где «музы, милые старушки» вяжут для адресата послания колпак, Феб прицепляет к нему гремушки и надевает его на автора «Дурацкого колпака», или эпиграмму 1829 года, где Феб, получив гимн, поднесенный ему мальчишкой, сердито прервал чтение *И тотчас взрослого болвана / Поставить в палки приказал.*

Но главное даже не в самих таких примерах, а в том, что имя Феба в русской поэзии и — шире — литературе исчерпало свои потенциалы дальнейшего развития, оказалось отработанным материалом, элементом уже ушедшей эпохи, который в пушкинское время остался в употреблении поэтов-эпигонов, а когда он появлялся в текстах значительных поэтов, то его былая «возвышенность» заметно обыгрывалась, сочетаясь с «понижением» и маргинализацией, или он оказывался данью инерции, сложившейся в предыдущий период. Должно было пройти еще какое-то время, чтобы убедиться в невозможности или даже ненужности оживления этого имени.

Совсем иначе сложилась в пушкинскую эпоху судьба другого обозначения того же божества — Аполлона. «Аполлоновское» начало, встреча с которым еще в отроческие годы так поразила Пушкина, стала для него чем-то глубоко укорененным в нем, личным, хотя он, еще не веря этому свершению, мечтал, чтобы Аполлон исполнил его поэтическим даром, — *О, если б Аполлон ни итов дар чудесный / Влиял мне ныне в грудь!* (из стихотворения 1814 года). И меньше чем за год до гибели в стихотворении, написанном 25 марта 1835 года, после посещения мастерской Б. И. Орловской — *Тут Аполлон — идеал.* А между этими датами, без малого четверть века, Аполлон и аполлоновское — в мыслях и чаяниях поэта. Здесь и робкая надежда, без твердой уверенности в ее исполнении (*Как знать, и мне, быть может, / Печать свою наложит / Небесный Аполлон; / Сияя горным светом, / Бестрепетным полетом / Взлечу на Геликон*), и знание своей внутренней связи с Аполлоном (*В пещерах Геликона / Я некогда рожден; / Во имя Аполлона / Тибуллом окрещен, / И светлой Иппокреной / Сыздетства наполненный, / Под кровом вешних роз, / Поэтом я возрос*), и твердая уверенность, что именно Аполлон его вдохновитель (*Я, вдохновленный Аполлоном, / [...]*), что он, Пушкин, — его, Аполлона (*Мой Аполлон*), что и он из числа *Питом-*

цев муз и Аполлона, и понимание, что он полностью осуществляет себя до конца только тогда, когда он с Аполлоном, в его пространстве: вне Аполлона — малодушная погруженность *в заботы суетного света*, принадлежность к «детям ничтожных мира», может быть, к тем, кто «всех ничтожней», и, наконец, сверхзнание, что явление поэту Аполлона одновременно и высший час его, не только искупающий всю прежнюю ничтожную жизнь суетного света, но и полное преобразование — в ответ на призыв Аполлона к священной жертве: *Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / [...] / Бежит он, дикий и суровый, / И звуков и смятенья полн, / На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы*, где и приносится «священная жертва» Аполлону — тот высший подвиг творчества, который и есть обретение поэтом «жизни вечной», бессмертия, но не как дарованного поэту свыше, а как свыше идущего вдохновения, которым тот распоряжается по своему усмотрению, когда он здесь, внизу, на земле, творит Аполлоново дело: жертва принесена и жертва принята, «ничтожество» пресуществлено в то, что ему противоположно.

Кажется, никто не обращал должного внимания на то, что, хотя в России было немало «аполлонизирующих» поэтов (включая и Аполлона Майкова), только Пушкин был подлинно «аполлоновским» поэтом, достигшим воистину аполлоновской гармонии, такой, которая возникает «путем зерна», преодолевающего хаотическое, хтоническое и пресуществляющегося в высшую гармонию, в «небесное».

В этом подчеркнуто антитетическом контексте неизбежно встает вопрос о том, что противостоит «небесной гармонии», преодолевая что, возникает она. Стоит напомнить, что в до пушкинских обращениях к образу и теме Аполлона читатель легко может заметить некую «антологичность», скорее дань моде, известную остраненность, отвлеченность (если даже не равнодушие), непрочувствование тайного нерва основного аполлоновского мифа. В этих опытах тема гармонии как бы задана извне и представлена статически; на ее истоки, развитие, динамику внимания практически не уделяется: она предстает готовой и неизменяющейся. Иначе у Пушкина. Помимо динамики приобщения поэта к аполлоновскому началу, к осознанию гармонии как некоего высшего художественного идеала, Пушкин в своей поэзии обращается и к образу самого установителя и носителя гармонии Аполлону, к основному «аполлоновскому» мифу (поединок с Пифоном), который в русской поэзии до Пушкина представлен весьма слабо и к тому же довольно редко. Естественно, что и образ Аполлона — «стреловержца», «дальновержца» (τήλεββλος), Аполлона «воинственного», так сказать, агрессивного (*Один [Дельфийский идол] лик молодой — / Был гневен, полон гордости уж асной, / И весь дышал он силой неземной*) и, следовательно, негармоничного (хотя и ради установления — обретения гармонии) оказался неразработанным и непопулярным в русской поэзии XVIII и самого начала XIX века. Пушкин же не прошел уже в ранних своих стихах мимо соответствующих мотивов в связи с Аполлоном. Ср. уже: *Прости — но помни мой совет; / Доколе музами любимый, / Ты пиэрид горюшь огнем, / Доколь сражен стрелой незримой, / В подземный ты не снидешь дом, / Мирские забывай печали, / Играй [...] / А лиру строил Аполлон* («К Батюшкову», 1815) или [...] /

*Стрелю гибели десница Аполлона / Сражает наконец ужасного Пифона* («К Жуковскому», 1815), не говоря о более позднем и наиболее развернутом примере, существенном как в связи с блоковским «русским бредом» (концовка), см. выше, так и с продолжением темы и поводом к этому, см. ниже, а именно — *Лук звенит, стрела трепещет, / И клубясь издох Пифон; / [...]* и далее из «Эпиграммы. Из антологии» (1827).

Можно с уверенностью сказать, что только у Пушкина, в его поэзии, отсылки к Аполлону образуют тесно связанный, напряженный, отражающий внутреннюю связь поэта с «аполлоновским» началом текст, который заслуживает именованья его «аполлоновским». Об «аполлоновском тексте Блока см. в других местах этой книги.

И еще один весьма существенный вывод, относящийся не только к поэзии Пушкина, но и ко всей русской поэзии последних трех веков, — частотность упоминаний и обращений к Аполлону-Фебу и Музам (коллективно или по отдельности) на много превышает частотность появления в поэтических текстах любого из других античных богов или мифологических персонажей. Этот факт говорит о многом. И в частности, о том исключительном значении поэзии, которое она имела в русской культуре.

## Глава VII

*Два смысла понятия «аполлинизм». —*

*Петербургские локусы аполлинизма и образы Аполлона*

Именно с пушкинского времени можно говорить о двух значениях слова «аполлинизм», о двух разных объемах соответствующего понятия. В узком смысле аполлинизм ограничивается исключительно тем, что непосредственно связано с самой темой Аполлона, самим упоминанием его имени, с появлением образа этого древнегреческого бога в русской поэзии. Иначе говоря, такой «аполлинизм» свидетельствует о степени знакомства с этим мифологическим образом, о сюжетах и мотивах, с ним связанных, о его характеристиках и является своего рода трансформацией античного культа Аполлона, его рецепцией в русской культуре первой трети XIX века. В широком же смысле аполлинизм названной эпохи может быть понят как тот достигнутый уровень в развитии русской культуры, который характеризуется ориентацией на свет, гесп. просвещение с его установкой на следование классическим идеалам, на открытость, на согласие и порядок, на особый тип соразмерности, которая и понимается как гармония.

Естественно, что рассмотрение аполлинизма в этом втором «широком» смысле остается за пределами этой работы, хотя нужно отметить, что в исследованиях по истории русской культуры первых двух-трех десятилетий XIX века этот «аполлинический» акцент или вовсе игнорируется, или описывается в более экстенсивных, нередко вторичных вариантах<sup>1</sup>.

Но об аполлинизме в первом, «узком» смысле стоит напомнить, хотя и в заведомо неполном виде, ограничившись именно на упоминанием и

беглым суммированием уже известного, но чаще всего остающегося разрозненным и не всегда легкообозримым. Заостряя мысль, во всяком случае, форму, в которой она отливается с известными основаниями, можно сказать, что Петербург город Аполлона и что сам Аполлон — *genius loci* (по крайней мере, один из них) Петербурга. Отчасти это ясно уже из предыдущего текста, из русской литературы, из того, что было названо «аполлоновским» текстом ее. Но наряду с этим текстом русской литературы существует и «аполлоновский» текст русского изобразительного искусства (ваяния, живописи, малых форм), между прочим, нередко транспонируемый в соответствующий текст русской литературы, особенно — поэзии. Особо надо отметить театральные воплощения образов античной мифологии и соответствующие шествия в связи с отмеченными событиями, как, например, знаменитое шествие под названием «Торжествующая Минерва» по случаю коронации Екатерины II, в котором участвовали античные боги, в частности, и Аполлон с Музами на колеснице, или маскарадные процессии не столь высокого уровня. Но подобные театральные или маскарадные воплощения Аполлона относятся, разумеется, в основном ко второй половине XVIII века, хотя кое-что в этом духе еще сохранялось и позже. В стихотворении Жуковского «Явление богов» (1816, перевод из Шиллера) как раз и показано, как с *Олимпа являются боги*, с Аполлоном среди них.

Воплощения Аполлона в скульптуре и пластике (рельефы, горельефы) в Петербурге и многочисленны (разительная разница с Москвой), и весьма репрезентативны. Здесь не удастся говорить о скульптурных и иных образах Аполлона в музеях (прежде всего в Эрмитаже), в дворцах — царских или принадлежавших знати, в частных собраниях людей с достатком и интересующихся искусством, прежде всего античным, в учебных художественных заведениях (прежде всего в Академии художеств — Античная галерея, Музей слепков, — в училище Штиглица) и т. п., то есть обо всем том, что находится внутри и недоступно зрителю или доступно тому, кто имеет возможность попасть внутрь тех зданий, где есть скульптурные и «рельефные» (на плоскости) изображения Аполлона и — отчасти — сюжетно или родственно связанных с ним мифологических персонажей.

Надо думать, что явление Аполлона в Санкт-Петербург произошло примерно тогда же, когда город на Неве стал официальной столицей России. Видимо, он был в первой волне образцов античной скульптуры и пластики, появившихся в городе. Достаточно сказать, что уже в 1710 году в Летнем саду насчитывалось около тридцати статуй и бюстов, исполненных итальянскими скульпторами в конце XVII — начале XVIII века. Большая часть их воплощала образцы античных мифологических персонажей. Та же тенденция в ближайшие годы быстро возрастала, и к 1720 году общее число декоративных скульптурных образцов перевалило за сотню. Во всяком случае, одна датировка не должна подвергаться сомнению. В 1713 году в Петербург был приглашен немецкий архитектор и скульптор А. Шлютер<sup>2</sup>, который в 1714 году умер. По его рисункам был исполнен рельефный пояс между окнами первого и второго этажей Летнего дворца Петра I. Один из рельефов изображает нимфу Дафну, преследуемую Аполлоном и от страха превращающуюся в лавровое дерево. Другой барельеф изображает Латону (Лето), возлюблен-

ную Юпитера, скрывающуюся от его ревнивой жены Юноны, и детей Лето (Латоны) Аполлона и Дианы (Артемиды), находящихся рядом с матерью. В Летнем саду и сейчас находятся статуи Аполлона Бельведерского (копия античного образца, выполненная, правда, в конце XIX века: Аполлон в позе стрелка из лука) и его сестры Артемиды (в римском варианте — Дианы), в конце главной аллеи, и бюст Аполлона (работа П. Баратта, иная атрибуция — О. Маринали, 1717), южный партер<sup>3</sup>. В Меншиковом дворце, построенном по проекту Дж. М. Фонтана (продолжал работу Г. И. Шедель) в 1710—1727 годах, в парадном вестибюле, между двумя лестницами, также находится статуя Аполлона.

Не приходится говорить о том, как представлена аполлоновская тема в Эрмитаже — скульптура, вазапись и др.; то же можно сказать и о дионисийской теме (ср. зал Диониса в Малом Эрмитаже).

Характерно, что это знакомство с Аполлоном (по сути дела, первое) произошло именно в Петербурге и именно в первую четверть века (XVIII), что как бы и задавало парадигму, реализовавшуюся в том же городе и в ту же часть века и в XIX, и в XX веке. Едва ли, к сожалению, это будет повторено и в нашем веке. Еще важно отметить и то, что интерес к Аполлону в Петербурге не был случайным явлением. Эмблематическая ориентация, столь характерная для русской культуры XVIII века и особенно для петербургского локуса, делала естественным соотнесение этого бога света, солнца с задачами века, которому предстояло стать веком Просвещения, а для России — и веком открытия не только окна, но и двери на Запад.

В ноябре 1800 года была завершена отделка Михайловского замка. «Скульптурное собрание Михайловского замка было исключительным по своему разнообразию. Круглая пластика органично входила в ансамбль почти каждого зала, прекрасно в нем приживаясь и организуя пространство. Особенно это было заметно в парадных апартаментах, где, в контексте окружающей среды, разместилось около семидесяти мраморных статуй и ста двадцати бюстов, множество лепных рельефов, каменных ваз мраморных саркофагов, мелкой пластики. Общий диапазон скульптурной тематики был необыкновенно широк — мифология, древняя история, классическая литература, портрет и многое другое», — пишут современные исследователи<sup>4</sup>. Копии античных статуй размещались в двух «антиковых» залах и в Арабесковой галерее, рядом с Тронным залом (под углом к нему) и выходящей окнами на парадный двор. Напротив окон в нишах находились мраморные копии античных статуй, среди которых была и статуя Аполлона. Эти копии были заказаны Павлом I в Италии, в скульптурной мастерской Паоло Трискорни в Карраре, и в сентябре 1798 года они оказались в Петербурге.

С началом царствования Александра I «аполлоновское» начало утверждается в русской культуре все глубже и прочнее. Выше говорилось об интенсивном возрастании интереса к образу Аполлона в русской поэзии. То же можно сказать и об изобразительном искусстве, прежде всего о скульптуре и пластике. При этом явно обнаруживается тенденция к связыванию образцов античного искусства, и в частности изображений Аполлона, с престижными зданиями и с введением их в отчетливо «античный» кон-



текст. Так, Воронихин в 1806—1808 годах, объединив пять ранее стоявших здесь, на правом берегу Невы, домов в единую конструкцию Горного кадетского корпуса (с 1804 года), создает монументальное здание нынешнего Горного института (с 1866 года), развернутого фасадом на Неву, недалеко от ее устья и как бы отмечающего западную границу городской застройки в этом месте (Гаванская слобода, строго говоря, к городу не относилась и находилась в стороне от Невы). Здание Горного кадетского корпуса было первым, которое видели и которому удивлялись прибывавшие в Петербург по Неве, и последним, где отъезжающие тем же путем прощались с городом. Сам фасад здания, собственно, и создавал «античный» контекст — портик из двенадцати греко-дорических каннелированных колонн, поддерживающих тяжелый фронтон, две скульптурные группы, стоящие симметрично по сторонам лестницы портика, «Похищение Прозерпины» и «Геркулес, удушающий Антея», выполненные по моделям В. И. Демут-Малиновского и С. С. Пименова знаменитым мастером каменотесных работ С. К. Сухановым. Барельефы на плоскости стен (боковые фризы) — «Приход Венеры к Вулкану за доспехами для Марса» и «Аполлон приходит к Вулкану за изготовленной для него колесницей».

В 1816—1818 годах по проекту К. И. Росси было построено здание Александринского театра, игравшего ключевую роль в пространстве образовавшейся здесь новой обширной площади. Здание было развернуто фасадом к Невскому проспекту, но отстояло от него на довольно значительное расстояние, выступая как своего рода кулиса, отсылающая к античности и к свободным искусствам. «Античное» в фасаде — колоннада из шести коринфских колонн, основанием которой служит нижний рустованный этаж и которая существенно отстоит от стены, образуя при этом лоджию. По сторонам колоннады — ниши со статуями муз Терпсихоры и Мельпомены; на заднем фасаде — такие же две полуциркульные ниши со статуями Клио и Талии [или Полигимнии] (все эти статуи работы П. Трискорни). На фигурном аттике фасада, обращенного к Невскому проспекту, — барельеф с изображением летящих слав, и все это увенчивается квадригой Аполлона, предводителя муз (работа С. С. Пименова); другие скульптуры — работы В. И. Демут-Малиновского и П. Трискорни. Эффектно выделенная квадрига, управляемая Аполлоном, в вытянутой руке которого венок, подчеркивает, что само здание театра — храм Аполлона и он здесь безраздельно первый.

Росси обратился к той же тематике, когда он в 1818—1822 годах перестраивал существовавший в восточной части Елагинского острова еще в XVIII веке усадебный дом в дворец. Тогда же (1822) слева (если смотреть на Елагинский дворец) был построен Кухонный корпус Елагинского дворца. Он выходил на обширный Масляный луг перед фасадом дворца. Наружные стены Кухонного корпуса не имеют окон, вместо них — прямоугольные ниши, в которых находятся статуи античных божеств, и в их числе — статуя Аполлона.

Отмечены и некоторые другие примеры петербургских воплощений образа Аполлона, но они несравненно менее значительны. Зато существенно привести один любопытный пример такого воплощения, который нарушает хро-

нологическое распределение «явлений» Аполлона в первой четверти или трети каждого из веков истории Петербурга. Это нарушение, видимо, объясняется тем, что оно связано с известным архитектором, оставившим по себе память во многих примечательных петербургских зданиях разных типов, Александром Павловичем Брюлловым (1798—1877), братом знаменитого живописца Карла Павловича Брюллова (1799—1852). Речь идет о доме конца XVIII века (Кадетская линия, 21), в котором поселился А. П. Брюллов в середине 40-х годов XIX века и который он перестроил, сохранив без изменения фасад, украшенный четырьмя коринфскими пилястрами и фронтоном, характерным для эпохи зрелого классицизма, а также барельефными панно и масками в замках окон. Натура художественная и высоко ценящая классические формы выражения, А. П. Брюллов творчески отнесся к преобразованию внутреннего пространства и дома, и всего участка, принадлежащего дому. В доме он облицевал лестницу искусственным мрамором, лестничную площадку исполнил из разноцветных сортов мрамора, следуя образцу античных мозаичных полов. В центре площадки из кусочков черного мрамора было набрано слово *salve* (хотя, может быть, в данном случае уместнее было бы древнегреческое  $\chi\alpha\iota\rho\epsilon$ ). Двери красного цвета вели в Помпейский зал, стены которого были облицованы черным и белым искусственным мрамором, а на плафоне была полихромная роспись с живописными вставками в духе подлинных помпейских росписей. В основном все это сохранилось до наших дней, хотя и в сильно запущенном состоянии. Дворовое пространство было перегорожено поперечным трехэтажным зданием и поделено на два двора (в настоящее время дворы образуют сквозной проход между Кадетской линией и Тучковым переулком). Первый к улице дворик был замкнут и проход с улицы во дворик за отсутствием ворот осуществлялся через внутридомовый коридор, находившийся несколько ниже уровня земли. Первый дворик был оформлен как античный атриум, украшен фонтаном и небольшой раскрашенной терракотовой статуей Аполлона-Мусажета, помещенной на изящной консоли над проходом из первого дворика во второй на уровне второго этажа. Судьба этого воплощения Аполлона была горестна. Еще в 50—60-е годы можно было видеть эту статую как нечто цельное, хотя и в плохом, как бы усыхающем состоянии. Окраска ее блекла, сама статуя, казалось, съживалась, усыхала, темнела, и невольно вспоминалась история вагиновского Аполлона. Постепенно начался процесс ее распада, отпала рука, время от времени осыпались разные части тела Аполлона, но некоторое время воображение еще легко восстанавливало образ целого. Видимо, к концу первой половины 70-х годов судьба этого «дворового» Аполлона была предрешена. В третьем издании книги «Памятники архитектуры Ленинграда» (Л., 1972, с. 237) о статуе Аполлона-Мусажета говорится как о «сохранившейся до нашего времени». Но сохранение это было весьма условным: процесс руинирования не оставлял сомнения в том, что «хранительная» сила уже исчерпала себя и гибель неизбежна. Но в четвертом переработанном издании названной книги, вышедшей в 1975 году, о сохранности статуи уже нет ни слова. В этом случае, вопреки мифу, Пифон побеждает Аполлона, уничтожая его почти до конца. «Пифоническое» начало, которым был насыщен сам воздух эпохи, одолело «аполлиническое», столь «не созвучное» времени, которое можно

было бы назвать «антиаполлоновским», «пифоническим». История этой статуи Аполлона, казалось бы, надежно укрытой в хранительной безопасности замкнутого со всех четырех сторон двора и настолько поднятой над уровнем земли, что это практически исключало возможность намеренного, хулиганского вредения статуи, носит глубоко символический характер: «аполлиническое» не устояло перед «пифоническим» временем, а гибель статуи пришлось на те самые 70-е, когда с жизненной сцены сходили последние представители, вероятно, последней в нашей культуре вспышки аполлинизма. Достаточно напомнить, что такой долгожитель, как Александр Николаевич Бенуа, человек и художник «аполлоновской» природы и партии (кстати, тесно связанный с этим домом на Кадетской линии), скончался еще в 1960 году на чужбине. И все-таки память о бывлом Аполлоне еще поддерживается не только воспоминанием, но последними материальными остатками его — ступнями и ног олимпийского бога (разрушение в целом шло сверху вниз, и предпоследняя фаза разрушения имела дело с еще сохранявшимися частями ног ниже коленей). Эти ступни-стопы — последний остаток от бедного Аполлона, та твердая опора, которая может просуществовать весьма долго, если только чья-то злая воля не уничтожит ее «порядка ради». Эта опора уже не несет на себе груз чего-либо материального, на нее опирающегося, но фантом «аполлоновского» духа и всего того, что обнимается словом «аполлонизм», еще носится над этими стопами, как душа над уже безжизненным телом, ища свой прежний дом<sup>5</sup>.

Но тот «аполлоновский» локус, которым стал дом № 21 по Кадетской линии, и после смерти А. П. Брюллова, привившего «аполлоновское» к месту сему, унаследовал «аполлоновский» дух и развивал далее соответствующее начало. Сын архитектора, сам живописец и член Товарищества передвижных художественных выставок, П. А. Брюллов продолжал жить в этом доме, а после смерти отца в 1877 году дом перешел к Софье Александровне Сюзор, его дочери и жене известного архитектора и деятеля русской культуры Павла Юльевича Сюзора, академика архитектуры, почетного члена Академии художеств, председателя Общества архитекторов-художников, автора проектов многих зданий в Петербурге (в частности, и Дома книги на Невском). При нем в доме, в котором он жил, началась новая жизнь, протекавшая под знаком Аполлона. В 1903 году Сюзор основал Общество архитекторов-художников, и его дом стал домом для многих архитекторов, живописцев, графиков, часто собиравшихся здесь. При этом обществе была инициирована особая комиссия с целью выявления, изучения и защиты памятников старого Петербурга, по почину которой осенью 1907 года был основан Музей Старого Петербурга. Вначале музей занимал один из кабинетов Академии художеств, в котором, однако, не хватало места для экспозиции. И тогда музей обосновался в доме № 21 по Кадетской, в Помпейском зале и нескольких соседних комнатах. Фонды музея насчитывали около трех тысяч единиц хранения, среди которых были и уникальные экспонаты. Музей же, собственно, и есть то пространство, где представлены плоды творчества Муз, ведомых Аполлоном-Мусагетом. И музей в доме по Кадетской, 21 стал новым продолжением «аполлоновско-мусического» дела и духа. Перспективы развития могли быть

захватывающими воображение. Но осенью 17-го наступило «пифоническое» время. В 1919 году дом вместе с музеем был реквизирован и отдан под коммунальные квартиры. Павел Юльевич Сюзор не перенес случившегося и в том же 19-м скончался<sup>6</sup>.

Этот взлет «аполлинизма» начиная с рубежа XIX—XX веков отразился и в целом ряде других явлений — в возрастании интереса к античности, в появлении многих новых переводов античных, прежде всего древнегреческих, авторов или в обращении к античным сюжетам и образцам в оригинальных произведениях многих авторов — Д. С. Мережковского, И. Ф. Анненского, Вяч. Иванова, Ф. К. Сологуба, М. А. Кузмина, А. А. Кондратьева, О. Э. Мандельштама и др., в поднятии уровня преподавания античных дисциплин в Петербургском университете, в появлении целого ряда книг по античности — как сугубо научных, так и популярных, рассчитанных на более широкий круг читателей (в этой связи особенно велика была роль Ф. Ф. Зелинского), в издании серьезного журнала «Гермес» и т. п.

Наконец, нужно напомнить и о том, что в начале XX века снова возникла потребность воспроизведения самого образа Аполлона, в основном в пластике. Характерно при этом, что образ Аполлона запечатлевается на новых зданиях, ориентирующихся в своей архитектуре на неоклассические образцы. Таково, например, здание по Инженерной улице, 4, входящее в комплекс зданий Михайловского дворца, возведенное на месте восточного флигеля, конюшенного и прачечного корпусов по проекту В. Ф. Свиньина и законченное строительством в 1911 году (ныне в этом здании размещается Этнографический музей). На аттике воспроизведена неизвестным автором скульптурная композиция на тему «Афина и гении Славы». В центре композиции — Афина в боевом шлеме и с копьем; по обе стороны от нее два крылатых гения Славы. В руке одного из них венок и щит, а у второго — пальмовая ветвь и медальон, на котором изображен профиль Аполлона. Выбор Афины и Аполлона в данном случае мотивирован тем, что первая была покровительницей многих ремесел, плоды которых представлены в музее, а второй был покровителем искусств, столь богато представленных в Михайловском музее — Русском музее. Другой пример — два горельефа в медальонах на доме С. С. Абамелек-Лазарева, построенном по проекту И. А. Фомина в 1915 году (фасад, выходящий на Мойку). В центральном медальоне эффектно изображен Аполлон с кифарой (особенно следует подчеркнуть динамику движений Аполлона), в двух парах медальонов по обе стороны от центрального — четыре танцующие под звуки кифары Аполлона музы (Аполлон обращен лицом к левой паре муз, кифара же — к правой паре, с точки зрения зрителя). К сожалению, и здесь скульптор остается неизвестным. Существенно отметить, что и в этом случае все пять фигур образуют единую композицию. Новый виток «аполлонового» времени был прерван Первой мировой войной и тем более октябрьским переворотом. Тем не менее этот виток начался, и нам трудно судить, чем он закончился бы, — аполлинизму начала XX века в России противостоял набирающий большую силу антиаполлинизм, вскоре превратившийся в открытый «пифонизм»<sup>7</sup>.

## Глава VIII

*Аполлоновское начало в пригородах Петербурга. —  
Особая роль Павловского дворцово-садового комплекса. —  
«Павловские» Аполлоны*

«Аполлоновское» начало и образы, воплощающие самого Аполлона, при всей несомненности их присутствия в Петербурге, в атмосфере большого города с высоким уровнем стратификации населения по социальным, экономическим, культурным критериям не могли не быть существенно ограничены в отношении круга людей, которые могли воспринимать и воспринимали «аполлоновскую» доминанту города. Поэтому, в частности, круг тех, для кого «аполлоновское» было распознаваемым и даже актуальным, не мог быть широким. К тому же это «аполлоновское» в существенной мере было скрыто или в той или иной степени удалено от внимания тех, кто никогда и ничего не слышал об Аполлоне. Если бы в городе на площади, или на сквере, или в парке стояла бы статуя Аполлона (и этого, разумеется, не было: исключение — Летний сад), то ее, вероятно, заметили бы, может быть, заинтересовались бы и кое-что о ней узнали бы. Распознать же с земли, кто управляет квадригой на высоко поднятой скульптурной композиции на аттике Александринского театра, для подавляющего большинства было невозможно: глаз видел, но это видение едва ли могло пробудить любознательность, тем более что в большом городе было много и более сильных соблазнов, чем рассматривание статуй или барельефов.

Иная ситуация была в загородных парках Царского Села, Павловска, Гатчины, Петергофа, Ораниенбаума, Стрельны и других более скромных садах или парках<sup>1</sup>. Среди всего перечисленного Павловск занимает особое, можно сказать исключительное, место в ряде отношений, в том числе и в отношении полноты и выделенности-акцентированности «аполлоновского» начала<sup>2</sup>. Оно живет и в природно-пейзажном пространстве, и в пространстве Павловского дворца. Павловск — подлинное владение Аполлона, и нигде более «аполлоновское» не представлено с такой полнотой и очевидностью, с такой органической слитностью с природно-пейзажным и с другими образцами творчества гения искусства.

Сначала вкратце о «дворцовом» пространстве Аполлона, созданном по проекту Чарльза Камерона, с 1789 года работавшего в России. В 1782—1786 годах был возведен центральный корпус с отходящими от него симметричными одноэтажными галереями, ведущими к боковым флигелям. В последующих надстройках, пристройках и в отделке залов участвовали В. Ф. Бренна, А. Н. Воронихин и К. И. Росси. На втором этаже главного корпуса располагался (как и сейчас) Греческий зал, с которым соседствует Итальянский зал. В «Описании дворца Павловска, составленном и собственноручно написанном Великой Княгиней Марией Федоровной [женой Павла] в 1795 г.», о будущем Греческом зале говорится следующее (перевод с немецкого и примечания Адриана Прахова):

Большая зала в виде продолговатого четырехугольника (так! — *В. Т.*). Она украшена колоннами из искусственного мрамора *vert antique*, карниз очень богатый; капители колонн коринфского ордера; стены покрыты белым искусственным мрамором; в нишах в стенах помещены статуи, слепки с антиков\*. Эта зала, хотя в ней и нет позолоты, чрезвычайно красива. [...] Зала украшена четырьмя большими столами на золоченых ножках.

У стен вокруг помещена низенькая библиотека, покрытая сверху мраморными досками, на них расположены девять муз, Аполлон\*\* [...] и различные другие мраморные бюсты.

В комментариях к «Материалам для описания художественных сокровищ Павловска», опубликованных в «Художественных сокровищах России» за 1903 год находим: «87, 88, 89. Ариадна, Аполлон и девять муз сейчас на своих первоначальных местах в Библиотеке Марии Федоровны. Когда Прахов составлял свои Примечания, Аполлон с музами находился в Большой дворцовой библиотеке (Библиотеке Росси) (см.: Павловск. Императорский дворец..., 33).

В картинной галерее дворца, сооруженной по проекту В. Ф. Бренна (1797—1799) и совмещающей функции парадного дворцового зала и музея произведений живописи, на плоскости потолка выделяется живописная композиция «Триумф Аполлона», как бы напоминающая и о том, что свой триумф Аполлон справляет и за стенами дворца, в Павловском парке.

Это единство «аполлоновского» пространства, связь его частей, «аполлоновская» резонансность всего этого пространства нагляднее всего подчеркивается и тем, что из окон Греческого зала и Картинной галереи, особенно из первого, открывается удивительный вид на Колоннаду Аполлона, стоящую на высоком холме на другом берегу Славянки (именно в этом месте широко, в несколько раз шире обычного русла, разливающейся); есть, однако, мнение, что первоначально колоннада находилась на поляне Большой звезды, откуда и была перенесена позже на высокий берег Славянки), прямо напротив заднего фасада дворца, из подавляющего большинства окон которого видна эта колоннада. Ничто не мешает взгляду обозреть Колоннаду Аполлона, учитывая, что и она, и дворец находятся на сопоставимой друг с другом высоте холмов, на которых они расположены. Общение зрителя и созерцаемого поверх всего, что между ними есть, позволяет вступить как бы в непосредственное общение, немой диалог созерцающего человека с созерцаемым Аполлоном.

---

\* В нишах слепки с Афродиты Каллипиги, Афродиты Медической, Гермеса с флейтой, юного Сатира с козленком, Психеи с бабочкой, Аполлона (с правой рукой, положенной на голову), Афродиты, придерживающей одежду на лоне, и юного Сатира с виноградной лозой (примеч. А. Прахова; см.: Павловск. Императорский дворец. Страницы истории. СПб., 1997, 27). Эта скульптура и сейчас находится в Греческом зале, в библиотеке Марии Федоровны.

\*\* Муз нет. Аполлон? Не голова ли из белого бисквита налево от Ариадны типа Аполлона *Poutrals* (Brit. Mus.)? [...] На полукруглом библиотечном шкапу стоят ныне [...] бисквитный бюст Вакха; то же — Аполлона (типа *Poutrals*) [...] бисквитный бюст Аполлона Бельведерского.

Колоннада Аполлона была построена Камероном в 1780—1783 годах и первоначально представляла собою замкнутый круг двойного ряда колонн, в центре которого находилась большая медная (собственно, бронзовая) статуя Аполлона Бельведерского. Вниз от колоннады к Славянке спускался каскад («мой каскад», любила говорить о нем Мария Федоровна). Сохранился проект Камерона под красноречивым заглавием «Храм Аполлона», «прекрасно исполненные два плана, причем один из них позволяет думать, что Камерон сам был восхищен мыслью посвятить его лучезарному Фебу» (см.: *Талепоровский В. Н.* Павловский парк. СПб., 1923, 62). Колоннада Аполлона, собственно, и была храмом Аполлона в его предельно открытом варианте. Но судьба у колоннады была нелегкой — менялось ее место, менялись аполлоновские статуи. Недовольная медлительностью Камерона и временным отсутствием его, Мария Федоровна обратилась к Кваренги, и он нарисовал новый вариант ее, произведший на нее впечатление. Камерон, однако, не согласился на перестановку колоннады. Через два года (3 апреля 1789 года) она пишет Кваренги: «Спросите Камерона, если он захочет переставить Колоннаду и найдет для нее лучшее место, что думает он поставить на то место, где она была проектирована [...] Пусть он [Камерон] Вам сделает рисуночек, а Вы мне его привезите [...]». Но Камерон и на этот раз упорствовал. Время шло, и ничего практически не менялось. Во всяком случае, «Атлас Павловскому Дворцу с садами, зверинцами [...] 1799 года» показывает колоннаду на прежнем месте, и лишь на плане 1801 года она впервые оказывается на берегу Славянки с замкнутым кругом колонн и бронзовой статуей Аполлона над каскадом (см.: *Талепоровский В. Н.* Указ. соч., 64—65). Но история Колоннады Аполлона на этом не остановилась. Согласно двум известным рисункам неизвестных авторов, фиксирующим ситуацию, в 1817 году произошло что-то весьма серьезное. Первый по времени рисунок изображает развалившуюся колоннаду и пустой, без статуи Аполлона, пьедестал, а второй — то же самое с тем отличием, что на пьедестале теперь возвышается белая гипсовая статуя взамен прежней бронзовой статуи Аполлона Бельведерского, перемещенной в 1818 году в Старую Сильвию. Ясно, что оба эти рисунка, отражающие два разных состояния, свидетельствуют, во-первых, о некоей «катастрофе» и, во-вторых, о первых шагах по восстановлению разрушенного. Тот же исследователь Павловского парка указывает, что в архиве 1817 года есть дело о починке «Старого колоннада» архитектором Адамини (с. 66).

Есть и другое свидетельство, подтверждающее самое катастрофу (гроза и очевидный удар молнии в статую). Речь идет о стихотворном описании Колоннады Аполлона и того, что с ней случилось, французским поэтом, оказавшимся тогда в России, Эмилем Дюпре де Сен-Мором. Ср. фрагмент из его «Поездки в Павловские сады...»:

Je vois sur le coteau s'élever avec grâce  
 Un temple aérien, demeure d'Apollon:  
 Au pieds du dieu je vois une ruine,  
 Dont l'effet pittoresque embellit la colline;  
 Ces chapiteaux, ces frontons renversés  
 Ne m'offrent point le pénible assemblage  
 De débris fastueux par l'artiste entassés;

La nuit, sous les coups de l'orage,  
 Ces marbres furent dispersés,  
 Et le hasard fit mieux que le goût le plus sage;  
 Le jour vint, chacun admira  
 Ce romantique aspect, et élégant ravage;  
 Même on prétend qu'Apollon l'approuva.

(«Anthologie russe» Saint-Maure, p. 247)

«Я вижу на косогоре грациозно возвышающийся воздушный храм, обитель Аполлона; у ног божества видна руина, живописный вид которой украшает холм. Эти капители, этот фронтон опрокинутый представляют не трудом добытый беспорядок нагромождения роскошных обломков, набросанных художником.

Ночью под ударами грозы эти мраморы были яростно разбросаны, и случайность создала более нежели самый утонченный вкус; настал день, — каждый восхищался этим романтическим видом, этим изящным разгромом, и даже говорят, что Аполлон одобрил это».

Как ни странно, эта катастрофа имела и положительное продолжение. Повторяется «скалозубовская» ситуация — *По моему суждению, / Пожар способствовал ей много к украшенью*. И действительно, разрушения той несчастной ночи, удары молнии в колоннаду, в лежащие мраморные плиты, все это, расколотое на множество кусков, было беспорядочно разбросано вокруг и по склону вниз от статуи Аполлона, частичный ущерб, нанесенной самой колоннаде, потерявшей свою замкнутость, и само решение оставить этот хаос оказались на благо. Надо помнить, что это были не 80-е годы XVIII века, а 1817 год, когда уже ситуацию в поэзии определяли имена Жуковского, Батюшкова, Пушкина и вкусы читателей существенно изменились. Повевало духом романтизма. Порядок и искусственная гармония все более ставились под подозрение со стороны тех, кто выше ценил естественность, дикость природы, мрачные леса, бурные потоки, небо, затянутое тучами, в разрывах которых можно увидеть луну. Пора «регулярных» французских садов и боскетов доживала свой век, уступая место «естественным» английским паркам. Поэтому и обитатели Павловского дворца, бывшие в курсе моды того времени, решили не упорядочивать то, что было сделано бурной грозовой ночью. «Так даже лучше», — видимо, рассуждали они о случившемся. И похоже, они были правы. Каменный хаос, над которым царил Аполлон, как бы драматизировал ситуацию, вводил в нее некое противопоставление двух разных начал — гармонического и дисгармонического и тем самым обострял тот коренной смысл, который был главным в Аполлоне. Но у этой проблемы есть еще один ракурс: по данным мифологической реконструкции, пра-Аполлон был сам связан с хтоническим началом и в известной степени был другой ипостасью пра-Пифона, и размежевания этих обоих праперсонажей было еще делом будущего, кульминацией которого был решающий поединок Аполлона и Пифона, светлого и гармоничного начала с темным и дисгармонично-хаотичным, солнца на небе и темного «хтоноса». Происшедшее в ту грозовую ночь восстанавливало отчасти и «праисторическую» ситуацию и тем более подчеркивало первенство светлого Аполлона над разрушительным пифони-



ческим началом. Все величие Аполлона, весь блеск его, его солнечность и гармония могли быть лучше всего поняты и оценены в контексте окружавшего его теперь хаоса.

Современные исследователи пишут:

Смысловая семантическая сторона пейзажных композиций Павловска очень сложна и многообразна. Мы уже упоминали, например, о значении колоннады Аполлона: она возбуждала в подготовленном к этому зрителе целый ряд ассоциаций, связанных с Парнасом — обиталищем муз и самого покровителя искусств. Устройство здесь каскада было вызвано прежде всего желанием усилить эту аллегория, сделать ее более зримой, топографически верной.

Смысловым ядром и сутью этой композиции является, конечно, сама статуя Аполлона среди каменного «хаоса» в священной роще, а колоннада — это лишь внешняя оболочка, торжественный фон для скульптуры, подчеркивающий ее значение, но не имеющий уже особой семантической ценности. (*Вергунов А. П., Горохов В. А.* Русские сады и парки. М., 1988, 271).

Аполлон Бельведерский в 1818 году был вынужден покинуть свое место в центре теперь уже полуразрушенной колоннады и найти себе обиталище там, где он находится и сейчас, в сформированном центре Старой Сильвии, где он сменил прежнюю статую Аполлона Геркуламского, поставленную у каскада между Старой и Новой Сильвиями. Эта отмеченная у павловских Аполлонов «охота к перемене мест», как и представленность в Павловском парке за два с лишним века его существования нескольких разных спецификаций скульптурного образа Аполлона, сама по себе удивительна. В особом ракурсе это может быть понято как то, что в этом павловском пространстве Аполлон «обходит владенья свои», которые он проверяет собственным своим присутствием в разных частях пространства, где он выступает как *genius loci*, как нечто одушевленное, прячущееся за принятую им форму статуи.

Но в Старой Сильвии у Аполлона Бельведерского есть и свой более узкий контекст. В нем он символизирует центр, которому подчинено все, что расположено вблизи его по замкнутому кругу, заставлявшему вспомнить о первоначальной замкнутости Колоннады Аполлона. А подчинены ему духом гармонии, музыки — музы, статуи которых окружают их покровителя. Сама композиция «аполлоновского» центра Старой Сильвии — высокий образец идеи согласия-гармонии, к которому нечего прибавить. Эта идея усиливается и теми двенадцатью дорожками, которые равномерно расходятся из этого «аполлоновско-мусического» центра вовне. В 1801 году мастеру Висконтию предложили закрыть на зиму деревянными щитами все имеющиеся в парке статуи и вазы. Был составлен «Регистр сколько и какой величины, и в каких именно местах имеются статуи и вазы в саду». Часть этого документа, относящаяся к Старой Сильвии, опубликовал В. Н. Талепоровский (Указ. соч., 113—114). В этом «Регистре», помимо колоннады («В Колоннаде медной большой статуи Аполлон Бельведерский», под № 1), находим: «В Старой Сильвии: 10) Посреди площадки или круга медных

статуев больших Аполлон Гаркуламский (sic! — В. Т.). Окружающие Аполлона: Венера, выходящая из бани (1 января 1810 г. была украдена и, насколько известно, не найдена. — В. Т.), Полимния, Калиоп, Евтерп, Урания, Клио, Мельпомена, Талия, Терпсихора, Ерато. 9 муз; Флора, Венера Медицейская».

Немаловажная деталь: круглая площадка, в центре которой стоит на пьедестале статуя Аполлона, а по периметру круга растут дубы, может быть уподоблена солнцу, персонифицированной ипостасью и богом которого был Аполлон. Это предположение могло бы быть подкреплено фактом двенадцати исходящих из этого круга дорожек, подобных солнечным лучам, проходящим сквозь темную массу естественного, в основном елового, леса, предусмотрительно оставленного здесь при устройстве Павловского парка. Светлая круглая площадка, светлые дубы по периметру и дорожки-лучи, пронизывающие лесную тьму, в их соотношении и противопоставлении как раз и «разыгрывают» тот же самый глубинный смысл, который присутствовал в древнегреческом мифе о поединке Аполлона с Пифоном. Надо также напомнить о происхождении самоназвания членов масонского ордена вольных каменщиков — «дети вдовы». Вдовой они называли природу, вдовствующую ночью без солнца, погруженную во тьму и жаждущую света и возрождения<sup>3</sup>. В этом самообозначении в александровское время, можно думать, еще одно отражение основной смысловой конструкции русского аполлинизма. «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — писал масон Пушкин в 1825 году.

Эти соображения позволяют, кажется, думать о неслучайности именно такой планировки этого ключевого локуса Старой Сильвии и о сознательно и целенаправленно выстраиваемой структуре символического значения. Весьма интересно и то, что эти двенадцать дорожек, устремленных к центру, в котором стоит статуя Аполлона, образуют двенадцатичленную «аполлономусическую» композицию, которая по внешнему кругу включает девять муз, а три места заняты не органически включенными сюда статуями Венеры Каллипиги, Меркурия и Флоры. Эта несообразность, нарушая основной принцип аполлинической гармонии, кажется, снимается при предположении, что число двенадцать первоначально могло обозначать двенадцать знаков зодиака (по числу зодиакальных созвездий), встречаемых Землей при ее движении по эклиптике вокруг Солнца, которое в каждом знаке зодиака пребывает примерно по месяцу (откуда и двенадцать месяцев, составляющих годовой круг). Ср. также распространенный мифологический мотив чудовища, пожирающего Солнце (Пифон в поединке с Аполлоном-Солнцем)<sup>4</sup>.

В сотне метров от старосильвийского Аполлона, через пруд, у входа в Новую Сильвию, как бы приветствуя тех, кто хочет побыть в этом урочище, стоит бронзовая статуя Аполлона Мусагета (русская работа конца XVIII века с античного оригинала раннеэллинистической эпохи). Этот путь от Колоннады Аполлона с заходом во дворец — в Греческий зал, Картинную галерею, Библиотеку Марии Федоровны — через Старую Сильвию до начала Новой вполне можно было бы назвать Аполлоновым путем и соответствующим пространством Аполлона, но в узком смысле слова. В широком смысле духу Аполлона, открывающемуся достойному зрителю, принадлежит все про-

странство Павловского парка, включая и Большой Павловский дворец. Люди, увидевшие все это и почувствовавшие веянье этого духа, тоже оказываются сопричастными этому пространству.

Но «аполлоновское» присутствует и в том, что не носит имени Аполлона и где нет его статуй. И Храм Дружбы, и павильон «Трех Граций», и «Pavillon des Roses», и Амфитеатр (Музыкальный салон, 1799, арх. Камерон и Бренна, ср. «мусическое» как особое обозначение хронотопа музыки, процветавшей в Павловском парке), и Театр (Бренна, 1793—1794), как он известен по рисунку начала XIX века, и Вольер, и Круглое зало, и Трельяж, и многое другое — в пространстве Аполлона, не говоря о многих же пейзажах, прежде всего Большой звезды и Долины прудов, в которых с природой сотрудничали такие великие мастера своего дела, как Камерон и Гонзаго.

В связи с иллюстрациями к «павловскому» дворцово-парковому пространству уместно напомнить о двух весьма важных особенностях этого пространства. В о - п е р в ы х, на нем поразительно органично, с редким чувством меры, вкуса, гармонии, осуществляется синтез природы и культуры, и этот синтез — несомненно может рассматриваться как явление «аполлоновского» начала. В о - в т о р ы х, помня слова Жуковского о «павловском» пространстве — *Что шаг, то новая в глазах моих картина*, — следует учитывать вхождение того или иного «культурного» объекта этого пространства в целый ряд контекстов, учет которых только и делает возможным «стереоскопическое» восприятие и достаточно адекватное уразумение такого объекта. Все, что ни есть в этом пространстве, приглашает именно к такой встрече созерцающего и созерцаемого и к синтезу многих и разных «картин» одного и того же в некое «сильное» цельное единство, в котором и постигается во всей полноте гармония аполлинизма. Это, в частности, и объясняет присутствие в некоторых из предлагаемых иллюстраций разных ракурсов одного и того же объекта, который вступает в сложную игру с пространством, где он «осуществляет» себя, то есть обнаруживает свою глубинную суть. В этом смысле «павловское» пространство чревато удивительными встречами и открытиями.

## Глава IX

*«Павловско-аполлоновский» текст русской поэзии —  
от Державина и Нелединского-Мелецкого до Ахматовой,  
Мандельштама и Кушнера*

И это «аполлоновское» вдохновляло и вот уже более двух веков вдохновляет поэтов, питомцев Аполлона, покровителя поэзии. Антология «павловской» поэзии обширна и постоянно приумножается<sup>1</sup>, начавшись еще в 1783 году.

Первым шедевром была элегия Жуковского «Славянка» (1815). В ней помимо самого описания пейзажа павловского парка в той его части, которая находится на высоком берегу Славянки, примечательны повторяющиеся элементы, которые можно было бы назвать «кванторами» возможностей выбора

образов из широкого круга их, повторяющимися многократно и являющимися своего рода знаками «открытости», «далевого» видения многого и разного. Ср. пятикратное *вдруг*, иногда предшествуемое элементом *то*: *То вдруг сквозь чащу древ мелькает предо мной, / Как в дыме, светлая долина; // То вдруг исчезло все... окрест сгустился лес / [...] / И вдруг пустынный храм в дичи передо мной; / [...] / И вдруг открытая равнина предо мной: / [...] / Вдруг гладким озером является река.* То же относится к многочисленным *То... То... То...* или *Там... Там... Там* и т. п. Благодаря всему этому «Славянка» более чем описание определенной части Павловского парка: она своего рода синхронный репортаж автора во время его неторопливой прогулки, где он делится с читателем (как бы его слушателем) своими неожиданными открытиями и, может быть, главным из них — *Что шаг, то новая в глазах моих картина*, ср. также в стихотворении Жуковского «Ея Императорскому Величеству Государыне Императрице Марии Федоровне (В Июне 1819 года)» (так называемый «отчет о Луне»): *Сколь милы в Павловске вечерняя картины.* Быть картиной — значит обладать высокой степенью совершенства, прежде всего цельности и самодостаточности, быть не только описанием природно-художественной эмпирии, но и высветлением ее сути, смысла.

Но о Павловском парке и — шире — «павловском» пространстве писали и Нелединский-Мелецкий, и Львов, и Державин, и Ф. Глинка, и Хвостов, и Сен-Мор, и Крылов, и К. Р., и Северянин, и Анна Ахматова, и Мандельштам, и Рождественский, и Кушнер, и многие другие. Не случайно, что и имя Аполлона или указания на него нередко встречаются в этих стихотворениях — *И, исполненный жгучего бреда / Милый голос как песня звучит, / И на медном плече Кифареда / Красногрудая птичка сидит* (Анна Ахматова «Все мне видится Павловск холмистый...», 1915; ср. тему статуи Аполлона в связи с Ахматовой<sup>2</sup>). Но имя Аполлона вообще неоднократно встречается в «павловской» поэзии. Уже приводились стихи Сен-Мора 1823 года о Колоннаде Аполлона — *Je vois sur le coteau s'élever avec grâce / Un temple aérien, demeure d'Apollon / [...] / Le jour vint, chacun admira / Ce romantique aspect, cet élégant ravage: / Même on prétend qu'Apollon l'approuva.* Но и далее, включая XX век, — *[...] / Где хмурится лес старый — / Из темной глубины / Зеленой чащи, / Среди колонн, / В даль смутную глядящий, / В высь вознестись готов / Прекрасный Аполлон. / Где бор был без просвета — / Лучами ясными светил одетый, / Дворец изысканный стоит, / Где глушь была — манит / Таинственное дружбы зданье. / Вот муз Эллады изваянье* (И. Гриневская «Павловский парк», 1921); *Холмистый Павловск, черная вода, / Зеленое таинственное лоно, / В кругу его дорог, застывший навсегда, / Печальный хоровод прислужниц Аполлона. / Неясный шорох, легкие шаги. / И солнца луч скользит и угасает. / И по воде расходятся круги — / Незримый кто-то камушки бросает. / Здесь жизнь своя, здесь время не течет. / Элизим — окраина вселенной. / Здесь Муза каждая сама себе поет, / Плетет венки, грустит о сокровенном* (Ю. Алексеев «В Павловске», 1973); *Как счастливы те, / Кто дождал до лучших времен. / Как больно за тех, / Чьи смолкли навек голоса. / Невидимый лук / Натягивает Аполлон. / Плывут облака. / На травах белеет роса* (Т. Усова «В парке», 1987); *Своей души и тела лона / Все открывали Аполлону. / И он, не заставляя ждать, / Клял*

*чудотворного луча / Отраду на металл и камень, / Вселяя в мертвых жизни пламень* (И. Запаладов «Мифическое воскресенье», 1993) и др.

Особо нужно выделить «аполлоновские» стихи Александра Кушнера, ср.: *Холмистый, путаный, сквозной, головоломный / Парк, елей, лиственниц и кленов череда, / [...]* («Павловск 1», 1982; *холмистый* — один из наиболее распространенных эпитетов Павловска; эпитеты *путаный* и *сквозной*, хотя и противоположны по значению, одно из лучших определений характера Павловского парка, на пространстве которого «разыгрывается» спор «закрытого» и «открытого», темного и светлого, «безвидного» и «видного», как и в основном аполлоновском мифе — «пифонического» и «аполлоновского»); *В тех залах статуи стоят как облака. / Как в день безоблачный на них смотреть приятно! / Я шлю привет издалика / Им, расплывающимся в глубине, как пятна. / Простите, каменные! Лучник Аполлон / И простодушная Венера, / Небезупречная... [...] // Кто брел рассеянно от одного к другой, / Тот вспомнил, может быть, свои в горах прогулки, / Когда он облако погладить мог рукой, / Как эту статую в дворцовом закулке. / У бледной девочки, с тобой бродившей здесь, / У этой женщины, на девочку похожей, / Такая ж нежная проглядывает спесь / В словах обдуманых и легкости пригожей. / Прохожий скажет мне, толкнув плечом: «Проснись!», / Насупясь гневно и набычась, / Но боги древности в России прижились, / Как гидротехника или нефтедобыча. // [...] // На холмах Павловска лежит вечерний свет, / Блестит Славянка перед нами. / Искусству, видите ли, тоже сотни лет, / Не только берегу, поросшему кустами, / И тень мне видится, бродившая впотьмах / По этим зарослям и склонам, / В забытых призрачных сказавшая стихах / Про «пышный дом царей на скате позлащенном» // [...]* («Павловск 2», 1986; реминисценции из пушкинского «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» и «Славянки» Жуковского, где, однако, *озлащенных*, а не *позлащенных*, как у Кушнера; ср. его же стихотворение «Дворец», 1984).

Есть определенные основания говорить о двух текстах русской (а по существу, петербургской) поэзии — «аполлоновском» и «павловском». Включенность Кушнера в формирование их за последние четверть века несомненна. И результаты поэтического творчества на этом поле благотворны. Как видно из ряда приведенных выше примеров, главная заслуга поэта состоит в стремлении и умении избежать «антологизма» того типа, который, став клишированным, «ходульным», мог бы превратиться в препятствие для дальнейшего развития самих этих текстов. Вместе с тем пожертвовать некоторыми важнейшими достижениями в обоих этих «текстах», наработанными еще в XVIII—XIX веках, означало бы отказ от существенной части художественного и духовного наследия, признать ситуацию тупиковой. Поэт выбирает, кажется, наиболее целесообразный выход из тупика. Он видит старое по-новому, не наблюдает изображаемое извне, со стороны, а как бы входит в старое пространство, не только расширяя его, но и пресуществляя его в пространство личного переживания, для чего я поэта интериоризируется внутри этого пространства, расширяется круг контекстов, и это расширение идет по двум направлениям — как в синхронии, когда «размывается» прежняя ограниченность (граничащая с ситуацией исчерпания темы, сюже-

тов, мотивов, образов), так и в д и а х р о н и и, когда приходится обращаться к старому репертуару и, учитывая лучшие его достижения, выстраивать своего рода к у м у л я т и в н ы й текст, в котором немалую роль играют и близкие к центонным фрагменты, создавать новый миф, снимая разрыв во времени между прошлым и актуальным настоящим.

В цикле стихотворений «Аполлон в снегу. 1999» лишь два из десяти имеют отношение к Аполлону, хотя по имени Аполлон обозначен лишь в одном, давшем название всему циклу, но все это не ставит под сомнение оправданность именно такого названия. «Аполлон в снегу», сама эта ситуация не что иное, как некий парадокс, обозначающий несовместимость — в норме — Аполлона и снега (значит, и холода, мороза), некая неблагоприятная ситуация для Аполлона.

В этом плане у Кушнера, конечно, были предшественники, из которых стоит выделить Иннокентия Анненского и Комаровского, в поэзии которых (особенно у первого) нередко выступают «неблагополучные» статуи. Ср. у Анненского сонет «Черный силуэт» (*Пока в тоске растущего испуга...*): *Уж мига нет — лишь мертвый брезжит свет... // А сад залож... и дверь туда забита... / И снег идет... и черный силуэт / За холодел на зеркале гранита* или два стихотворения из «Трилистника в парке» — «Я на дне» (*Я на дне, я печальный обломок...*) и особенно «Расе» (Статуя мира) — [...] / *Не знаю почему — богини изваянь // Над сердцем сладкое имеет обаянь... // Люблю обиду в ней, ее ужасный нос, / И ноги сжатые, и грубый узел кос. // Особенно когда холодный дождик сеет / И нагота ее беспомощно белеет... // О, дайте вечность мне, — и вечность я отдам / За равнодушие к обидам и годам.* Комаровский в стихотворении «La cruche cassée» откликнулся на «Расе» Анненского. «Лики медные Тиверия и Суллы», помещенные в мрачный контекст, в котором и «черных лебедей испуганные крики», и «тонкий лед», и «у серых берегов», и «последний запах последней резеды», и *дрожь темнолиловых вод*, наконец, концовка — *Гляжу: на острове по середине пруда / Седые гарни слетелись отовсюду / И машут крыльями. Уйти, куда мочь? / [...] / И тяготит меня сиреневая ночь* («Где лики медные Тиверия и Суллы...»). Еще более подчеркнут мотив итальянской зимы и холода — «облетелые рощи», снег, лежавший белыми полосами на деревьях, вода, замерзшая в Тибре, и все это в античном контексте. Ср. также стихотворение «Статуя» (*Над серебром воды и зеленью лугов / Ее я увидал...*).

Сходный контекст и в первом стихотворении названного цикла у Кушнера. Но существенно новое в том, что поэт вступает в диалог с «богом поэтов» Аполлоном, как если бы это был он сам, а не его статуя:

В И т а л и и, на вилле ночью зимней,  
Бесснежной и нестрашной, на дворец  
Смотрел я. Бог поэтов, расскажи мне,  
В чем жизни смысл и счастье, наконец.  
И бог, а он, действительно, на крыше  
Стоял среди статуй, предводитель муз,  
И всматривался в парк, где жили мыши  
И еж шуршал, — и бог, войдя во вкус,

Мне кое-что поведал: счастье — это  
 Незнание о будущем, при всем  
 Доверии к нему; не надо света,  
 Еще раз луг во мраке обойдем  
 И удивимся сумрачному чуду  
 Прогулки здесь, за тридевять земель  
 От дома, листьев пасмурную груду  
 Приняв на грудь, как русскую метель.  
 Все может быть! Наш путь непредсказуем  
 [...]  
 Судьба петляет, если не стремиться  
 Речь выпрямлять, как проза ей велит,  
 И с нами бог: на юге он, как птица,  
 Живет, вдали от северных обид... —

(здесь бессмысленно спрашивать, знал ли поэт о сродстве муз и мышей, самих музыкальных из млекопитающих животных (ср. «пение» мышей в связи с наступающей грозой), и что в древнегреческом языке обозначения тех и других, видимо, восходят, как показывает глубокая реконструкция, к одному и тому же источнику, и о том, что миф видит в Аполлоне не только Мусагета, водителя муз, но и повелителя мышей, ср. эпиклесу Аполлона Сминтеуса (Απόλλων Σμινθεύς), мышиноного Аполлона<sup>3</sup>, случай и необходимость в таких ситуациях неразличимы, и прошлое нередко говорит устами поэта, хотя и как бы подсознательно, но с глубокой интуицией воспроизводящего прототип, о котором он сам может и не ведать).

По сути дела, та же тема Аполлона на севере, Аполлона в снегу «разыгрывается и в заключительном стихотворении цикла «Аполлон в снегу», где Аполлон — наш современник, в Ленинграде, в зале, где идет суд над лучшим из питомцев бога поэзии, Аполлоном нашего времени, включенным в контекст наряду с Блоком и Зоргенфреем. Сам поэт сознается, что «это новый миф». Новый миф это и значит, что поэт находит новую жизненную силу, обретает высокий дар творчества как цветения этой силы в слове.

Если хочешь, вот, Аполлон в снегу —  
 Это новый миф. По сравнению с ним  
 Командор, которому жмут в шагу  
 Каменные шаги, — жалкий призрак, дым.  
 К и ф а р е д поменялся бы с ним судьбой  
 И прошел бы в спальню, где слуги спят.  
 Почему они в спальне спят? Запятой  
 Не заметил, раздут их огромный штат  
 Что за дикая се в е р н а я страна!  
 Спят на стульях, ноги расставив так,  
 Что в окно заглядывая, луна  
 Спотыкается, — прочь из тепла во мрак,  
 На м о р о з — летит, как сова мотор,  
 Выбирая нужный подъезд и дверь  
 И не вспомнить расстрелянных всех в упор  
 Сонных всех глухарей не назвать, теперь.  
 Вот где царство мертвых, приют теней,

[...]  
 Ты, зима, меня радуешь! Сразу два  
 Приглашенья на вечер стихов. Зачем  
 Так нужны бессмысленные слова,  
 В ряд поставленные? Не венки, а шлем  
 Снежный голову статуи раза в три  
 Увеличил, — бесформенна и страшна!  
 Век прошел — то же самое, посмотри,  
 Умаление жизни во славу сна!  
 Мы опять в Петербурге живем, хотя  
 В Ленинграде лет тридцать назад уже  
 Так же брёл Аполлон под снежком, входя  
 В зал, где ждали его, — и, смутясь в душе,  
 Отмечал выступающих, несмотря  
 На приветственный лозунг или плакат.  
 И влюблялись, под золотом фонаря,  
 Целовались, сквозь чашу брели цитат.  
 Разница только в том, что тогда вперед  
 Мы смотрели, теперь мы глядим назад,  
 Но, куда ни смотри, — тот же снег и лед,  
 Тот же белый, залепленный мелом взгляд  
 [...]

Неужели снова на рубеже прошлого века и начала настоящего в неизменное отмеченное время уже в четвертый раз является в русскую поэзию и — шире — в русскую культуру аполлоновское начало? Трагическая история XX века с ее «антиаполлинизмом» и «пифонизмом» вопиет о порядке, согласии, гармонии, свете. Но в силах ли аполлинизм решить свою задачу, осуществить свое назначение при всей той невероятной сложности проблем, которые стоят не только перед Россией, но и перед всем миром. Или разбитый на куски кочергой бюст Аполлона и был последней точкой в истории русского аполлинизма? Нет ответа, но и не хочется расставаться с надеждой.

## Глава X

### «Русский бред» и его литературно-бытовые истоки

В завершение книги следует вернуться к ее началу, к тому ее месту, где указывалось, что блоковское двустишие из «Русского бреда» *Так звени стрелой в тумане, / Гневный стих и гневный вздох* представляет собой своего рода парафраз двух первых стихов пушкинской эпиграммы: *Лук звенит, стрела трепещет, / И клубясь издох Пифон*. Реальная историко-литературная связь между этими двумя краткими русскими откликами на основной мотив древнегреческого мифа о поединке Аполлона с Пифоном и победе над ним Аполлона едва ли может быть подвергнута сомнению. И первоисточником этих двух стихов для Блока были два первых стиха пушкинской «Эпиграммы. Из антологии» 1827 года.



Естественно, встает вопрос, что было первоисточником для этих двух пушкинских стихов. Вопрос тем более важен, что в эпиграмматических текстах древнегреческой традиции, кажется, нет ничего, что могло бы послужить образцом для Пушкина и, во всяком случае, что было для него доступно. Очевидно, что повод для эпиграммы нужно искать в другом месте, а выбор эпиграмматического жанра представляется вполне естественным, если учесть, что в 1825 году появились первые русские переводы древнегреческих эпиграмм, на что было обращено внимание читателей, журналов, альманахов. Д. В. Дашков поместил свои переводы в «Северных цветах» за 1825 год и в «Полярной звезде» за этот же 1825 год. В том же году в «Полярной звезде» появляются и переводы Масальского, а в «Благонамеренном» (№ 37—38) — переводы за подписью Н-Роз и с пометой — Астрахань 27 авг. 1825<sup>1</sup>. Как известно, Пушкину принадлежат тринадцать эпиграмм, и среди них есть и написанные раньше; кроме того, и русская допушкинская поэзия, и западно-европейская, особенно французская, были хорошо знакомы с этим жанром. Но древнегреческая эпиграмма в русском переводе была новостью, и, отзывчивый ко всему новому, Пушкин не преминул, как только представился подходящим случай, испытать себя в этом новом «квазигреческом» варианте эпиграмматического жанра.

Случай, который дал Пушкину повод к написанию эпиграммы, описан самим «Бельведерским Митрофаном» пушкинского текста, Андреем Николаевичем Муравьевым (1806—1874), который и сам продолжил эпиграмматическую линию, связанную с описанным им случаем. Вот соответствующий фрагмент этого описания, относящийся к зиме 1826/27 года:

Приветливо встретил меня Пушкин и показал живое участие к молодому писателю, без всякой литературной спеси или каких-либо следов протекции, потому что хотя он и чувствовал всю высоту своего гения, но был чрезвычайно скромен в его заявлении. — Общим центром для литераторов и вообще для любителей всякого рода искусств, музыки, пения, живописи, служил тогда блестящий дом княгини Зинаиды Волконской, урожденной княжны Белозерской. Эта замечательная женщина, с остатками красоты и на склоне лет, хотела играть роль Коринны и действительно была нашей русскою Коринною. Она писала и прозою, и стихами. Все дышало грацией и поэзией в необыкновенной женщине, которая вполне посвятила себя искусству. По ее аристократическим связям, собиралось в ее доме самое блестящее общество первопрестольной столицы; литераторы и художники обращались к ней, как бы к некоторому меценату. Страстная любительница музыки, она устраивала у себя не только концерты, но и итальянскую оперу, и являлась сама на сцене в роли Танкреда, поражая всех ловкою игрою и чудным голосом: трудно было найти равный ей контральто. В великолепных залах Белосельского дома оперы живые картины и маскарады часто повторялись во всю эту зиму, и каждое представление обставлено было с особенным вкусом, ибо княгиню постоянно окружали итальянцы. Тут же, в этих салонах, можно было встретить и все, что только было именитого на русском Парнасе. Часто бывал я на ее вечерах и маскарадах, и тут однажды, по моей неловкости, случилось мне

сломать руку колоссальной гипсовой статуи Аполлона, которая украшала театральную залу\*. Это навлекло мне злую эпиграмму Пушкина, который, не разобрав стихов, сейчас же написанных мною, в свое оправдание, на пьедестале статуи\*\*, думал прочесть в них, что я называю себя соперником Аполлона\*\*\*.

Рассказ Муравьева проясняет существенную деталь его эпиграммы, как и «ответной» эпиграммы Пушкина. В обоих случаях речь идет о жанре эпиграмм «на статую» в варианте — «на поврежденную статую». Нужно особо отметить, что как раз этот жанр был существенным образом представлен в переводных эпиграммах 1825 года. Ср.: «Изваяние Александра» (*Архелай*), «К истукану Ниовы» (так! — В. Т.) (*Неизвестный*), «К истукану богини Немесы» (*Неизвестный*), «К истукану Афродиты в Кинде» (*Неизвестный*), «К изваянию Пана при источнике, текущем без журчания». Но еще интереснее, что среди этих переводов древнегреческих эпиграмм «на поверженную статую» есть эпиграмма «К истукану Победы, в Риме, с отбитыми крыльями» (при блоковском «Главное — не терять крыльев». Дневн., 328):

Слава твоя не увянет, о Рим, владыка вселенной!  
Крыльев Победы лишась, будет твоею навек.

(«Полярная звезда. Карманная книжечка на 1825 г. для любителей и любителей русской (так! — В. Т.) словесности». СПб., 1825, 279)

Понятно, что случай, произошедший с Муравьевым, предопределил тип эпиграммы, принятый и Пушкиным, описывающим в своей «ответной» эпиграмме, конечно, не столько содержание мифа, сколько статую Аполлона, к которому был «подстроен» мотив убийства Пифона, хотя, как можно догадываться, в доме Волконских скорее всего была статуя Аполлона Бельведерского. Таким образом, именно Пушкину принадлежала, видимо, остроумная композиция (со сдвигом реального происшествия), в которой А. Н. Муравьеву навязывалась роль Пифоноубийцы. Если же статуя в доме Зинаиды Волконской изображала Аполлона-лучника, то задача поэта упрощалась и признание Муравьева отмстителем за убийство Пифона вытекало из происшедшего с высокой степенью автоматичности.

В этом эпизоде в доме Зинаиды Волконской А. Н. Муравьев оказался в роли «ослабленно-комического» Пифона, нанесшего частичный ущерб Аполлону в случайном (*нечаянно*) поединке с ним и оказавшегося тем самым

\* По уверению М. Д. Бутурлина, статуя находилась «на передней лестнице» дома З. А. Волконской, см.: *Бутурлин М. Д. Записки // Русский Архив. 1897, т. 2, 178, а также: Б<артнев> П. Стихи А. Н. Муравьева // Русский Архив. 1885, № 1, 132 (замечка и публикация, но и — Поэзия 1820—1830-х годов. Л., 1972, т. 2, 125, 691—692 («Надпись на статуе Аполлона» и комментарии).*

\*\* Стихи А. Н. Муравьева: *О, Аполлон! Поклонник твой / Хотел померяться с тобой, / Но оступился и упал. / Ты горделивца наказал; / Хотя пожертвовал рукой, / Зато остался он с ногой.* (Русский Архив. 1885, 1, 132).

\*\*\* Известна и ответная на пушкинскую эпиграмма Муравьева: *Как не злиться Митрофану? / Аполлон обидел нас: / Посадил он обезьяну / В первом месте на Парнас.*

победителем, но тоже весьма неполным, частичным. В ранее же рассмотренном случае поражение Аполлона, сокрушенного — и притом намеренно — Блоком, было полным, хотя оно и предвещало близкое поражение победителя, и тоже полное — его смерть. В отличие от известного мнения, согласно которому то, что сначала выступает как трагедия, во второй раз, при повторении, оказывается фарсом, в описанном случае с Муравьевым именно начало было комически-фарсовым, а «усиленное» повторение прецедента стало подлинной трагедией. В плане же литературном и культурном, в плане жизненном «Русский бред» и эпизод с сокрушением бюста Аполлона сложным образом отсылают к пушкинской эпиграмме, она — к комическому происшествию на лестнице в доме княгини Волконской и возникшим вокруг этой неловкости стихотворным текстам типа «шутливо-объяснительной» перепалки, а отсюда — к длительной и устойчивой традиции «аполлоно-пифонического» мифа, засвидетельствованного многими древнегреческими текстами — поэтическими и изобразительными (вазопись). Но, может быть, самое интересное состоит в том, с какой последовательностью — при всех многочисленных различиях в условиях и формах выражения — архаичная мифопоэтическая «аполлоновская» версия «основного» мифа репродуцирует наиболее богатые смыслом узлы исходной схемы.

## Глава XI

### *«Аполлоновское» и «дионисийское» в их противостоянии и их сотрудничестве (Возвращаясь к Ницше...)*

Размышления над «аполлоновским» и «антиаполлоновским» и — чаще — «неаполлоновским» в русской культуре, поэзии, более того, в жизни ставят перед исследователем целый ряд серьезных вопросов. Соответствующий материал по последним трем векам (пока в очень малой степени и по начавшемуся только что новому веку) свидетельствует о существенной особенности этих двух начал, связанной с распределением того и иного в «вековых» рамках, что, впрочем, не исключает и одновременного присутствия их. В данном случае существеннее ориентироваться на степень превалирования первенствующего начала. Но не менее важно подчеркнуть определенную — «маятниковую» — закономерность в распределении этих начал по векам и постоянство как в самой пульсации «аполлинического», так и в соотношении последнего со своей противоположностью (впрочем, достаточно условной) — «антиаполлиническим». Первое наиболее ярко проявляется (с незначительными и исторически вполне объяснимыми исключениями) в первые четверть — треть века, когда оно первенствует, хотя само это «первенство» также нуждается в объяснениях. Поэтому осторожнее говорить о тенденции к первенствованию. И XVIII, и XX век при наличии явной тенденции к первенствованию «аполлинического» начала свидетельствуют об определенных сдвигах. В XVIII веке время первенствования «аполлинического» было сдвинуто несколько вперед, поскольку само «явление» Аполлона предполагало некоторые условия в состоянии русской культуры, которых

пока не было и они только подготавливались, в частности, петровскими реформами. В XX веке, напротив, время превалирования «аполлинического» было насильственно урезано уже Первой мировой войной и особенно «октябрьским» переворотом, террором против своего же народа, включая и деятелей культуры, сознательным подавлением и разрушением «аполлоновского» слоя русской культуры. Так что оказывается, что во все три века новой истории России «аполлоновское» время было раза в три короче «неаполлоновского». Но нужно подчеркнуть, что все-таки в целом это было именно «неаполлоновское» время, но, исключая отдельные периоды, не «антиаполлоновское» (если не говорить о десятилетиях с 1917-го), — просто уровень «аполлинизма» существенно снижался по сравнению с его акме в начале века.

Распределение между «аполлоновским» и «неаполлоновским» наблюдалось и в пространственном плане. Родиной «аполлинизма» и в узком и в широком смысле слова был Петербург, и явление это было прежде всего петербургским. Именно здесь, если говорить о российском пространстве, оно выразило себя и наиболее полно, во-первых, и наиболее ярко, во-вторых, и, более того, создало свой «аполлоновский» текст, в-третьих. Наконец, и это должно быть подчеркнуто особо, именно в Петербурге понятие «аполлинизма» обрело свою историческую, не говоря об общегуманитарной, трактовку.

Где «аполлоновское» — там и, вольно или невольно, возникает тема Древней Греции, ее мифов и ритуалов, литературы и искусств, самого Аполлона. Оставляя в стороне все остальное и понимая относительность всякого сравнения, все-таки уместно сопоставить ситуацию основного персонажа «аполлоновского» текста в русской культурной традиции с Аполлоном древнегреческой. И здесь обнаруживается существенная разница не в пользу русской традиции. Она состоит в том, что Аполлону и «аполлинизму» последней или не противостоит ничего, или же это противостояние косвенное, не имеющее оснований рассчитывать на то, чтобы быть конструктивным, плодотворным. Аполлон (соответственно — аполлинизм) и то, что в том или ином отношении противостоит ему или как-то соотносимо с ним, не только не предлагают или отстаивают свою собственную позицию, идею, смысл, но и не имеют некоей в конечном счете общей цели, которой и не может быть на этой «рыхлой» почве.

Совершенно иная ситуация в древнегреческой традиции, в которой предельно четко и жестко на разных уровнях осуществляется предельное противостояние, будь то ситуация с участием Аполлона и Пифона (мифологически-эмпирический уровень) или Аполлона и Диониса (уровень метамифологических идей).

Чтобы предельно четко обозначить противоположное и общее у персонажей последней пары и тем самым выявить принципиальное различие древнегреческой ситуации с русской, уместно закончить эту работу рядом цитат из Ницше, из его знаменитой книги «Рождение трагедии из духа музыки», открывшей новую эпоху в нашем понимании основного принципа, определяющего специфику внутреннего механизма древнегреческой культуры, прежде всего литературы, искусства и их мифопоэтических истоков. Цитаты приво-

дятся по недавно изданному выдающемуся по своим достоинствам переводу «Рождения трагедии», сделанному А. В. Михайловым (*Ницше Ф. Рождение трагедии*. М., 2001).

Наука эстетики сильно выиграет, если нам удастся достигнуть не только логического уразумения, но и непосредственной несомненности того взгляда, что поступательное развитие искусства неразрывно связано с двойственностью *аполлинийского* и *дионисийского*, — подобно тому как продолжение рода зависит от двойственности полов, при непрестанно совершающейся *борьбе* и лишь *периодически* наступающем *перемирии* между ними. Сами же наименования мы заимствуем у греков, глубокомысленное тайноучение которых в воззрении на искусство внятно всякому рассудительному, хотя и не в понятиях, однако в проникновенно-отчетливых образах мира их богов. С двумя божествами искусства, Аполлоном и Дионисом, связывается наше постижение того, что в греческом искусстве существует стилистическая противоположность: два различных влечения идут в нем рядом друг с другом, по большей части в расколе между собою и взаимно побуждая друг друга ко все более крепким порождениям, в которых увековечивается борьба названной противоположности, — пока, наконец, в момент цветения эллинской «воли», не сливаются они воедино, дабы совместно произвести на свет художественное творение — аттическую трагедию.

Чтобы приблизить к себе эти два художественных влечения, помыслим их себе первым делом как два отдельных художественных мира — миры сновидения и похмелья, — между каковыми физиологическими явлениями существует противоположность, соответствующая той, что между аполлинийским и дионисийским. [...]

Прекрасная кажимость сновидческих миров, порождая которые каждый из людей выступает как художник в полном смысле этого слова, есть предпосылка всего изобразительного искусства, а также, как увидим мы, и важной половины поэзии. [...]

Эта радостная необходимость сновидческого опыта выражена и греками в их Аполлоне: Аполлон, бог сновидений, вместе с тем и бог прорицаний и искусств. По корню своего имени он — сияющее божество света, однако он же царит и над прекрасной кажимостью мира сновидений. Высшая истина, совершенство этих состояний в противоположность действительности дня, вразумительной лишь отчасти, — далее, глубокое сознание целительной силы природы, — она лечит сном и сновидением, — все это одновременно и символический аналог как способности прорицания, так и вообще художественного дара, благодаря которым жизнь обретает ценность и будущее становится настоящим. Однако не обходится образ Аполлона и без той тонкой черты, которую не должен переходить образ сновидений, чтобы не воздействовать патологически, — иначе кажимость начнет не только вводить в заблуждение, но и обманывать нас, — в этом исполнении меры самоограничения, свободы от неистовости движений,

умудренный покой, в каком пребывает бог — ваятель образов [...] (Указ. соч., 65—68).

Вновь Аполлон предстает пред нами как обожение *principii individuationis*, в каком только и достигается извечная цель пра-Единого — искупление его кажимостью: самые возвышенные жесты Аполлона являют нам необходимость мук и страданий, — им каждый отдельный побуждается к тому, чтобы порождать искупающее видение и затем, погружившись в созерцание такового, безмятежно сидеть на своей утлой ладье посреди моря.

Если такое обожение индивидуации вообще можно помыслить себе под знаком императива, как дающее предписания, то ведом ему лишь один закон: индивид, то есть сохранение границ индивида, меры в эллинском смысле. Аполлон, божество этическое, требует от приверженцев своих меры и — дабы те могли блюсти ее — самопознания. Так что параллельно эстетической необходимости красоты движется требование: «Познай себя!» — и: «Не слишком!» — тогда как надмение и безмерность полагали настоящими врагами-демонами неаполлинийской сферы, а потому считали свойствами доаполлоновской поры титанов и внеаполоновского мира варваров [...]

И действие, производимое дионисийским, тоже должно было казаться греку-аполлинийцу «титаническим» и «варварским», хотя и не скрывал он от себя, что внутренне родствен он всем этим низвергнутым титанам и героям. И еще более того должен был он ощущать: все существование его, при всей красоте и при всем умерении его, зиждилось на покрытой пеленою праоснове страдания и познания, на праоснове, какая все же приоткрывалась перед ним благодаря тому самому дионисийству. И смотри же! — Аполлон не живет без Диониса! «Титаническое» и «варварское», получалось, такая же неизбежность, что и аполлинийское! (Указ. соч., 81—82).

Дионисийское возбуждение способно наделять таким художественным даром целую толпу, и та видит себя окруженной подобными же толпами духов, с каким чувствует себя внутренне единой. Процесс, происходящий с хором трагедии, — это прафеномен драмы: видеть себя преобразенным и действовать так, как если бы ты действительно перешел в другое тело, в другой характер. [...] здесь же покидают свою индивидуальность и переходят в чужую натуру. Причем такой феномен распространяется эндемически, — целая толпа чувствует себя волшебным превращенной. Поэтому дифирамб отличается от любого иного вида хорового пения. Когда девы с лавровыми ветками в руках торжественно шествуют к храму Аполлона, исполняя при этом церемониальные хоры, они остаются сами собою и сохраняют свои гражданские имена, однако хор, исполняющий дифирамб, — это хор превращенных, тех, кто совершенно забыл свое гражданское прошлое, свое социальное положение, — все они стали служителями своего бога: живыми, вне времени, вне всяких социальных сфер. Любая иная хоровая музыка

эллинов — это лишь колоссальное умножение отдельного аполлинийского певца, тогда как в дифирамбе перед нами община не сознающих себя актеров, которые самих себя и друг друга видят превращенными, преображенными<sup>1</sup>.

Волшебное превращение — это предпосылка драматического искусства в целом. В таком превращении дионисиец-блуждатель видит себя Сатиром, а как *Сатир в свою очередь зрит бога*, то есть в своем превращении он созерцает новое видение за пределами себя самого, и это есть аполлинийское завершение его состояния. С этим новым видением драма обретает свою полноту (Указ. соч., 106—107).

*Дионис* же, настоящий сценический герой и настоящее средоточие видения, — он, в согласии с познанным нами и в согласии с традицией, в самый древний период трагедии не наличествует реально, — он лишь представляем наличествующим, то есть первоначально трагедия — только «Хор», а не «драма». Позже делают попытку явить бога как реально присутствующего и представить фигуру видения, вместе со всем просветляющим его обрамлением, как зримую взору каждого: так начинается «драма» в узком смысле слова. Теперь дифирамбический хор получает задание до такой степени дионисийски возбуждать настроение слушателей, что те при появлении на сцене трагического персонажа видели в нем уже не человека в неуклюжей маске, но фигуру — видение, порожденное как бы восхищенностью каждого. Помыслим себе Адмета — вот он, погружившись в думы, поминает свою недавно почившую супругу Алкесту и исходит в тоске, созерцая ее в духе, — и вот вдруг ведут к нему закутанную в одежды женскую фигуру, точно так же сложенную, как она, и идущую той же походкой, что она; помыслим себе, какая дрожь беспокойства внезапно овладевает им, как бурно-стремительно сравнивает он, к какому инстинктивному убеждению приходит, — вот и аналог ощущения, с каким дионисийски возбужденный зритель видит на сцене шествующего бога, со страданием которого он уже до конца слился. Непроизвольно он переносил магически дрожащий пред взорами его души образ бога на фигуру в маске, реальность ее как бы разрешая в призрачную ирреальность. Вот состояние аполлинийского сновидения: мир дня покрывается пеленою, и в непрестанной смене рождается у нас на глазах новый мир, отчетливее, понятнее, трогательнее прежнего и все же более него подобный тени. Сообразно с этим мы распознаем в трагедии проходящую сквозь нее стилистическую противоположность: язык, цвет движения, динамика речи — все это совершенно отделенные друг от друга и расходящиеся сферы выражения: в дионисийской лирике хора, с одной, в аполлинийски-сновидческом мире сцены, с другой. Аполлинийские явления, в каких объективируется Дионис, — это уже не «вечное море, чар череда, жаркая жизнь», как музыка хора, и это уже не только лишь чувствуемые, однако не сгущаемые в образ силы, в каких ощущает воодушевленный слугитель Диониса близость

своего божества, — теперь со сцены обращаются к нему отчетливость и крепость эпического слагания, теперь Дионис речет ему не силами, но, подобно эпическому герою, говорит уже почти языком Гомера (Указ. соч., 108—110).

В противоположность всем тем, кто старательно выводит все искусства из одного-единственного принципа, необходимого жизненного источника всякого художественного сознания, я не отрываю своего взора от двух греческих божеств искусства, от Аполлона и Диониса, распознавая в них живых и зримых представителей двух художественных миров, различных по самому глубокому своему существу и по своим наивысшим целям. Аполлон предо мною что просветляющий гений *principii individuationis*, тогда как лишь под мистически-ликующие клики Диониса можно сломать оковы индивидуации и открыть путь к праматерям бытия, к сокровеннейшей внутренней сердцевине вещей. Колоссальная противоположность, зияющая между пластическим аполлинийским искусством и музыкой — искусством дионисийским, — открылась одному-единственному среди великих мыслителей, открылась столь явственно, что он, даже и не руководствуясь эллинской символикой богов, признал за музыкой художественный характер и исток, отмечающий ее пред всеми прочими искусствами, — потому что музыка не есть, подобно всем им, отражение явлений, но есть непосредственное отражение самой воли, а потому ко всему *физическому, что ни есть в мире*, она представляет *метафизическое*, ко всякому явлению — вещь в себе (*Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. I, 310*) (Указ. соч., 154).

Сколь бы мощно ни вторгалось в нашу душу сострадание, в известном смысле это же сострадание и спасает нас от праисконного страдания мира, подобно тому как миф, этот образ-подобие, спасает нас от непосредственного созерцания наивысшей мировой идеи, подобно тому как мысль и слово спасают нас от неприглушенного потока бессознательной воли. Благодаря аполлинийскому обману во всем его великолепии нам чудится, будто само царство звучаний предстает перед нами как пластический мир, так, как если бы и судьба Тристана и Изольды была изваяна и сформована в этом царстве звуков как самом тонком и податливом материале выражения.

Так аполлинийское вырывает нас из дионисийской всеобщности и восхищает нас индивидуальными образами, — к ним привязывает оно порывы нашего сострадания, или удовлетворяет наше чувство красоты; оно проводит мимо нас, одно за другим, образы жизни и побуждает нас схватывать мыслью содержащееся в них жизненное ядро. Колоссальным весом образа, понятия, этического учения, возбужденного в нас чувства симпатии — всем этим аполлинийское возносит человека над его оргиастическим самоуничтожением и, обманывая его на предмет всеобщности дионисийского совершения, уносит прочь, увлекая к заблуждению, будто видит он отдельный мировой образ [...] и будто *через посредство музыки* он должен лишь лучше и проникно-



веннее *видеть все*. На что только не способны целительные чары Аполлона, если они же сами могут возбуждать в нас обманчивое впечатление, будто дионисийское, состоя на службе аполлинийского, в силах множить его воздействие, будто музыка — это по существу своему лишь искусство изображения аполлинийского содержания? (Указ. соч., 192—193).

[...] в сознание индивида может входить лишь ровно столько от того самого фундамента всякого существования, — от дионисийской подосновы мира, — сколько в свою очередь может быть преодолено аполлинийской силой просветления, так что оба художественных влечения принуждаемы разворачивать свои силы, строго блюдя взаимную пропорцию, согласно закону вечной справедливости. Если дионисийские силы поднимаются столь буйно, как переживаем мы это сейчас, то это означает, что уж снизошел к нам, в облаке, Аполлон, — изобильнейшие проявления его красоты узрит, пожалуй, одно из последующих поколений.

Однако что необходимо такое воздействие красоты, то вернее всего ощутит каждый, кто хотя бы раз, пусть во сне, почувствует себя перенесшимся в древнеэллиническое существование: разгуливая между высокими колоннами ионийского ордера, обращая взор свой к горизонту, очерченному чистыми и благородными линиями, видя рядом с собою отражения просветленного обличья своего в светящемся мраморе, вокруг же себя — людей, торжественно шествующих или же движущихся кротко-изящно, с гармонично звучащей речью и ритмичным языком жестов их, — неужели же не воскликнет он, воздымая длань свою к Аполлону, пока непрерывным потоком вливается в душу его красота: «Блаженный народ эллинов! Сколько же велик меж вами Дионис, коль скоро бог Делоса почитает необходимым подобное волшебство, дабы целить дифирамбическое безумствование ваше!» — А так настроенному держал бы ответ старик-афинянин, поднимая к нему возвышенный взор Эхила: «Но и вот что скажи себе, пришелец странный: сколько же должен был выстрадать народ, чтобы стать столь прекрасным! Теперь же следуй за мною к трагедии и соверши со мною жертвоприношение в храме одного и другого бога! (Указ. соч., 214—215).

Аполлинизм, вспыхивающий раз в столетие на исторически короткий отрезок времени, должен быть рассмотрен и оценен не только из самого себя, но увиден и извне, из пространства древнеэллинического аполлинизма, и тогда станет понятным, что в России этот чуждый цветок, хотя и любимый в относительно узком кругу, дал свои плоды на ниве просвещения и поэзии. О решении же той сверхзадачи бытийственного масштаба, которая была поставлена эллинским гением, не было и речи. И тем не менее мы должны быть благодарны «петербургскому» аполлинизму за то, что он связал нас с драгоценным наследием эллинской античности и открыл нам, какие задачи русской культуры и, более того, российского существования не только не решены, но и, видимо, далеки от своего решения. — Конечно, полнота картины требует определения характера и объема дионисийского начала в русской

культуре и того слоя и тех состояний, в которых оно себя проявляет-осуществляет. Но об этом надо говорить особо. Здесь же достаточно напомнить мнение Э. К. Метнера о присутствии стихии «хлыстовства» в некоторых стихотворениях самого Блока эпохи «Стихов о Прекрасной Даме» (не говоря уж о других проявлениях этой стихии и у самого Блока и в самозабвении народных гуляний (в частности, и в Петербурге), в которых, несомненно, присутствовало и «дионисийское» начало.

Дионисийское начало предполагает ориентацию на природное, на интуицию и «страстное», на порыв, пафос, экстаз. — Аполлоновское же — на культуру, правило, чувство меры, гармонию, следовательно, на рациональное, на знание, сознание, самопознание, самоопределение, самоконтроль. Именно эти установки, насколько они были осуществлены, как раз и определяют значение аполлинизма в русской истории, культуре, более того, в самой жизни.

2002

## Примечания

### Глава I

<sup>1</sup> В дальнейшем тексты Блока цитируются по изданию: *Блок А. А. Собрание сочинений*, т. 1—8 и *Записные книжки*. М.; Л., 1960—1965. Используются сокращения: *Дневн.* — *Дневники и Зап. кн.* — *Записные книжки*.

<sup>2</sup> См.: *Циохер А.* Из воспоминаний об А. Блоке // *Искусство*. Витебск, 1921, № 4. О «легкости» писания свидетельствует со слов Блока и К. И. Чуковский, сообщающий, что вся поэма была написана в два дня, см.: *Чуковский К. И.* Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924. С. 25.

<sup>3</sup> В апреле 1918 г. поэма вторично была опубликована в журнале «Наш путь», № 1, а в мае она вышла отдельной книжкой с присовокуплением стихотворения «Скифы». В том же году в «Алконосте» вышло еще два издания, а в 1921 г. — и третье. Впрочем, поэма издавалась в те же годы (но без участия автора) во многих российских и зарубежных городах как на русском языке, так и в переводах.

<sup>4</sup> См.: *Пришвин М. П.* «Большевик из Балаганчика». (Ответ Александру Блоку) // *Воля страны*. 1918. 16 февр.

<sup>5</sup> Впервые это стихотворение (скорее, стихотворный набросок со всеми признаками незаконченности) было опубликовано в кн.: *Блок А.* Неизданные стихотворения (1897—1919). Л., 1926. С. 140, в разделе, озаглавленном «Наброски 1918 года». Здесь, однако, был представлен усеченный вариант — первые семь стихов и два заключительных стиха, оборванных на многоточии, «полного» (разумеется, тоже условно) текста. В издании, подготовленном В. Н. Орловым, указывается, что первые шесть строк были записаны в феврале 1918 г., а остальные — 8 апреля 1919 г. Кажется, остается неясным, чем текст, записанный в дневнике под 25 (12) мая [1918 г.], отличается от текста, условно говоря, «канонического», датированного в рукописи февралем 1918 г. — 8 апреля 1919 г., если они уже в том же самом виде (кроме датировки в конце стихотворения) присутствуют в тексте «Русского бреда» (дневниковом), помеченном 25 (12) мая [1918 г.].

<sup>6</sup> Весьма показательно соотношение блоковского *вдох* с однокоренным пушкинским *издох*, восходящих к единому корню *дохнуть* <дъхнѣти <праслав. \*dъхnoti, но оформленных по-разному префиксально (антонимически: *вз-* <\*vъz... и *из-* <\*jъz... , где первый префикс в сочетании с корнем отсылает к идее жизни, ср. *вдохнуть*,

а второй — к идее исчерпания жизни, с м е р т и, ср. *издох*) и категориально (*вздох* — Subst., *издох* — Vb. Praet.), при том что в обоих случаях исход слов одинаковый и представляет собою как бы чистый корень: *вздох* — *издох*. Весьма существенно также, что *издох* пушкинской «Эпиграммы» точнейшим образом передает языковую форму древнегреческого мифологического мотива «Пифон издох», т. е., упустив жизнь-дыхание, отравил своим зловонным духом все вокруг, ср. Πυθών (Subst. Nom. Sg.) & ρύθει (Vb. 3. Sg.) → потенц иальное Πυθών πύθει, об «издохшем», гниюще-истлевающим, отравляющем своими миазмами окрестности Пифоне (ср. Πυθω Nom. prorg. loci у подошвы Парнаса в Фокиде, где произошло убийство Аполлоном Пифона, а позже возникли Дельфы и Дельфийский оракул, культовое место почитания Аполлона). Этот мотив убийства Пифона и распространения зловония от его трупа (ср. у Блока — [...] *чтут / Дорогую память трупа*), ср. издохнуть → дышать зловонием и отравлять («душить», «заставлять задыхаться»), засвидетельствован в соответствующей древнегреческой языковой форме и в античных источниках, ср. в другом месте.

<sup>7</sup> Ср. любопытный текст Блока «Ни сны, ни явь», датированный 19 марта 1921 г. и впервые напечатанный в «Записках мечтателя» (1921, № 4). Это тоже своего рода «бред» — воспоминание о прошлом, определяемое на этот раз как «ни сон ни явь», т. е. как нечто их напоминающее, но с ними не совпадающее и между ними, в их зазоре присутствующее. Если угодно, не было бы, вероятно, слишком смелым сказать, что в этом блоковском воспоминании сон и явь, — сон, столь живой, как явь, и явь, столь невозвратимая и кажущаяся нереальной, как сон. Несомненно, во всяком случае, что текст «Ни сны, ни явь» входит в ближайший круг интерпретационных возможностей «Русского бреда», на что, кажется, не обращалось внимания из-за слишком больших различий конкретного содержания, стиля, жанра, типа речи (проза в одном случае, стихи — в другом). К записи «Пели мужики», сделанной Блоком 23 июля 1902 г., в 1921 г. им же сделана приписка — «Вот это я и описал в 1921 г. в „Ни снах, ни яви“: „С тех пор все прахом пошло“» (Зап. кн., 32). Первая глава первоначально так и называлась «О том, как 20 лет назад пели мужики». Окончательная редакция текста — собрание набросков, относящихся к 1908—1909 гг., а также к январю 1919 г. (VI, 516).

<sup>8</sup> Ср. стихотворение «Пушкинскому Дому», датированное 11 февраля 1921 г. Речь Блока на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина «О назначении поэта» была окончена днем раньше — 10 февраля, но прочитана перед собравшимися 13 февраля и повторена 26-го того же месяца (наброски речи в Дневнике, запись от 17 и 21 января и 2 и 7 февраля 1921 г.)

<sup>9</sup> Ранняя версия убийства Аполлоном Пифона, дракона, которому Гера отдала на воспитание свое чудовищное порождение от Тартара Тифона (в другом варианте мать Тифона — Гея, см. Theog. 820—823, ср.: Γαῖα πελώρη, ср. также Apollod. I, 6, 3), поверженного Зевсом (Theog. 836—868, ср., однако: ενθα δρακαιναν / κτεινεν α ν α ξ υ ι ο ς Δ ι ο ς α πο κρατεροιο βιοιο Нумн. Номег. III, 300—301), засвидетельствована дважды в гомеровском гимне Аполлону в его «унитарном», не-рунkenовском виде, — во-первых, в только что процитированном фрагменте III, 300—301, к которому можно добавить еще три стиха (302—304), характеризующих дракона (Пифона):

ζατρεφέα μεγαλην, τερας αγριον, η κακα πολλὰ  
ανθρώπους ερθεοκεν επι χθονί, πολλά μεν αυτους  
πολλα δε μηλα ταναυποδ, επει πελε πημα δαφοίνων.

([Близко оттуда — прекраснотруистый родник], где владыкой Зевсовым сыном, дракон умерщвлен из могучего лука, — Дикое чудище, жирный, огромный, который немало

Людам беды причинил на земле, — причинил и самим им,  
И легконогим овечьим стадам, — бедоносец кровавый.

[Перевод В. В. Вересаева]

В последнем по времени переводе Е. Г. Рабинович *δράκαινα* всюду передает словом «драконица», что верно грамматически, но приводит к разрыву связи с безусловно мужским — ο Πύθων при Πυθῶ, обозначение соответствующей местности — образом Пифона (иное дело, когда у Эсхила обозначаются как Αἰδοῦ δράκαιναι) и навязывает не предусмотренный ни автором, ни его текстом смысл. В этом случае более уместным было бы слово, равно относящееся к существам обоих полов, типа «гадина». См. Гомеровы гимны. Пер. Е. Рабинович. М., 1995, 82 (...и стала не стуньей тому [Тифону] драконица..., 354), ср. 80 (...и там драконицу [...] / убил из могучего лука, 300—301 и др.) и, во-вторых, несколько дальше, в стихах 356—374:

δς τῆ γ' ἀντιάσειε, φέρεσκέ μιν ἀΐσιμον ἤμαρ  
 πρὶν γέ οἱ ἰδὼν ἐφ' ἧκεν ἀναξέκκεργος Ἀπόλλων  
 καρτερόν ῆ δ' ὀδύνησιν ερεχθόμενη χαλεπῆσι  
 κείτο μέγ' ἀσθμαίνουσα κυλινδομένη κατὰ χῶρον.  
 360 Θεσπεσίῃ δ' ἐνοπή γενετ' ἀσπετος, ἣ δὲ καθ' ὕλιν  
 πυκνὰ μάλ' ἐνθα καὶ ἐνθα ελισσέτο, -λεῖπε δε θύμῶν  
 φοινδὸν ἀποπνεύουσ', ὁ δ' ἐπηύξατο Φοῖβος Ἀπόλλων  
 ἐνταυθοῖ νῦν πύθευ ἐπιχθονὶ βωτιανείρῃ,  
 οὐδὲ σύ γε ξωοῖσι κακὸν δῆλημα βροτοῖσιν  
 365 ἔσσεαι, οἳ γαίης πολύφορβου καρπὸν ἔδοντες  
 ἐνθάδ' ἀγινήσουσι τηλέσσας ἑκατόμβας,  
 οὐδέ τί τοι θανάτον γε δυσηλεγέ' οὔτε Τυφωεὺς  
 ἀρκέσει οὐδὲ Χίμαιρα δυσάνυμος, ἀλλὰ σέ γ' αὐτοῦ  
 πύσει γαῖα μέλαινα καὶ ἠλέκτωρ Ὑπερίων.  
 370 ὡς φάτ' ἐπευχόμενος, τὴν δὲ σκότος ὅσσε κάλυψε.  
 τὴν δ' αὐτοῦ κατέπυσ' ἱερὸν μένος Ἥελιοιο  
 ἐξ οὗ νῦν Πυθῶ κικλήσκειται, οἳ δὲ ἄνακτα  
 Πυθεῖον καλέουσιν ἐπάνυμον, οὔνεκα κείθι  
 αὐτοῦ πύσει πέλωρ μένος ὄξέος Ἥλιιοιο.

Смертный час наступил для всех, драконицу встречавших,  
 прежде чем меткой стрелой Аполлон, государь дальноверный,  
 не поразил ее. Терзаема лютою болью,  
 билась она на земле, содрогаясь в хрипах предсмертных,  
 и несказанный шум ужасал округу, покуда  
 по лесу в корчах она извивалась, а после кровавый  
 дух испустила, и Феб Аполлон возгласил громогласно:  
 «Гнить тебе тут теперь на питающем смертных наземе,  
 больше тебе не жить, не быть тебе злою напастью  
 людям! Они же, плоды земли животворной едящи,  
 жертвенных сотни быков сюда наверно пригонят.  
 Днесь ни Тифон тебя не избавит от смерти жестокой,  
 ни ненавистная тварь Химера — тебя без остатка  
 черная Гея сгноит с блистательным Гиперионом!»  
 Так он бахвалился, ей же тьма очеса помрачила —  
 тут же и сгнила она от священной ярости Солнца:  
 вот почему «Пифон» зовется местность, а следом

мы государя зовем «Пифийским» — в память, что древле сгнило чудовище здесь от пронзительной ярости Солнца.

(Перевод Е. Г. Рабинович)

С шестикратно повторенным мотивом гниения (в двадцати последних стихах, и что весьма важно, объясняющим название *места сего*, с одной стороны, и предлагающим «народную» этимологию (совпадающую, кстати, и с «научной») и именем Пифона (Πύθων), с другой, перекликаются приведенные выше слова Блока из дневниковой записи, имеющей непосредственное отношение к «Русскому бреду»: «Это был больной (о России. — В. Т.), давно гнивший, теперь он издох, но он еще не похоронен; смердит. Толстопузые мещане злобно чтут дорогую память трупа» (Дневн., 328). — Об «утесном», каменистом Пифоне, населенном племенами, см. II, 2, 519 (...Πυθωνά τε πετρήεσσα...). Этимология Πύθων из гомеровских гимнов повторяется не однажды и в более поздних текстах. Ср. у Павсания:

«Рассказывают еще и следующее: [...] а у этой Келено, дочери Гиама, от Аполлона родился <сын> Дельф, по имени которого дано название и городу, сохраняющееся за ним и до сих пор. Иные предпочитают придерживаться сказания, что был местный житель, «рожденный землею» (возможно, нарек на Семелу, ср. Диониса в ближайшем соседстве. — В. Т.), Касталий, а у него была дочь Фийя, и что первой жрицей и служительницей Диониса была Фийя, совершавшая оргии — таинственное служение богу. Поэтому и впоследствии всех тех женщин, которые, охваченные божественным иступлением, служили Дионису, люди по ее имени стали называть фиадами. Дельфа они считают сыном Аполлона и этой Фийи. [...] Впоследствии окрестные жители стали называть город и Пифоном, а не только Дельфами, и это имя встречается и у Гомера [...] Те, которые всюду хотят видеть родословные, говорят, что у Дельфа был сын Пифа и что от его имени [...] дано городу такое название. Но сказание, которое особенно широко распространено среди людей, говорит, что тот, кто был здесь поражен стрелой Аполлона, сгнил, и что от этого дано городу название Пифон; в те времена понятие „гнить“ обозначали словом „пифестай“, и потому и Гомер в своих стихах о сиренах говорит, что их остров был полон костями, потому что люди, слушавшие их песни, „сгнивали“ (ε-пифонто). Убитого же Аполлоном поэты считают драконом и говорят, что он был поставлен Геей-Землей сторожем проприцалища. [...]» (Paus. X 6, 6; *Павсаний*. Описание Эллады. Пер. С. П. Кондратьева. М., 1994).

Возвращаясь к гимнической традиции, следует выделить каллимахов гимн «К Аполлону», где также встречается мотив убийства Пифона, чему предшествуют разнообразные восхваления Аполлона-«дальновержца» (ω Ἐκάεργε, — обращается к нему поэт). Каков Аполлон (πολύχρυσος γὰρ Ἀπόλλων / καὶ τε πολυκτέανος), можно убедиться, побывав в Пифоне (Πύθωνί κε τεκμήραιο), см. Callim. II, 34—35 [«Εἰς Ἀπόλλωνα»]. Особенно велики его достоинства в искусствах, где ему нет равных:

Τέχνη δ' ἀμφιλαφῆς οὐ τις τόσον ὄσσον Ἀπόλλων·  
κεῖνός οἴστευτὴν ἔλαχ' ἀνέρα, κεῖνος ἀοιδόν,  
— Φοίβω γὰρ καὶ τόξον ἐπιτρέπεται καὶ ἀοιδή —  
κεῖνός δὲ θριαὶ καὶ μάντιες [...]

(II, 42—45)

[Нет никого, кто бы столько искусств имел в обладанье:  
Феб над лучником власть, и Феба власть над певцами,  
Ибо его достоянье — и лук, и звучная песня;  
Фебов удел — и пророки и вещие камни [...]

(Перевод С. С. Аверинцева)

Но непосредственно мотив убийства в сочетании с мотивом возникновения пэана, славословящей победной песни, обозначен в стихах 97—104 того же гимна «К Аполлону»:

Ἴῆ ἱῆ παιῶν ἀκούομεν, οὐνεκα τοῦτο  
 Δελφός τοι πρῶτιστον ἐφύμνιον εὔρετο λαός,  
 ἦμος ἐκηβολίην χρυσέων ἐπεδείκνυσο τόξοις.  
 Πυθώ τοι κατιόντι συνήντετο δαίμονιος θήρ,  
 αἰνῶς ὄφρις τὸν μὲν σὺ κατήναρες ἄλλον ἐπ' ἄλλω  
 βάλλων ὠκύνοιστόν, ἐπηύτησε δὲ λαός  
 «Ἴῆ ἱῆ παιῶν, ἔει βέλος, εὐθύ σε μήτηρ  
 γείνατ' ἄοσσητῆρα» τὸ δ' ἐζέτι κείθεν ἀείδη.

[Из пэан, о, из пэан! — Мы внемлем припевам  
 Тем, что дельфийский народ измыслил в оное время,  
 Как на луке золотом искусство явил Стреловержец.  
 Вот нисходил ты к Пифо, и предстал тебе в облике змия  
 Демон ужасный: но легкие стрелы в него ты направил  
 Быстро, одну за другой, и народ восклицал в изумленье:  
 «Иэ, пэан! И *этой* попал! Защитником сильным  
 Матери будешь ты, бог!» — Отсель и ведутся припевы.]

Стоит упомянуть ранее уже упоминавшееся и важное в свете противопоставления «аполлоновского» и «дионисийского» начал место, следующее непосредственно за приведенным только что фрагментом:

На ухо раз Аполлону шепнула украдкою Зависть:  
 «Мне не по нраву певец, что не так поет, как пучина!»  
 (...οὐδ' ὄσα πόντος ἀείδη)  
 Зависть ударил ногой Аполлон и слово примолвил:  
 «Ток ассирийской реки обилен, но много с собою  
 Грязи и скверны несет и темным илом мутится.  
 (τά πολλά / λύματα γῆς καὶ πολλὸν εἴδασι σὺρφετὸν ἔλκει)  
 А ведь не всякую воду приносят Деметре Мелиссы,  
 Нет, — но отыщут сперва прозрачно-чистую влагу  
 (καθαρή τε καὶ ἀχράντοος)  
 И от святого ключа зачерпнут осторожно по капле»  
 (πίδακος ἐξ ἱερῆς...)

(105—112)

Это противопоставление светлого, гармонического, аполлинического и темного, дисгармонического, дионисийского, верхнего, небесного, и нижнего, земного-подземного, было весьма важным для Блока на протяжении всего его творчества, но особенного в последние годы, с рубежа 1917 и 1918 гг. В отличие от Блока Каллимах был всецело аполлиничен. В эпиграмме «Кикликов стих ненавижу» он бросает вызов «мңо-гим», «всем»:

[...] дорогой идти проторенной,  
 Где то туда, то сюда толпы бредут, не хочу.  
 То, что нравится многим, не мило мне; мутную воду  
 Пить не хочу из ручья, где ее черпают все.

Любители этой милой многим «мутной воды» для Каллимаха — тельхины (τελχίν), злобные хулители (ср. «Пролог» к «Началам»), и Аполлон, по глубокому убеждению

поэта, с ним: он не внемлет клеветникам Каллимаха и, отталкивая их пинком ноги, вступает за своего поэта. — Аполлон как «пифоноубийца» упоминается и в орфическом гимне XXXIV «Аполлону», где Аполлон, однако, включен уже в совершенно иной контекст. — О каллимаховом гимне «К Аполлону» ср. теперь: *Gusans I. Apollona arzīmējumi Kallimaha himnās // Vārds un tā pētīšanas aspekti. Rakstu krājums 5. Liepāja, 2001. С. 127—137.*

Разумеется, для Блока, выросшего в интеллигентной семье и среде, учившегося в гимназии и кончившего Санкт-Петербургский университет, не было необходимости обращаться к этим или каким-либо другим источникам. Знал ли он их непосредственно, и если знал, то помнил ли о них, — неизвестно, но что он слышал о них, — несомненно. Как несомненно и то, что известного ему было достаточно для его целей — тем более что точкой, на которую он ориентировался, была версия «пифийского» мифа в пушкинской «Эпиграмме». Естественно, что ни в программе гимназического курса, ни в программе славяно-русского отделения университета чтение «Гомеровских гимнов» и Каллимаха не предусматривалось. И все-таки обращение, даже беглое, к древнегреческим источникам помогает вскрыть ряд существенных деталей, сигнализирующих о том, что внутри общей духовной, специально-творческой, ситуации то и дело в разных местах, в разное время, в разных традициях, у разных людей могут порождаться и репродуцироваться и общие детали, общие тенденции развития исходной схемы и ее интерпретации, что в конечном счете и подтверждает наличие в исходной ситуации достаточно напряженного «силового» поля (или представления ее как такового), чтобы активизировать выведение наружу и общих элементов подсознательного.

<sup>10</sup> К блоковскому *...звени [...] / Гневный стих и гневный ямб* ср. его же: *Женщина, безумная гордячка! / Мне понятен каждый ваш намек, / Белая весенняя горячка / Всеми гневами звенящих строк!* Но поэт, призывавший слушать «музыку революции», на этот раз не слышит этих *Всеми гневами звенящих строк*: — *Голос ваш не слышу в грозном хоре, / Где гудит и воет ураган!* («З. Гиппиус [При получении „Последних стихов“]»).

## Глава II

<sup>1</sup> Вспоминая о первой встрече с Блоком и о том, каким он представлялся духовно, по его стихам, Андрей Белый пишет, выстраивая своего рода портрет «анти-Блока», Блока наоборот:

«Лицо это показалось мне уже знакомым, где-то виданным\*. Так, первое впечатление от образа А. А. вызвало в душе вопрос: „Где я видел его?“ Казалось бы, я должен ответить себе: „Да, конечно, я его духовно видел в стихах, в нашей с ним переписке...“ Но именно этого-то и не было: образ, возникающий из стихов, ассоциировался во мне с другим образом: я почему-то духовно видел А. А. не таким: маленького роста, с болезненным, бледно-белым, большим, тяжелым лицом, с большим туловищем, небольшими тяжелыми ногами, в сюртуке, не гармонировавшем с его движениями, очень молчаливым и не улыбающимся, с плотно сжатыми губами и с пристальными небольшими синими глазами; и, разумеется, я видел А. А. с гладкими, будто прилизанными волосами, зачесанными назад. Не то чтобы я думал, что он такой. Нет, — просто этот образ вставал как невольная внешняя ассоциация, сопровождавшая все мысли мои о Блоке». См.: *Белый А.* Воспоминания об Александре Александровиче

\* Впоследствии я не раз говорил А. А., что в выражении его лица было что-то от Гауптмана. Это сходство с Гауптманом впоследствии не поражало меня.

Блоке // Записки мечтателей. 1921, № 6; цит. по кн.: Блок в воспоминаниях современников. В 2 т. М., 1980, т. 1, 232 (далее — Восп. совр.)

<sup>2</sup> Подробно о «словесных» портретах Блока см. в другом месте.

<sup>3</sup> См.: Восп. совр. I, 105, II, 9—11.

<sup>4</sup> См.: Там же. II, 49, 334.

<sup>5</sup> «Вл. Пяст отзывался о Блоке в выражениях восторженных, но недостаточно определенных: преобладали эпитеты „прекрасный“ и „божественный“» (Восп. совр. II, 9).

<sup>6</sup> См.: *Иванов Е. П.* Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 года. Тарту, 1964, 363.

<sup>7</sup> См.: Восп. совр. I, 326, 364; II, 259, 403; *Клейнборг Л. М.* Встречи. А. А. Блок и другие // Поэт скорого конца // Русская литература. 1997, № 2, 160.

<sup>8</sup> Блок читал «Происхождение трагедии» Ницше в русском издании 1900 г. — К связи этого текста с темой аполлинизма см. ниже.

<sup>9</sup> «Аполлиническое» не раз привлекает внимание Блока в его записях. Ср.: «Муравейники — вечный прогресс — аполлинический сон культуры. Цвет культуры (интеллигенция) пребывает в аполлиническом сне, — и вдруг — разрушены Калабрия и Мессина» (Зап. кн., 127). В записи от 29 мая 1909 г. в связи с гробницей Волумниев — пристальное внимание к Аполлону в контексте «смерти»: "Аполлон и Юпитер. На многих гробах — голова Аполлона. Гении смерти подвешены. Змеи в стенах — guardia del sepolchro. [...] На других гробницах (кроме Аполлона) — битвы, цветы, гриф среди четырех цветов, мальчик на дельфине [...]" (Зап. кн., 142—143). Но вместе с тем еще задолго до того времени, как Блок делал выписки из Ницше, «аполлиническому» и «аполлоновскому» сопresentствует «дионисийское», что видно из ранних дневниковых записей, сделанных поэтом в 1901—1902 гг. Свет и тьма, их противоположность и их сотрудничество в поэтическом творчестве, культура (Аполлон) и стихия (Дионис), неясные пророческие вещания и ощущения конца, мотивы Земли-родительницы и Земли-усыпальницы и т. п. впервые ярко обнаруживаются у Блока с начала 1902 г., и «дионисийское» закрепляется в слове раньше «аполлоновского», и — что кажется весьма вероятным, — оно связывается лично с поэтом, более того, сливается с ним, идущим по полю среди среднерусского (скорее всего) пейзажа.

7 января 1902 г. Блок записывает:

«Однажды в тот час, когда воздух начинает становиться незаметно влажным и теплый ветер приносит особенно пряные ароматы душистых трав, — в поле шел грустный человек с телом лидийского юноши Д и о н и с а, с лицом кающегося аскета. [В косых лучах заходящего солнца была нежная тень.] Река, безмолвная днем, смутно запевала какую-то тоскующую песню, точно струи ее возвращались к родному сумраку, освободившись от тягостных прямых лучей солнца. И не одни речные струи сбрасывали иго дня, — деревья посвежели, трава потянулась, цепкая и благоуханная, земля тайно дрогнула, а за ней дрогнули все жизни — и жизни птиц, и жизни четвероногих, и жизнь грустного человека с телом Д и о н и с а» (Дневн., 20—21).

Через три дня, 10 января, видение конца:

«Приходит время, когда нужно решить так или иначе (потому что ποικίλπος Σφίγξ не может ждать в вечности). Вспоминая все — воплощая все — закрепляя все, — видишь конец. Теперь именно тянется та ужасающая, загадочная, переворачивающая душу часть жизни, которая предшествует неизгладимому, великому; „все нити порваны, все отклики — молчанье“» [последние слова — из стихотворения Вл. Соловьева «А. А. Фету»] (Дневн., 21).



В наброске статьи о русской поэзии (декабрь 1901 — январь 1902) «аполлоновское» соседит с творчеством и с землей:

«И снова накануне передачи в святые руки, в святые чувства, в святые мысли, — раскрывается заглавная страница Ф. Тютчева — тонкое лицо, портрет, рисованный Аполлоном [ср.: *Пришли в письме мне свой портрет, / Что нарисован Аполлоном* (Фет — «Ф. И. Тютчеву»). — В. Т.] [...] Я прежде выскажусь. Все было ясно. „Передо мной кружится мгла“ [из стихотворения Блока «Смотри — я отступаю в тень...» (20 сентября 1901 г.) — В. Т.] И боли мимолетной не чуял. Но странно — однажды проснулось что-то земное, лодка стукнулась о берег. И уже несколько дней нестерпимая тяжесть [...] Далеко поет земля, — близко слышится песня — и подступает к горлу» (Дневн., 22).

К 2 июня того же года относится запись, в которой Блоком впервые четко формулируется некая общая идея соотношения двух начал, которой он был верен до конца и которая многое проясняет в соотношении двух противоположных стихий, имеющих отношение к творчеству. Блок писал:

Βίος — πάθος — черная глыба — γη  
 Εν εν κύκλῳ παν ἔστί  
 Lux ex tenebris — только и возмжен  
 все элементы — свет и мрак.  
 Отсюда: свет только из мрака.  
 Из мира — безмирное,  
 Из тьмы — свет.

(Дневн., 46)

И еще две идущие подряд записи 3 и 4 октября 1912 г. Первая — кратка и фактографична — «Сегодня я достал на Литейной первые издания Катуллы и Тибулла — Фета». Вторая — о том, что поразило поэта и что стало для него ритмическим символом революционного неистовства, бури ярости, самого Духа Революции (см. в связи с текстом, озаглавленным «Катилина», 1919): «Утром поражал меня Катулл, особенно то стихотворение, первую строку которого прочел мне когда-то Волошин, на Галерной, когда я был еще вовсе глуп.

Super alta vectus Atys celeri rate maria,  
 Phrygium nemus citato cupide pede tetigit...

(Дневн., 160)

О блоковской трактовке семантики этого ритма см.: *Гаспаров М. Л.* Фригийский стих на вологодской почве // *Гаспаров М. Л.* Избр. труды. Т. 3. О стихе. М., 1997, 259—266.

<sup>10</sup> Ср.: «Гумилев определяет его [Мандельштама] путь: от иррационального к рациональному (противуположность моему)» (Дневн., 22 октября 1920 г.).

<sup>11</sup> Уговаривая себя в том, что между интеллигенцией и большевиками есть некое существенное сродство, которое позволит прийти к соглашению между ними, Блок пишет, что «по внутреннему побуждению это будет соглашение музыкальное» и что «вне зависимости от личности у интеллигенции звучит та же музыка, что и у большевиков». Ему кажется, что озлобление интеллигенции против большевиков на поверхности, что «оно, кажется, уже проходит» и, наконец, что «наступает примиренность, примиренность музыкальная» (Собр. соч., т. 6, 8).

<sup>12</sup> Пользуясь словоупотреблением Андрея Белого — Ее не имя, а — во-имя! («Первое свидание»).

<sup>13</sup> Этот текст («Катилина») был прочитан Блоком 19 мая 1918 г. в петроградской школе журнализма. Первое издание — «Алконост», Пг., 1919.

<sup>14</sup> Впрочем, в записи от 17 апреля 1921 г. Блок приводит заключительные слова, вложенные в уста Rheinstöchter из «Золота Рейна»: «Traulich und treu / ist's nur in der Tiefe [...]» (Дневн., 415).

<sup>15</sup> См.: Андреев Д. Роза мира. Метафилософия истории. М., 1991.

<sup>16</sup> Блоковский демонизм был уловлен еще в начале века:

«Э. К. [Эмилий Карлович Метнер] восхищался стихами Блока, но не раз мне говорил, что некоторые стихотворения эпохи „Прекрасной Дамы“ носят в себе стихию хлыстовства, что я опровергал. Метнер мне выдвигал психологическую опасность в поэзии тем теургизма и соловьевства, оставляющих в душе яд врубелевской зеленовато-лиловой сирени (или „Ночной фиалки“), что и А. А. и мне по-разному грозит привкус врубелевской темы, т. е. грозит демон искусства за попытку выйти из сферы чистого искусства. Это Демон, о котором в „Добротолюбии“ говорится, что это — Демон Печали: „символом этого духа служит ехидна, которой яд, в малом количестве даваемый, уничтожает другие яды, а принятый неумеренно — убивает“ („Добротолюбие“, т. I — из Антония Великого „О различных порочных помыслах“). После смерти А. А. мне показали этот текст, подчеркнутый рукой А. А., с припиской — „Этот демон необходим для художника“. Это показывает, как А. А. в своем молчании, в скрытой своей глубине, под фактами биографической жизни, наблюдал и изучал факты состояния сознания, силился преодолеть эту свою мистику в сторону „духовного веденья“. Это преодоление мистики без „школы опытного знания“ [...] возможно, но опасно, мучительно, длительно и обставлено бывает тяжелыми ударами и разочарованиями в жизни, ужасным томлением» (Андрей Белый «Воспоминания об Александре Александровиче Блоке». Восп. совр. I, 269).

<sup>17</sup> О демоническом немало писал и сам Блок, а о демонизме Блока — Андрей Белый (ср. у него о падении «провозвестника будущего», помимо уже указанного ранее). В блоковском контексте о демонических «стихалиях» болот, трясин и зарослей, но совсем в иной мистической «системе» писал Д. Андреев (Роза мира. Метафилософия истории, с. 92, ср. также главу «Падение вестника», с. 195—202); к мотиву падения ср.: [...] / Уничтожася на лету, / Ты полетишь, как камень зыбкий, / В сияющую пустоту. — «Демон», 9 июня 1916 г., ср. также «Демон», 19 апреля 1910 и др.

На глубине своей этот акт сокрушения бюста Аполлона был, конечно, символическим. По сути дела, так его воспринимали и те, кто касался этого эпизода и в исследованиях, и в воспоминаниях, и в стихах, — ср.: *Над болотами ливни косые / [...] «Слышу музыку... гулы и звоны / За шальной петербургской пургой...» / Но подумавши, бюст Аполлона / Методично разбил кочергой*, см.: Ломинадзе С. Текст слов. М., 1997, 62 (написано в 1981 г.) и др. — К «аполлоновской» теме «Русского бреда» ср.: *Иваицкий А. И.* Исторический смысл потустороннего Пушкина. М., 1998, 99, 101, 103—104.

<sup>18</sup> Ср. ахматовское — *И Пресвятая охраняла Дева / Прекрасного поэта своего* («Не странно ли, что знали мы его...»).

<sup>19</sup> Соотнесение этого эпизода из жизни Блока со стихотворением «Русский бред», предполагающее, несомненно, внутреннюю связь этих двух событий, отмечено в кн.: *Кишабе Г. С.* Гротескный эпилог классической драмы. Античность в Ленинграде 20-х годов. М., 1996, 5—6.

<sup>20</sup> Блэйк в своих «The Prophetic Books» писал о Мильтоне: «Причина, по которой Мильтон был в узах (*in fetters*), когда он писал об ангелах и Боге, и на свободе (*at liberty*), когда он писал о Дьяволе и аде, в том, что он был истинный поэт (*a true poet*) и принадлежал к дьявольской партии (*devil's party*), не зная этого сам».

<sup>21</sup> Следует заметить, что этот двуединый мотив расчленения на части поверженно-хтонического противника и разбрасывания их по сторонам, строго говоря, связан с главным вариантом «основного» мифа, где победителем выступает Громовержец, а его орудием — молнии, ср.: «Врита лежал, разбросанный по разным местам» RV I, 32, 7 (*purutrā vrtrō aśayad vyāstah*), после того как был поражен молниями громовержца Индры. Совпадение этих двух мотивов, из которых в одном случае они связываются с громовержцем Индрой, а в другом — с Аполлоном, дает веские основания рассматривать и последнего как персонаж в контексте «основного» мифа. Об этом в существенной степени говорит и то, что Аполлон — «Зевсов сын» и что он как-то, видимо, связан с Семелой и с возникающей при этом темой Земли. Можно напомнить, что существует и такой вариант «основного» мифа, в котором противником Громовержца-отца выступает его сын (обычно младший), в той или иной мере хтонизированный и в силу этого связанный с функцией плодородия. Через успешное осуществление этой функции персонажи этого типа достигают очищения, просветления. См. об Аполлоне (помимо огромной литературы) книгу: Fontenrose J. *Python. A Study of Delphic Myth and Its Origin*. Berkeley and Los Angeles, 1959. В этой перспективе можно предполагать, что убийство Пифона именно и устраняет предполагаемое «пифоническое» в самом пра-Аполлоне. — Этимология имени Аполлона остается неясной, хотя существует немало вариантов объяснения его имени. Один из них связан с глоссой Гесихия: ἀπέλλαι σηκοί (ср. σηκόс) «загон», «стойло», «хлев»; «пещера», «логово»; «жилье», «гнездо», но и «святилище», «гробница», «могила»; «ограда вокруг священной маслины». Во всяком случае, семантическая сторона такой этимологии достаточно правдоподобна, что, однако, не устраняет необходимости учитывать целый ряд *nomina propria*, отмеченных в Малой Азии, ср. хеттск. *Appaliuna*, хеттск.-иерогл. *Apulunas*, лидийск. *Pldānš*. См.: Chantraine P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. I. Paris, 1983. С. 98; ср.: Frisk Hj. *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Bd 1. Heidelberg, 1954, s. v. и др.

<sup>22</sup> Статья П. Арбузьева была напечатана в газете «Наш век» от 27 января 1918 г. (под таким названием выходила бывшая «Речь»).

### Глава III

<sup>1</sup> См.: *Эткинд А.* Хлысты, декаденты, большевики. Начало века в архиве Михаила Пришвина // Октябрь, 1996, № 11, 169. Интересно, что к «аполлоновской» теме Пришвин обращался и позже. В дневниковой записи от 21 января 1939 г. он пишет: «Ленинские дни. Читаю историю ВКП. Понимаю, что РАПП целиком вышел из Ленина, и сейчас он продолжается и перейдет в войну, которая и закончит все.

Ленин центрировал в себе ход русской истории, в нем и народничество, и раскол, и все... только нет Аполлона». См.: *Пришвин М.* Дневник 1939 года // Октябрь, 1998, № 2, 148. Публикатор текста Л. А. Рязанова, комментируя это место (имея в виду Аполлона), пишет: «Излюбленный образ Пришвина в его размышлениях о сущности творчества в искусстве и жизни, где Аполлон — образ гармонического, светлого начала» (158).

<sup>2</sup> Статья А. Бальера появилась в «Союзе молодежи» (1913, № 3, 11). В том же 1913 г. было написано стихотворение М. Зенкевича «Грядущий Аполлон» (впервые опубликовано в его сборнике «Четырнадцать стихотворений» (Пг., 1918), ср. теперь *Михаил Зенкевич*. Сказочная эра. М., 1994, 102—103, где стихотворение напечатано по авторизованной рукописи из семейного архива). На фоне подчеркнуто индустриально-го пейзажа, где все зовет «Нового властителя», возникает образ грядущего Аполлона, как бы отрицающего свою классическую аполлиничность:

[...]

Нового властителя, эхом о стены  
Ударяясь, зовут в припадке тоски  
Радующиеся ночному шторму сирены,  
Отхаркивающие дневную мокроту груди.

Гряди! Да воздвигнется в мощи новой  
На торсе молотобойца Аполлона лик,  
Как некогда там на заре ледниковой  
Над новоявленным мамонтом радостный крик.

Но очевидно, что это надежда из разряда утопий, и Аполлон едва ли соединим с молотобойцем и «электрическим молотом», который *на железопрокатных и сталелитейных / Заводах — горячие плиты мозжит*.

<sup>3</sup> Рассказ Вагинова был напечатан в альманахе «Абракадас», кн. 1, Пб., 1922, октябрь, 8—15. Упоминание о рассказе впервые появляется в наборной рукописи стихотворений «Петербургские ночи» (лето или осень 1922 г.), в списке книг с пометой *готовится*. Наряду с заглавием имелся и подзаголовок — *повесть*. Выход в свет этого произведения Вагинова не прошел незамеченным. Он упоминается в рецензиях на альманахах, написанных Не-Князевым («Красная газета», веч. вып. 1922, 28 окт.; рассказ Вагинова назван «жутким, талантливым, показательным»), А. Пиотровским («Жизнь искусства», 1922, № 47; рецензент находит «Монастырь...» темным и трудно поддающимся расшифровке). Рассказ упоминается и в заметке анонимного автора под заглавием «Абракадабра и весна» («Силузты». Одесса, 1923, № 3). Об этом см. примеч. Т. Л. Никольской и В. И. Эрля в кн.: *Вагинов К. Козлиная песнь. Романы*. М., 1991, 582—583. Текст «Монастыря Господа нашего Аполлона» цитируются по упомянутому изданию. [Существует и более ранняя републикация Т. Л. Никольской в журнале «Литературное обозрение» (1989, № 1, 109—111)]. Высказывается предположение, что одним из источников образа Аполлона в этом вагиновском тексте могла быть упомянутая выше «аполлоновская» статья А. Бальера. Другим источником (тема «второго пришествия» Аполлона) считают книгу Уолтера Патера «Воображаемые портреты» в переводе П. Муратова (2-е изд. М., 1916). Отмечается, что книга Патера, принадлежавшая Вагинову, испещрена его многочисленными пометами. В настоящее время она хранится в Отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки Санкт-Петербургского университета, см.: *Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы*. 1989, № 2, 135.

<sup>4</sup> К теме Аполлона и Христа, язычества и христианства ср.: *Никольская Т. Л. К. К. Вагинов (Канва биографии и творчества) // Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения*. Рига, 1988, 68—69; *Герасимова А. О собирателе снов // Константин Вагинов. Стихотворения и поэмы*. Томск, 2000, 6, 14. Ср.: «Наиболее даровитый из них Константин Вагинов. Это подлинный сын Петербурга, классического Петербурга и умирающего. Как колонны Александровского ампира, хочет прямиться стих его... Но гнилая тряпина колышется под Петровым городом и она же поит и питает стих Вагинова. Его бог — Аполлон, но не тот лучезарный, осенивший античность, его Аполлон гнилой, с узкой грудью, сухой и жесткий, и все же бог, и под развинченностью движений, под дряблой кожей вдруг иногда просквозит извечная прелесть и задыхающийся стих выпрямляется и звучит ясно и торжественно. [...]», см.: *Павлович Н. Письмо из Петербурга. Петербургские поэты — Гостиница для путешественников в прекрасном*. 1922. Ноябрь, № 1, 31 (цит. по: *Вагинов К. К. Стихотворения и поэмы*. Томск, 2000, 121). О «безглазом Аполлоне» у Вагинова см. в тексте Б. Я. Бухштаба «Вагинов», опубликованном там же, 131.

<sup>5</sup> См.: Вагинов К. Опыты соединения слов посредством ритма. Л., 1931, 51. Из стихотворений с очевидными античными подтекстами в рамках «петербургской» темы ср.: «Психея» (*Спит брачный пир в просторном мертвом граде, / И узкое лицо целует Филострат. / [...] / И спится нам обоим, что приплыли / Хоть на плотах сквозь бурю и войну, / На ложе брачное под сению густою, / В спокойный дом на берегу Невы* (январь 1924), «Отшельники» (май — сентябрь 1924), «Не тшись, художник, к совершенству...» (октябрь 1924), «Эврика» (1926), «Психея» (*Любовь — это вечная юность...*, 1926), «Я восполненья не искал...» (1926), «Ночь» (1926), «Два пестрых одеяла...» (1926), «Эллинисты» (1926), «И дремлют львы, как изваянье...» (1926), «В пернатых облаках все те же струны славы...» ( *[...] Темнее ночи и эсетей вина / Проклятый бог сухой и злой Эллады / На пристани остановил меня* (июль 1921), «Поэма квадратов» (июль 1922), «Шумит Родос, не спит Александрия...» (*Мне вручены цветущий финский берег / И римский воздух северной страны*, ноябрь 1922) и др.

<sup>6</sup> Отсылка к Демидову переулку помимо иных резонов могла бы, возможно, объясняться и тем, что в нем находилось здание Русского географического общества, в котором в 1921—1922 гг. происходили заседания Вольфины, как планировали ее организаторы, духовной преемницы философского духа, платоновской Академии (ср. одно из заседаний Вольфины, специально посвященное Платону), традиции «вольного», свободного философствования, родиной которого была античная Греция.

<sup>7</sup> И в стихах, и в прозе (особенно в «Монастыре Господа нашего Аполлона») Вагинова образ Аполлона сугубо неканоничен — «усталый старик, переживший свою эпоху»: *Стал печальным и мутным его взор / От вина и тащев на балах. / [...] / Его ступа согнута колесом; — Аполлон, истощенный, бледный, / Без золоченой, звенящей лиры* (*Никольская Т. Л. Жизнь и поэзия Константина Вагинова // Звезда. 1999, № 10, 188*). «В «Монастыре Господа нашего Аполлона» ставятся вопросы о месте искусства в мире машинной цивилизации и трагической участи творца. Машинной цивилизации, с которой Вагинов отождествляет царство большевиков, противопоставляется полнокровное античное искусство. Поэт призывает своих собратьев к самоизоляции для спасения очага культуры, однако не скрывает и того, что этот путь ведет к гибели. Аполлон в трактовке Вагинова — и даритель, и пожиратель жизней своих жрецов-художников. Самого бога искусства Вагинов изображает затронутым разложением механистического мира — больной сифилисом Аполлон лежит со сломанной ногой, в коей торчали автомобили и рельсы и вместо крови струилась нефть» (там же, 190).

<sup>8</sup> Ср.: *Лесскис Г. А. Религия и нравственность в творчестве позднего Пушкина. М., 1992*, соответствующий фрагмент см. в статье того же автора «Религия и нравственность в творчестве Пушкина. К постановке проблемы» // *Реальность и субъект. 2001. Т. 5, № 4, 5—9*.

<sup>9</sup> Ср. также: *Вольнский А. Элевация // Жизнь искусства. 1922, № 50*; к мотиву поднятия тела на кончиках пальцев ср.: «В своей семиотике танца Вольнский воспел стойку на носках именно как физический символ стремления вывысь, к небу. Стояние на пальцах он понимал как апофеоз человека, начало его движения к развоплощению: «Аполлон выступает впереди [...] на пальцах» (*Толстая Е. Указ. соч., 156*; последние слова — из кн.: *Вольнский А. Книга ликований: Азбука классического танца. Л., 1925. С. 18—20*).

## Глава V

<sup>1</sup> Ср. заметку автора: «Об одном случае рецепции Каллимаха в русской поэзии пушкинской эпохи» (*Балканские чтения — 4. ЕЛЛАΣ. Древняя. Средняя. Новая Греция. М., 1997, 121—124*).

<sup>2</sup> Впрочем, один из них весьма показателен. Речь идет о стихотворении Жуковского «Явление богов» (1816; впервые опубликовано в 1827 г.), начинающемся стихами: *Знайте, с Олимпа / Являются боги / К нам не одни; // Только что Бахус придет говорливый, / Мчится Эрот, благодатный младенец; / Следом за ними и сам Аполлон*, откуда синтезируется та же тема «явления Аполлона», которая занимала Державина, а еще раньше и Тредиаковского, и представляющая собою как бы версию более широкой темы — трансплантации античных идей, ценностей, конкретных образов на далекий Север и усвоение их в России. В широком смысле именно об этом и говорится в стихотворении Жуковского, хотя оно представляет собою довольно точный перевод шиллеровского стихотворения «Der Besuch» (1796, опубл. 1797); в публикации 1800 г. стихотворение озаглавлено как «Dithyrambe». Но присутствие в заглавии стихотворения Жуковского слова «Явление» (вместо «Der Besuch») — «Посещение», хотя во втором стихе оригинала появляется *Erscheinen die Götter...*) как раз и есть то новое, что внес переводчик: явление обозначает нечто более сильное и самодовлеющее, чем посещение, — посетитель посещает посещаемого, а явление является избранному субъекту восприятия, на которого направлено действие; в этом контексте явление, несомненно, отличается большей знаковой отмеченностью, связью с более высоким планом бытия, с ситуацией узрения (нередко мистического) самого бытия. Комментируя это стихотворение, Н. Б. Реморова пишет: «Жуковского в данном стихотворении особенно привлекали заключительные строки, в которых Шиллер определяет вдохновение не как „бурный восторг“, а как душевное спокойствие и высшее прозрение», см.: *Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. М., 2000, 467. Ср. концовки — Спокоилось сердце, / Провиделись очи и Der Busen wird ruhig, / Das Auge wird helle.*

## Глава VII

<sup>1</sup> При обращении к творчеству поэтов не первого ряда, работавших в 20—30-х гг. XIX в., легко заметить, что имя Аполлона-Феба употребляется весьма ограниченно, несравненно реже, чем у поэтов первого ряда, и, главное, чаще всего в семантически «бедных» контекстах, обычно не новых. Ср. несколько примеров — *Чьи песни смелые, пророческие гимны / Поодаль от всех воссевший Аполлон / Безмолвно слушает и, быстро вдохновенный, / Стихает древний лавр с главы своей священной* (В. И. Туманский. «Торжество поэта», 1823); *Дай искренний совет: / Как жить тому, кто любит Аполлона?* (П. А. Плетнев. «К Н. И. Гнедичу», 1822); *А вот и авторам: им Аполлон не брат, / И музы им не сестры* (М. А. Дмитриев. «Эпиграмма на П. А. Вяземского и А. С. Грибоедова», 1824); *О Аполлон! Поклонник твой / Хотел померяться с тобой, [...]* (А. Н. Муравьев. «Надпись на статуе Аполлона», зима 1827); *Несчастные слепцы, отверженные Фебом, / Виповны ли они пред неприступным небом?* (П. А. Плетнев. «К Вяземскому», 1822); *Певец, вдохновенный от юности Фебом, / Младой, своеправный любимец богов, / На лире согласной я славил любовь, / И песни дышали любовью и небом.* (Н. М. Коншин. «Три времени», 1821); *На земле щедротой неба / Три блаженства нам дано: / Песни — дар бесценный Феба, / Прелесть-девы и вино...* (С. Е. Раич. «Прощальная песнь в кругу друзей», 1825); *В былые дни, поклонник Феба, / Я пламенно молил у неба, / Чтобы в моей груди младой / Не угасал огонь думы сладкой, / [...]* (Д. П. Ознобишин. «Н. М. Языкову», ноябрь 1834); *Земли улыбки, радость неба, / [...] / Где луч благотворящий Феба / Лет изобилие плодов* (А. Н. Муравьев. «Таврида», 1825 или 1826); *И Феб, оставя сладкий сон, / Зевнул, супруге скорчил маску, / Надел плащ огненный, взял связку / Лучей, сел в пышный фатон / И на лазурный небосклон / Пустился шагом. [...]* (А. Ф. Вельтман. Из повести «Странник» 7, 1828—1832) и т. п. Зато в эти же годы в русской поэзии весьма интенсивно проявляется интерес к античным темам, сюжетам, мотивам, образам, и все это отражается в творчестве многих поэтов,

ср. «античные» стихи Д. В. Дашкова, В. Н. Олина, В. И. Панаева, Б. М. Федорова, О. М. Сомова, А. С. Норова, В. И. Туманского, А. Н. Муравьева, С. П. Шевырева, В. С. Печерина и др. В них проявляется более близкое знакомство с античностью и, так сказать, бо́льшая тонкость в понимании духа античности, чем у поэтов того же ряда в конце XVIII — начале XIX в.

<sup>2</sup> См.: *Hallström H.* Der Baumeister Andreas Schlüter und seine Nachfolge in St. Petersburg. Stockholm, 1964; *R. Kroll.* Andreas Schlüter und der Sommerpalast Peters I. Forschungen und Berichte. Berlin, 1976.

<sup>3</sup> Ср.: *Лаисере Н. Е.* Летний дворец Петра I. Л., 1929; *Мацулевич Ж. А.* Летний сад и его скульптура. Л., 1936; *Дубяго Т. В.* Летний сад. Л., 1951; *Кузнецова О. Н.* Летний сад и Летний дворец Петра I. Л., 1973; *Андросов С. О.* О скульптуре Летнего сада // Культура и искусство России XVIII века. Л., 1981; *Болотова Г. Р.* Летний сад. Л., 1981 и др.

<sup>4</sup> См.: *Кальщицкая Е. Я., Пучков В. В., Хайкина Л. В.* Михайловский замок. Ч. I. СПб., 1998, 136.

<sup>5</sup> Об этом доме 21 по Кадетской линии и, конечно, о статуе Аполлона см.: *Пашкова Т. Л., Блинов А. М.* Дом архитектора Брюллова. СПб., 1997; *Никитенко Г. Ю., Соболев В. Д.* Василеостровский район. Энциклопедия улиц Санкт-Петербурга. СПб., 1999, 133—136; *Бузинов В. М.* Десять прогулок по Васильевскому. СПб., 2000, 45—48.

<sup>6</sup> Интересные соображения о двойнике брюлловско-сюзоровского дома — доме известного картографа Федора Шуберта (1-я линия, 12), о родственных связях представителей этих двух родов, о людях, бывавших в доме Шуберта (в частности, о Достоевском, который именно здесь предлагал руку и сердце известной участнице Парижской коммуны Анне Жаклар), см.: *Козырева М. Г.* История дома Шуберта // Петербургские чтения. Тезисы докладов конференции. СПб., 1992; *Бузинов В. М.* Указ. соч., 47—48.

<sup>7</sup> О петербургских воплощениях образа Аполлона см.: *Раков Ю. А.* Скульптурный Олимп Петербурга. Путешествие в антично-мифологический Петербург. СПб., 2000 (тексту в книге предпослан эпиграф автора: *Гордись своей божественной красотой, / Застыли мифы в камне над Невой, / А в небе колесницы проносятся, как сон, / С победным жезлом Nike, с кифарой Аполлон*).

## Глава VIII

<sup>1</sup> Нужно, однако, заметить, что среди всех этих загородных дворцов и парков Павловск выделен особо, и это отчасти объясняется и более поздним, как правило, формированием Павловского парка, и окончанием строительства Большого Павловского дворца, а также художественными вкусами хозяев павловского дворцово-пейзажного комплекса и, конечно, умением найти таких подлинных мастеров своего дела, как Камерон или Гонзаго. Это не означает, что «аполлоновское» начало отсутствует в других царских загородных резиденциях, но там оно проявляется несравненно реже, менее интенсивно, случайнее, как, например, в Зале Муз Китайского дворца в Ораниенбауме, ср. живописные композиции на плафоне, на стенах и на одной из падуг, где изображаются Аполлон, порхающие амуры, а также два медальона, на одном из которых изображены Аполлон и Дафна, ср.: *Кючарианиц Д. А.* Художественные памятники города Ломоносова. Л., 1985, 122; *Раскин А. Г.* Город Ломоносов. Дворцово-парковые ансамбли XVIII века. Л., 1981, 32 и подобные же примеры из других загородных дворцов и — еще реже — из парков.

<sup>2</sup> Из работ о Павловском Большом дворце и парке, весьма многочисленных, см.: *Свишын П.* Достопримечательности Санкт-Петербурга и его окрестностей. Ч. 1. СПб., 1816; *Шторх П.* Путеводитель по саду и городу Павловску. СПб., 1843; *Семев-*

ский М. И. Павловск. Очерки истории и описание, 1777—1787. СПб., 1877; *Грузинский К. К.* Справочная книга-путеводитель. Павловск, 1898. Ч. 1; *он же.* Павловск. Исторический очерк. СПб., 1911; Павловск в очерках, силуэтах и карикатурах. СПб., 1902; *Курбатов В. Я.* Павловск. Художественно-исторический очерк и путеводитель. СПб., 1912, 2-е изд.; *он же.* Сады и парки. СПб., 1916; *Успенский А. И.* Павловские дворцы и дворцовый парк. М., 1914, 3-е изд.; *Лукомский Г. К.* Павловск и Гатчина. СПб., 1920; *Сапожникова Т.* Камерон в Павловске // Среди коллекционеров. № 5, 1923, 30—35; *Талепоровский В. Н.* Павловский парк. СПб. 1923; *он же.* Камерон в Павловске // Чарлз Камерон. М.; Пг., 1924; *он же.* Чарлз Камерон. М., 1939; *Конишевич В. М.* Павловский парк. Пг., 1925; *он же.* Павловск. Пг., 1927; *Лансере Н. Е.* Архитектор Чарлз Камерон: сб. статей. М., 1924; *Архангельский Н. Е.* Павловск. Л., 1936; *Коржнев М. П.* Павловский парк // Проблемы садово-парковой архитектуры. М., 1936; *Земцов С. М.* Павловск. М., 1947; *Вейс Н. В., Громова Н. И., Зеленова А. И.* Павловск. М., 1952; *Аллатов М. В.* Художественное значение Павловска // Ежегодник Института истории искусств. 1954. М., 1954; *Иванова О. И.* Павловский парк. Л., 1956; Павловск. Виды парка. Фотоальбом. Автор текста А. И. Зеленова, фото С. П. Иванова. М., 1956; *Зеленова А. И.* Павловский парк. Л., 1954; *она же.* Павловск // Путеводитель по Ленинграду. Л., 1957, 648 — 664; *она же.* Павловский парк. Л., 1958; *она же.* Павловский парк. Л., 1964; *она же.* Павловский дворцово-парковый ансамбль // Возрождение: воспоминания, очерки и документы о восстановлении Ленинграда. Л., 1977; *она же.* Дворец в Павловске. Л., 1978; *Rae I.* Charles Cameron: Architect to the Court of Russia. London, 1971; *Кучумов А. И.* Павловск. Путеводитель по дворцу-музею и парку. Л., 1972; *он же.* Павловский дворец и парк. Л., 1975; *он же.* Павловск: Путеводитель. Л., 1980; *Кучумов А. М., Величко М. М.* Павловск: Дворец и парк. Л., 1976; Pavlovsk. Le Palais et le Parc. L., 1976; *Люблина Р. Д., Раскин А. Г., Тубли М. П.* Декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и пригородов XVIII—XIX веков. Л., 1981; *Hayden P.* Pavlovsk // The Garden: Journal of the Royal Horticultural Society, vol. 107, June 1982, 219—224; *idem.* Imperial Culture at Pavlovsk // Country Life, vol. 181, № 24. June 11, 1987, 118—119; Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л., 1983; *Вергунов А. П., Горохов В. А.* Русские сады и парки. М., 1988; *Масси С.* Павловск. Жизнь русского дворца. СПб., 1990 (3-е изд.); Павловск. Императорский дворец. Страницы истории (сост. Ю. В. Мудров). СПб., 1997; *Януш Б. В.* Неизвестный Павловск. Историко-краеведческий очерк в двух частях. Ч. 1. СПб., 1997; Павловск. Дворец. Парк. Путеводитель. СПб., 1998; и др.

<sup>3</sup> См.: *Сахаров Вс.* Поэт и «дети вдовы» // Русская мысль. 2002. 31 янв. — 6 февр.

<sup>4</sup> Аполлон как бог светлого начала (в отличие от Диониса), света, солнца не случайно лучезарен и в русской поэзии начала XX в., и нередко его имя появляется в «солнечном» контексте. Но не менее существенна для русской поэзии начала XX в. встреча двух тем — солнца и Аполлона, даже если она и не происходит в одних и тех же текстах. Вспышка «солнечной» темы в поэзии этого времени характеризует Бальмонта («Будем как солнце», 1903), Сологуба (и в стихах, и в прозе), Вяч. Иванова («Сог ardens», циклы «Солнце-сердце», «Солнце Эммауса», «Северное солнце», ср. «Хвалу Солнцу», 1904 и многое другое), Андрея Белого (особенно «Золото в лазури», 1904, где первые три стихотворения посвящены Бальмонту, как и стихотворение «Солнце» [Автору «Будем как Солнце»]), в своих мемуарах указывавшего на исключительное возрастание солнечной активности в начале XX в., Городецкого («Ярь»), Кондратьева, Клюева и др. Наиболее полно «солнечная» тема исследована в связи с Бальмонтом, может быть, ранее других обратившимся к ней. Ср.: *Иванов Вяч.* О лиризме Бальмонта // Аполлон. 1912, № 3—4, 39; *Крохалин Н. П.* К вопросу о космическом начале в творчестве Бальмонта // Константин Бальмонт; Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1996. Вып. 2, 36; *Куприяновский П. В.*



Поэтический космос Константина Бальмонта // Там же. Вып. 3, 1998, 67; *Бурдин В.* Мифологическое начало в поэзии К. Д. Бальмонта 1890—1900-х годов. Дисс. Иваново, 1998; *Марьева М.* Книга Бальмонта «Будем как Солнце»: К проблеме архитектоники // Филологические штудии. Иваново, 2000. Вып. 4, 41—42; *Молчапова Н. А.* Аполлоническое и дионисийское начало в книге Бальмонта «Будем как Солнце» // Русская литература 2001, № 4, 51—67.

## Глава IX

<sup>1</sup> См.: Цветослов утешной столицы. Поэтическая история Павловска от дней его основания писанная именитыми и безвестными стихотворцами. СПб., 1997.

<sup>2</sup> См.: *Лукшицкий П. Н.* Встречи с Ахматовой. СПб., II, 199.

<sup>3</sup> Ср.: «Когда гремят пушки, мыши [scil. — Музы. — В. Т.] молчат. Особенно та мраморная, притаившаяся у ног мраморного Аполлона Мусagetа, водителя муз» (*Галкина Н.* Архипелаг Святого Петра // Нева. 1999, № 4, 54. Ср. статью автора этих строк «Μουσai „Музы“»: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Славянское и балканское языкознание. Античная балканистика и сравнительная грамматика. М., 1977, 28—86. Аполлон не только Мусaget, но и Мюсагет/Мисагет «мышевод» (др.-греч. μύς — «мышь»). В этом отношении показательны и композиции, подобные той, что находится на черно-фигурной вазе группы Леагра (мастер Ленинград Б 1488. Ок. 500 г. до н. э., глина). На вазе изображены пять соединенных (без просвета) фигур муз в черном, шествующих вправо вслед за Аполлоном, играющим на кифаре. Остается напомнить, что мыши относятся к числу наиболее «музыкальных» и чутких к музыке животных, о чем писалось в другом месте автором этих строк.

## Глава X

<sup>1</sup> См.: Цветы, выбранные из Греческой Антологии // Северные цветы на 1825 г. СПб., [1825], 305—312; Цветы, выбранные из Греческой Антологии // Полярная звезда, Карманная книжечка на 1825 г., для любительниц и любителей русской [так! — В. Т.] словесности. Изданная А. Бестужевым и К. Рылеевым. СПб., [1825], [105—106], 279—286; Отрывки из Антологии // Благонамеренный. СПб., 1825, № XXXVII—XXXVIII, 360—363. Позже, уже в 30-е гг., древнегреческие эпиграммы переводил и В. С. Печерин, но их в 1827 г. Пушкин, естественно, не мог знать.

<sup>2</sup> См.: *Муравьев А. Н.* Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871, 11; ср. также *Вересаев В.* Пушкин в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств современников. I. М.; Л., 1932, 223; *он же.* Спутники Пушкина. 2. М., 1937, 14—15. Этот же эпизод отмечен и в «Записках» графа М. Д. Бутурлина («Русский Архив», 1887, II, 178): «Княгиня Зин. Ал. Волконская занимала Белосельский огромный дом на Тверской, против церкви св. Димитрия Солунского... Ее салон был сборным местом художников и литературных знаменитостей... А. Н. Муравьев, тогда армейский драгунский молодой офицер... раз отломив нечаянно (упираю на это слово) руку у гипсового Аполлона на парадной лестнице Белосельского дома (сам Муравев говорил о театральной зале. — В. Т.), тут же начертил какой-то акrostих [?]. Могу сказать почти утвердительно, что А. С. Пушкина при этом не было». Отчасти к этому же эпизоду и разговор весной 1827 г., когда пушкинская эпиграмма была напечатана в погодинском «Московском вестнике», между Пушкиным и Погодиным. Первый из них, встретясь с Погодиным, сказал ему: «А как бы нам не поплатиться за эпиграмму». «Почему?» — спросил Погодин. «Я имею предсказание, — ответил

Пушкин, — что должен умереть от белого человека или белой лошади. Муравьев может вызвать меня на дуэль, а он не только белый человек, но и лошадь». Но Муравьев Пушкина на дуэль не вызвал, а ответил эпиграммой (см. выше). Позже, когда А. Н. Муравьев издал свое знаменитое «Путешествие по святым местам» (1832), у него была другая памятная ему встреча с Пушкиным, о которой он тоже рассказал: «Совершенно нечаянно я свиделся с Пушкиным в Архиве Министерства иностранных дел, где собирал он документы для истории Петра Великого. Пушкин устремился прямо ко мне, обнял крепко и сказал: „Простите ли вы меня? А я не могу доселе простить себе свою глупую эпиграмму, особенно, когда я узнал, что вы поехали в Иерусалим. Я даже написал для вас несколько стихов: что когда, при заключении мира (в 1829 г., после турецкой войны), все сильные земли забыли о Св. Граде и Гробе Христовом, один только безвестный юноша о них вспомнил и туда устремился. С чрезвычайным удовольствием читал я ваше путешествие“. Я был тронут до слез и просил Пушкина доставить мне эти стихи, но он никак не мог их найти в хаосе своих бумаг. С тех пор и до самой кончины я оставался с ним в самых дружеских отношениях». К вышеописанному разговору Пушкина с Погодиным можно добавить и рассказ самого Муравьева, относящийся к лету 1827 г.:

Когда я возвратился летом в Москву, я спросил Соболевского: «Какая могла быть причина, что Пушкин, оказавший мне столько приязни, написал на меня такую злую эпиграмму» (*Лук зевит, стрела трепещет.* — В. Т.). Соболевский отвечал: «Вам покажется странным мое объяснение, но это сушая правда: у Пушкина всегда была страсть выпытывать будущее, и он обращался ко всякого рода гадалщицам. Одна из них предсказала ему, что он должен остерегаться высокого белокурого молодого человека, от которого придет ему смерть. Пушкин довольно суеверен, и поэтому, как только случай сведет его с человеком, имеющим все сии наружные свойства, ему сейчас приходит на мысль испытать: ни это ли роковой человек? Он даже старается раздражать его, чтобы скорее искушить свою судьбу. Так случилось и с вами, хотя Пушкин к вам очень расположен». См.: *Муравьев А. Н. Знакомство...*, 14.

Нужно особо отметить, что мотив «покалеченной» статуи, известный еще в античности (в частности, и в эпиграмматическом жанре), пустил свои корни и на русской почве, в русской поэзии и даже прозе. «Покалеченность» беззащитной статуи, особенно если это не воздействие времени, погодно-климатических условий и т. п., а результат действия, исходящего от человека и рассматриваемого (пусть в шутку) как агрессия, стала неким, чаще всего осознанным, мотивом, который трактовался и всерьез, и в юмористическом плане. Соответствующая эпиграмма Пушкина сыграла свою роль, хотя, конечно, обращение к разработке этого мотива вполне могло быть и независимым.

В XX в. этот мотив и в поэзии и в жизни, может быть, наиболее явно представлен у Анненского: *Там тоскует по мне Андромеда / С искалеченной белой рукой* (в приурочении к царскосельской реалии), в блоковском *На дымно-лиловые горы / Принес я на луч и на звук / Усталые губы и взоры / И плети изломанных рук* («Демон», 19 апреля 1910; ассоциация с врубелевским поверженным Демоном и, конечно, с поэмой Лермонтова; ср. и у Пастернака в стихотворении «Памяти Демона» (лето 1917) — из «Сестры моей — жизни»: [...] *Парой крыль намечал, / Где гудеть, где кончатся кошмару. // Не рыдал, не сплетал / Оголенных, исхлестанных, в шрамех / [...]*), и у вагиновского старика Аполлона, лежащего со сломанной ногой среди своих адептов, но и в бедной терракотовой статуе Аполлона во внутреннем дворе дома № 21 по Кадетской линии, о которой писалось выше. Сначала она теряла руки, потом голову и — как парадокс — у нее еще оставались ноги, а потом отпали и они,

оставив от всего Аполлона только его стопы. И в том и в другом случае — отчетливый привкус горечи, более того, трагического\*.

Совсем иное в шедевре «лебядкинской» поэзии в «Бесах» Достоевского: «Вы, кажется, предлагали себя в женихи? — Враги, враги и враги! — Скажите стихи, — сурово перебил Николай Всеволодович. — Бред, бред прежде всего.

Однако же он выпрямился, протянул руку и начал:

Краса красот сломала член  
И интересней вдвое стала,  
И вдвое сделался влюблен  
Влюбленный уж немало.

— Ну, довольно, — махнул рукой Николай Всеволодович.

Речь в стихах идет о Лизе Тишиной, любившей прогуливаться на коне в сопровождении Маврикия Николаевича, при том что «хромоножкой» была Марья Тимофеевна, сестра Лебядкина. Так что тема «дефектности» члена повторяется в романе применительно к двум женским персонажам.

## Глава XI

<sup>1</sup> Петровские ассамблеи, маскарадность, карнавальность массовых гуляний (даже и институт «шутов» и — шире — учреждение театра и увлечение им, сам феномен театрализованных явлений и видений их) предполагали в участниках способность и желание быть «превращенными», преображенными. *Преображение* (частое слово в устах прославителей Петрова царствования) России как бы касалось и всего народа петербургского, вовлекаемого в это «квазидионисийское» пространство праздника с его идеей преображения. О «праздничном» (но неофициальном) Петербурге, о балаганах, балаганщиках и балаганстве, которые и следует рассматривать как русскую версию *дионисийских* шествий, видений, особого возбужденного состояния, даже, если угодно, феномена «превращения-преображения» (напомним, что и сам Дионис являлся в «петербургское» пространство и представлен в нем и сейчас своими скульптурными образами и, что важнее, тем дионисийским духом, который на время овладевает праздничной, возбужденной толпой гуляющих и созерцающих зрелище), существует целая литература. Ср. лишь некоторую ее часть — Балаганщики: Очерки жизни и нравов артистов и антрепренеров увеселительных заведений и праздничных балаганов. СПб., 1868; *Гнедич П. П.* Старые балаганы // Театр и искусство. 1914, № 14; *он же*. Старый Петербург: На масленице // Биржевые ведомости. 1917, 10 февр. (веч. вып.). — *Ауслендер С.* Русский карнавал // Речь. 1914, 10 февр.; *Иванов Л.* Балаганы: Из воспоминаний // Столица и усадьба. 1915, № 48; *Бразуль Д.* Былое веселье: (Масленица в старом Петербурге) // Театр и искусство. 1916, № 7; *Бенуа А. Н.* Масленица // Речь. 1917, 10 февр.; *Боцяновский Вл.* Балаганский дед // Жизнь искусства. 1922, 4 апр.; *Оболенский В. А.* Очерки минувшего. Белград, 1931, 13—15; *Кузнецов Е. М.* Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Е. Кузнецова. М.; Л., 1948; *Конеч-*

\* Об антиномии Диониса и Аполлона, намеченной Ницше в его «Происхождении трагедии из духа музыки» и подхваченной вскоре и в России, см.: *Вольнский А.* Литературные заметки. Аполлон и Дионис // Северный вестник. 1896, нояб., № 11, 232—255); *Клабе Г. С.* Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 1999, 213. Там же и тема статуи, подробнее о которой см.: *он же*. Воображение знака. Медный всадник Фальконе и Пушкина. М., 1993.

ный А. М. Петербургские народные гулянья и развлечения. Конец XVIII — начало XX в.: Обзор выставки // Советская этнография. 1985, № 6; *он же*. Петербургские гулянья // Декоративное искусство. 1986, № 9; *он же*. Петербургские народные гулянья на масленой и пасхальной неделях // Петербург и губерния: Историко-этнографические исследования. Л., 1989; *он же*. Петербургские балаганщики // Петербургские балаганы. СПб., 2000; Петербургские балаганы. СПб., 2000 (*Лейферт А. Балаганы; Алексеев А. Я. Воспоминания; Комментарии; Приложение, в котором публикуются А. Кулишем избранные пьесы А. Я. Алексеева*) и др.

Изучение подобных массовых народных явлений «праздничного Петербурга» дает известные основания предполагать в них некую не вполне определенную аналогию к дионисийскому комплексу, однако не поднявшемуся до уровня «высокого» ритуала, воплощающего в себе слово-миф в деле. Впрочем, в Петербурге и «аполлоновский» текст не достиг стадии подлинного мифа. Тем не менее пройти мимо зачаточной формы того и другого в петербургской городской жизни было бы ошибкой, как и считать незаконным само сопоставление древнегреческой ситуации разности и единства «аполлоновского» и «дионисийского» начал с отдаленными явлениями петербургской жизни, относящимися к этим двум богам (хотя и, разумеется, не отдавая себе в этом отчета), точнее, к соответствующим мифоритуальным «началам», к самим их идеям. В русской литературе Дионис долгое время не был популярен. Решительные изменения были связаны с деятельностью Вяч. Иванова — как в работах теоретического характера («Эллинская религия страдающего бога», «Дионис и прадиионисийство» и т. п.), так и в поэзии — «Виноградник Диониса», «Роза Диониса» и др.). Нужно помнить и о его лекционных курсах.

<sup>2</sup> Ср. «<Речь, произнесенную в Царскосельской гимназии 2 июля 1899 г.>»:

Может быть, некоторые из вас выбрали свою будущую специальность ошупью и потеряют год на исправление ошибки, — этого я тоже для вас не боюсь, потому что ошибка случайная и поправимая не есть еще зло.

Я боюсь, что прервется та нравственная работа над *самопознанием* и *самоопределением*, которая началась для вас, по крайней мере для многих из вас, в гимназии под влиянием великих книг классического мира, в общении с Ксенофонтом, Платоном и Софоклом. [...] Но вы можете мне сказать, что уже самоопределились, выбрав по своим вкусам, наклонностям или способностям ту или другую специальность. Нет, господа, дело самоопределения есть медленная, кропотливая работа; мы старались вложить в ваши сердца только зерна самоопределения и будем счастливы, если в вашей дальнейшей жизни совершится их произрастание. Признаками этого серьезного процесса должна быть *осторожность* ваших суждений, желание *властвовать не над* другими, а над самим собой, контроль над собственным душевным миром, причем вы должны *чуждаться решительных, категорических и безоглядных* определений. (*Ашпенский И.* Книги отражений. М., 1979, 497)

## Об историзме Ахматовой

Когда в подобных случаях говорят об «историзме» писателя, эмпирически чаще всего имеют в виду интерес или хотя бы внимание писателя к «историческому» и отражение этого внимания в художественных текстах. Если говорить об этом достаточно общо и экстенсивно, то, пользуясь расплывчатым клише, «автор исторических романов» от Лажечникова до Тынянова оказывается наиболее типичным субъектом такого историзма. Несомненно, более глубокое понимание историзма в связи с фигурой того или иного писателя и соответственно текста достигается при учете противопоставления «исторического» мифологическому (к сожалению, чаще всего оно трактуется непрофессионально и неверно — как различие действительного, реального, имевшего место «на самом деле» и нереального, лишь иллюзорно мыслимого как подлинное) и противопоставления исторического современному, трактуемого как различие прошлого, бывшего и настоящего, актуального (что также ведет к сужению понятия исторического, подчиняя его непременно прошедшему времени и изымая его из сферы настоящего и тем более будущего времени). Из не вполне верного, но эмпирически частого положения, согласно которому локусом «исторического» является подлинно реальное и имевшее место в прошлом, делают обычно совсем неверное заключение о более высоком в оценочном плане статусе «исторического», поскольку оно якобы более достоверно, надежно, документировано (характеристики, строго говоря, ориентированные именно на «историческое», из него выводимые и, следовательно, представляющие собою некий логический «круг», уводящий от проблемы высшей подлинности и, значит, высшей реальности). Каждый из названных критериев имеет свои резоны, особенно в отведенных им пределах. Но вместе с тем ясно: применительно к каждому большому писателю подобные критерии имеют лишь частичное значение; в целом же они оказываются недостаточными и требуют нахождения более глубоких оснований.

Здесь нет необходимости говорить, что в определенном и чрезвычайно существенном аспекте творчество великого писателя, даже если он исключительно мифотворец и/или поэт «настоящего», всегда в принципе исторично (по крайней мере как соответствие изображаемого духу времени). Целесообразнее ограничиться более специальными и лучше проверяемыми проявлениями «историзма», позволяющими обнаружить внутренние его формы в структуре художественного текста и личности его творца. Более того, в данном случае уместно определить понятие «историзм» не вообще, а лишь применительно к двум «сильным» случаям — 1) как умение обнаруживать в том,

что явлено не как «историческое», но как бытовое, природное, личное, присутствие истории и «исторического» как ее вещества и сути, взятых в само-развертывании, осуществлении, реализации своих смыслов, и 2) как умение обнаруживать в самом «историческом», уже с самого начала явленном как таковое, его «транс-исторический», то есть за пределы истории выходящий смысл (сфера историософии, мистики истории, ее провиденциального аспекта и т. п.). О чем говорят эти два умения? П е р в о е — о степени насыщенности бытового и личного «историческим» (то есть о своего рода коэффициенте «исторического»), характеризующей и текст, и через него его автора, и о способности к операции п е р е в о д а «исторического» в «не-историческое», то есть к установлению соответствий между элементами обеих этих сфер (причем здесь важны как количественные, так и особенно качественные показатели). В т о р о е умение говорит о степени насыщенности сферы «исторического» трансисторическим, то есть тем, что определяет смыслы, «разыгрываемые» историей как орудием «сверх-исторического», и о способности к операции п е р е в о д а «сверх-исторического» в «историческое», то есть тоже к установлению соответствий между этими двумя сферами. И хотя второе как бы уводит за пределы исторического, это умение или способность-свойство признак историзма: история не знает, что лежит за ее пределами, но она знает, что и она исторична в том смысле, что имеет не только свое начало, но и свой конец. В этом смысле можно говорить, что история знает о своих границах и, значит, о своей неполноте, о царстве и н о г о, разорванном ею на две части, и о том, что она сама, история, лишь мост между тем, что было до нее и будет после нее.

История говорит о народах, странах, материках, о массовидном, коллективном, общем, о неких множествах (не отменяемых и в том случае, когда они на поверхности воплощаются в символических фигурах и образах царя, династии, царствования или гражданского общества и т. п.). Поэтому, по некоей умственной лености и инертности, «историчность» писателя нередко понимается как удостоверение на особый характер связи писателя с этими множествами — народами или эпохами. Ахматовой, с «ее узким мирком личных переживаний», отказывали и в «историчности», и в «народности», и в «гражданственности», хотя уже три четверти века тому назад именно в связи с ее стихами было сказано, что дверь в храмину должна быть уже самой храмины, что «история еще раз подтвердила, что к р у п н ы е ее события только тогда бывают в е л и к и м и, когда в прекрасных биографиях вызревают семена для народной почвы»; что «стоит благодарить Ахматову, восстанавливающую теперь достоинства человека: когда мы перебегаем глазами от лица к лицу и встречаем то тот, то другой взгляд, она шепчет нам: „это — биография“...»; что «если мы, действительно, вplyваем в новую творческую эпоху истории человечества, то песнь Ахматовой, работая в ряду многих других сил на восстановление гордого человеческого самочувствия, в какой бы малой мере то ни было, но не помогает ли нам грести?» (Н. В. Недоброво). Ахматова хорошо помнила и высоко ценила эти слова, отсылая к ним тех, кто склонен был противопоставлять ее раннее творчество позднему, разрывая их единство. Такой подход глубоко огорчал ее, особенно в последние годы жизни. Однако ни сама Ахматова, ни Недоброво, ни другие писавшие о ее раннем творчестве

не оставили высказываний относительно того, как осуществлялся этот перевод «исторического» в «не-историческое» или — под другим углом зрения — как в недрах «не-исторического» происходил монтаж фрагментов «исторического». Более того, сама эта проблема, строго говоря, не ставилась, хотя бы и в других понятиях и терминах. Поэтому здесь уместно сказать несколько слов в связи с этой темой.

Что делает поэта верным «историческому», то есть свидетелем, когда он вступает в поэзию и делает первые шаги на своем творческом пути? Конечно, молодой поэт может не замечать «шума времени» или, даже физически слыша этот шум, может не опознать в нем дыхания «исторического», не понять, что этим «шумом времени» само «историческое» оповещает о своем присутствии в сфере «не-исторического», обозначая таким образом свои контакты с последним. Разумеется, возможна и иная ситуация, когда в силу имеющихся пресуппозиций поэт идеологизирует слышимые им шумы времени, форсирует поиск в них собственно «исторического»; наконец, за шумами своего, «малого» времени поэт в силу особого дара может слышать шум общего, «большого» времени, поступь самой истории, т. е. по наитию соотносить одно с другим через перевод первого во второе. Но абсолютный слух к «историческому» очень редкий дар (если только это не слух к историческим катастрофам, сломам, то есть к уничтожению истории), и сами корни такого слуха — в «не-историческом» и предполагают иные дары — связанные с провиденциальным. Поэтому здесь, кажется, ценнее не то, что дается, но то, что обретается: история не очень доверяет гениям «исторического» слуха и предпочитает тех, кто способен воспитываться на ее собственных примерах. Она, похоже, боится поспешных выводов о себе, преждевременных забеганий вперед, нецеломудренно-определенных дешифровок, скорых и лобовых теоретизаций. История не терпит запанибратства со стороны поэта, и нередко она отсылает своего избранника от самой себя, во всей своей явности и явленности, к чему-то другому, сродному ей в глубине, но хранящему ее признаки в тайне — в ином и в малом. История иногда как бы требует от поэта забыть ее, то есть исключить из своего сознания время, подходить к ней непредвзято, с более тонкими инструментами, применение которых не возмутило бы сферы «подлинного», сути самой исторической субстанции. «Меня всегда, особенно последний год, пугало быстрое течение времени, — заносит в свои *Записи* отец Александр Ельчанинов, — это потому, что я стоял на месте. Теперь (с решением принять священство) я пошел в разрез со временем или, вернее, нырнул в глубину, где время безразлично». Верность времени (а через него и «историческому»), вопреки распространенному заблуждению, не в чрезвычайном внимании к нему самому, не в попытках непременно угадать его высшие смыслы, не в изошренной рефлексии по поводу времени, но в таком органическом и полном слиянии с ним, когда оно, по крайней мере на уровне сознания, становится неразличимым и не отделимым от Я поэта и забывается так же легко и просто, как человек забывает о себе, о своем Я. Я в беспамятстве дней забывала течение годов, — скажет об этом позже Ахматова, но это «беспамятство» и «бессознательность» помогут поэту сохранить дорогие образы беспамятных дней и забытых годов даже по ту сторону Леты.

История сознает, что гораздо ценнее, чем обширные, но лишь приблизительно угаданные захваты «исторического», подлинная верность ему даже в самом малом, но таком малом, которое все-таки связано с *Я* поэта, с его личностью и его личным опытом (как таковой неосознающимся), с установлением отношения осмотической близости своей жизни со сферой «исторического». Самое главное в этом поэтическом начале выбор направления, первый шаг, не количество, а качество, не внешний успех во многом, но та чистота опыта и ответственность его субъекта, которые позволяют сохранить исходное состояние не замутиненным и не «возмущенным». Для начала достаточно быть верным своему *Я*, каким бы оно ни было, на своем месте и в свое время, т. е. в том хронотопе, голосом которого становится *Я* поэта. И быть предельно бдительным и точным и в отношении своего *Я*, и в отношении того, что входит в поле его опыта. *Я вижу все. Я все запоминаю*, — обозначит эту ситуацию Ахматова в одном из ранних своих стихотворений. Но только видеть и только запоминать (даже так) значит быть немым поэтом. Нужно еще то единственное, поставленное в соответствие зрению и памяти *слово*, которое и образует плоть и дух поэзии, друг от друга не отделимые ни на одном из ее участков. *Я говорю сейчас словами теми, / Что только раз рождаются в душе*. В этих условиях важнее, чтобы *Я* поэта было верно его жизни, как и та собственная биография, которую пишет поэт, чем выбор места и времени жизни поэта, хотя, конечно, и Петербург, и Царское Село начала века обладали совершенно исключительными преимуществами по части «исторической» диагностики. Позже Ахматова, имея в виду то органичайшее пресуществование биографии в историю и истории в биографию, скажет о *Поэме* то, что могло бы быть отнесено уже и к первым ее поэтическим книгам:

Другое ее свойство: этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденн[ую] кем-то во сне или в ряде зеркал. («И я рада или не рада, что иду с тобой [...]»)

Эта двусторонняя связь жизни и истории, личного и исторического, выросшая из глубины и органически, тем надежнее и богаче, чем ближе она к жизни и к *Я* поэта, чем более укоренена она здесь. Поэтому есть основания утверждать, что самые «лирические» стихи, принадлежащие голосу *Я* поэта, являются одновременно и самыми сейсмографически чувствительными: они пока могут еще не слышать шумов «исторического» времени, начинающихся сдвигов больших тектонических масс истории, но они уже улавливают и фиксируют те минимальные шорохи времени, о которых еще не ведает сама история. И еще одно. Хотя в ранних (и не только в них) стихах Ахматовой немало исторических индексов — Петербург, Нева, Исаакий, Смольный, Меншиков дом, Летний сад, Марсово поле, площади, реки, воды, мосты (Троицкий мост особо), Царское Село и Павловск, их парки, сады, водопады, китайские беседки, дворцы (Баболовский), вокзал, Казанское и Смоленское кладбища, заохтенские болота, Москва-река и Третий Зачатьевский, Киев с Днпром, Лаврой и Софией, Новгород и Волхов, Саровские леса и Кашин, Бежецк и Малахов Курган, Херсонес и Бахчисарай, Анатолия, Варшава, Польша, Рим, Лондон; царь Давид, князь Владимир, княжна Евдокия, царь Петр, Марфа, Аракчеев и т. п., — они воспринимаются как таковые обычно лишь вто-



рично: их первичная функция — биографическая, связанная с опытом переживания и усвоения, — как и статуя девы с разбитым кувшином, мраморный двойник или смуглый отрок, бродящий по аллеям Царскосельского парка.

К «историческому» прикасаются через жизнь и осмысливают его через тот образ жизни, который хранит память. Поэтому память, выросшая из «запоминаний», в последние десятилетия жизненного и творческого пути Ахматовой становится для нее могучей конституирующей смысло-строительной силой, и она часто говорит о ней в стихах и в прозе, в записях и в беседах. Память для Ахматовой не просто и, может быть, даже не в первую очередь инструмент для восстановления того, «как это было на самом деле». У нее своя онтология и телеология, свои задачи (в частности, и психотерапевтические). Она обеспечивает ту целостность и как бы непрерывность образа жизни (точнее — она делает несущественными лакуны), без которых распался бы не только этот образ, но и сама жизнь, и живущий ее человек. Память самодовлеющая и действует по своим собственным законам, а не по указаниям жизни, ею запоминаемой. Эти законы нужно уважать, более того, — знать. Только в пространстве, где эти законы действуют, она неподкупна, истинна, всегда права. Как источник знаний о том, что было на самом деле, она постоянно сбивается с пути, ошибается, выдумывает не бывшее, а бывшее вводит в выдуманные причинно-следственные конструкции.

Что же касается мемуаров вообще, — пишет Ахматова в одной записной книжке, — я предупреждаю читателя, 20% мемуаров так или иначе фальшивки. Самовольное введение прямой речи следует признать деянием, уголовно наказуемым, потому что оно из мемуаров с легкостью переключивается в почтенные литературоведческие работы и биографии. Непрерывность тоже обман. Человеческая память устроена так, что она, как прожектор, освещает отдельные моменты, оставляя вокруг неодолимый мрак. При великолепной памяти можно и должно что-то забывать.

(Ср. у Пастернака в «Докторе Живаго»: «Сознание — свет, бьющий наружу, сознание освещает перед нами дорогу, чтоб не споткнуться. Сознание это зажженные фары впереди идущего паровоза»; к различию памяти и сознания ср. запись Ахматовой: «Я сейчас поняла в Пастернаке самое страшное: он никогда ничего не вспоминает...».)

История и знание о ней, память истории устроена, как и сама память, память жизни, память Я: она прерывна, но ориентирована на своеобразный «гештальтизм», на законченность формы и целостность смысла, на «пост-редактуру»; она вводит свои мотивировки, управляющие описанием происходящего, и она, даже при подсказках письменных источников, тяготеет, так сказать, к «устности», внутрисложенности и принципиально личностной ориентации. Не будь этого, речь шла бы о науке и только о науке (как утверждают некоторые), но и этого не достаточно — объяснительно-описательная функция не может отменить потребностей видеть в истории и ее уроках жизне-строительные потенции и сферы более высоких, нежели только исторические, смыслов. Поэт ставит себя в пересекающейся части двух памятей — личной и исторической, и каждая из них «заражается» свойствами сопresentствующей

ей другой части. *А город помнит о судьбе своей: / Здесь Марфа правила и правил Аракчеев* — это не просто (и не в первую очередь) описание эпизодов из истории Новгорода; главное здесь в том, что они пережиты поэтом как факт личной биографии, включены в сферы личного и следовательно, повторены и повторением возведены в ранг парадигмы если не вечного, то во всяком случае повторяющегося образца, корни которого уходят в личную биографию и в жизнь всего рода (пребывание в Новгороде в сентябре 1914 года и та «капелька новгородской крови», о которой напишет сам поэт). Подобные захваты из сферы «исторического», примеривания к себе (*Не тот ли голос: «Дева! встань...»*), освоения, выстраивания «личной» парадигмы из исторических образцов как раз и формируют то, что можно назвать историзмом, но вместе с тем эти «лично-исторические» синтезы кардинально меняют значимость собственно (или «первично») исторического и подготавливают выходы за пределы «исторического» и включение «историзма» в более широкий круг явлений. Исторические повторы дают основания думать о продолжении подобных повторов и за пределами настоящего в сторону будущего, что уже отсылает к сфере провиденциально-пророческого. Историю оказывается возможным читать не только в ее линейном развертывании, то есть синтагматически, но и как парадигму, то есть некий нарушающий линейную непрерывность комплекс, смыслы которого могут переживаться лично, сопрягаясь со сферой экзистенциального, бытийственного и их полюсами — жизнью и смертью таким образом, что систола истории и систола поэта оказываются как бы эквиритмичными, во всяком случае в своих отмеченных частях, в том курсе — поэтическом и историческом, который оповещает о затрудненности (дыхания или движения), нагнетании суггестивности, некоей неправильности, отклонении, сбое, сломе, срыве (о «ритмическом курсе» Ахматовой, соотносимом с тем семантическим ореолом, который придают ее стиху пеонизированные места или дольник, писалось уже в 10-е годы, ср. теперь об этом в диссертации Р. Д. Тименчика).

Какие естественные корни «исторического» были у русского писателя в начале XX века? Посредством чего русская культура и русская жизнь приобщались к сфере истории? Как конкретно сопрягались поэтическое и историческое? При попытке ответить на эти вопросы в центре внимания оказывается русский язык, в той его роли, которая была осознана в начале XX века, в частности в акмеизме. Это новое понимание языка и слова было сформулировано Мандельштамом. Оно, собственно, и образует лингвистическую основу акмеистического мировоззрения. Осознание этой основы и понимание того, что язык не только материал и средство, но и суть и цель, обусловили двустороннюю связь акмеистической поэзии и научной лингвистической поэтики. Сама структура языка поэтических текстов Ахматовой и Мандельштама предрекавала филологии новый тип и метод описания («Сделалось почему-то модным проверять новые теории языковедения и новейшие направления стихологии на „Четках“ и „Белой стае“»), — замечает Л. Гроссман в *Мастерах слова* [Москва, 1928. С. 302]). Но и эти поэты в свою очередь ориентировались на филологию и на ее выводы. Через филологию же открывался выход в сферу исторического. Во всяком случае, Мандельштам отчетливо видел в филологии торжество исторического и культуроло-

гического начала («Европа без филологии даже не Америка; это цивилизованная Сахара, проклятая Богом, мерзость запустения». — «О природе слова»), а в ключевых особенностях русского языка, определяющих литературу, — главный аргумент историчности всей русской культуры.

Таким критерием единства литературы данного народа, единства условного, писал он, — может быть признан только язык народа, ибо все остальные критерии сами условны, переходящи и произвольны. Язык же, хотя и меняется, ни одну минуту не застывает в покое, от точки до точки, ослепительно ясной в сознании филологов, и в пределах всех своих изменений остается постоянной величиной, „константой“, остается внутренне единым... Русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий живые силы эллинской культуры, уступив запад латинским влияниям и не надолго загаживаясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью. Если западные культуры и истории замыкают язык извне, огораживают его стенами государственности и церковности и пропитываются им, чтобы медленно гнить и зацветать в должный час его распада, русская культура и история со всех сторон омыта и опоясана грозной и безбрежной стихией русского языка, не вмещающегося ни в какие государственные и церковные формы. Жизнь языка в русской исторической действительности перевешивает все другие факты полнотою явлений, полнотою бытия, представляющей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти. Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова, как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинистической филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим... Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история. Для России отпадением от истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности, от свободы и целесообразности было бы отпадение от языка. „Онеменение“ двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории. Поэтому совершенно верно, что русская история идет по краю, по бережку, над обрывом, и готова каждую минуту сорваться в нигилизм, то есть в отлучение от слова... У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое

слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории. («О природе слова», т. II, 283 и след.).

В этом контексте становится понятным, что именно слово оказывается высшей ценностью. На том роковом перекате истории, за которым ее могло уже и не быть, по ту сторону страха и самой жизни (*По ту сторону ада — мы*), Ахматовой были сказаны «последние» слова о слове:

Не страшно под пулями мертвыми лечь,  
 Не горько остаться без крова, —  
 И мы сохраним тебя, русская речь,  
 Великое русское слово.  
 Свободным и чистым тебя пронесем,  
 И внукам дадим, и от плена спасем  
 Навеки!

Слово — последний и главный ресурс нашей истории, нашего исторического бытия, и оно — свободно. Этот атрибут характеризует не только некоторые кардинальные свойства слова, взятые изнутри и в статике, но и определяет динамические возможности его — раскрытость слова свободе, его способность вести к ней. Речь идет здесь не только о «внешней» свободе, то есть пустой и практически беспризнаковой форме, готовой вместить любое содержание, но и о внутренней свободе, принимающей в себя высшие смыслы и последние, глубочайшие тайны, о такой путеводительнице истории, которая приводит к рубежу, где история уже преодолевается и «снимается». В этой двойкой и двуединой работе — исторической и сверх-исторической — принимает участие и слово, язык.

Эту работу может совершать не любое слово, слово-инструмент, слово-подпорка, слово-вещь, но слово в его высших модусах, достигаемых в особом классе «творческих» текстов, — слово-субъект этого творчества, слово-личность, то слово-Бог, о котором поведало Евангелие от Иоанна (*И в Евангелии от Иоанна сказано, что слово — Бог*). Пространство художественной литературы как раз и является тем местом, где работает такое слово. В этом отношении в русской литературе XIX века особое место занимают роман и лирика. Забегая вперед, можно сказать, что их слово делает эти роды литературы «историчнейшими» источниками по русской жизни той эпохи, которые по своей синтетичности, глубине и яркости существенно превосходят все остальное, включая и собственно исторические (в первичном смысле слова) источники — «объективные» документы эпохи. Как ни парадоксально, эта максимальная историчность связана (более того, объясняется) с предельным вниманием к жизни души, ее свойствам и движениям, иначе говоря, с началом субъективным, то есть, строго говоря, со сферой скрытого (и часто скрываемого), невидимого, но восстанавливаемого по внешним отражениям — жестам, движениям, словам, вещам, вовлеченным в сферу субъективных переживаний человека или смежных с ними и т. п. «Жизни гибельный пожар», прежде чем быть узанным «по бледным заревам искусства», опознается именно

по этим внешним отражениям, и в искусстве подобного опознания, в установлении соответствий между внутренним и внешним, невидимым и видимым, тайным и явленным, необходимым и случайным, в построении причинно-следственных рядов, помогающих вскрыть мотивационные структуры, управляющие и/или объясняющие жизнь души, в умении преобразовать внутренний, прежде всего личный опыт в образы художественного текста русская литература XIX века достигла удивительно многого. На этом пути обнаруживаются несомненные и далекоидущие аналогии между тем, что называют психологизмом русской литературы, и инфраструктурой истории. Прежде всего и здесь и там тайным нервом оказывается проблема мотивировок, и, следовательно, основной задачей становится восстановление мотивационных структур. Психологическое и историческое «кеплерианство» русской литературы по своему масштабу и характеру не уступает астрономическому, но имеет и свои преимущества: оно богаче и глубже в том смысле, что берет на себя большую ответственность, сознавая, что у него не будет и не может быть своего Леверье, если только это не сам поэт.

В 1922 году в «Письме о русской поэзии» Мандельштам писал:

Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и богатство русского романа XIX века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с Анной Карениной, Тургенева с Дворянским гнездом, всего Достоевского и отчасти Лескова. Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу.

(Ср. также рассуждения о «сочетании тончайшего психологизма [школа Анненского] с песенным ладом», которое поражает слух в стихах Ахматовой, о «психологическом узоре» ахматовской песни и т. п. — в рецензии на «Альманах Муз»). Несколько лет спустя по-своему, но о том же скажет и Пастернак — *Но, исходив из ваших первых книг, / Где крепи прозы пристальной крутицы...* («Анне Ахматовой»), перечисляя уже встретившиеся и еще имеющие быть мотивы этой прозы — мокрые кровли, торцовые плиты, город, весна, каналы, пахнувшие затхлостью, горячий ветер, фонари, звезды, белая ночь и т. п.

Русская проза и прежде всего русский роман XIX века решающим образом подталкивают исследователя к разгадке принципиальной возможности связи «поэтического» и «исторического». В связи с творчеством Ахматовой проникательнее других оказался Кузмин. Он был первым, кто на первом же шаге ее поэтического пути, в предисловии к первой книге ее стихов, открыл ту особенность ее поэзии, которая, несомненно, и была тем то ли предвосхищением-предчувствием «исторического», то ли его следом-отблеском, то ли, говоря осторожнее, его аналогом и знаком в «не-историческом поэтическом», еще не ведающем об одной из важнейших своих доминант, которой суждено было стать явной лишь позже.

В Александрии существовало общество, члены которого для более острого и интенсивного наслаждения жизнью считали себя обреченными на смерть. Каждый день их, каждый час был предсмертным.

Хотя предсмертное времяпрепровождение в данном случае сводилось к сплошным оргиям, нам кажется, что сама мысль о предсмертном обострении восприимчивости и чувствительности эпидермы и чувства более чем справедлива. Поэты же особенно должны иметь острую память любви и широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир, чтобы насмотреться на него и пить его каждую минуту последний раз. Вы сами знаете, что в минуты крайних опасностей, когда смерть близка, в одну короткую секунду мы вспоминаем столько, сколько не представляется нашей памяти и в долгий час, когда мы находимся в обычном состоянии духа. И воспоминания эти идут не последовательно и не целостно, а набегают друг на друга острой и жгучей волной, из которой сверкнет: то давно забытые глаза, то облако на весеннем небе, то чье-то голубое платье, то голос чужого вам прохожего. Эти мелочи, эти *конкретные* осколки нашей жизни мучат и волнуют нас больше, чем мы этого ожидали, и, будто не относясь к делу, точно и верно ведут нас к тем минутам, к тем местам, где мы любили, плакали, смеялись и страдали — где мы жили. [...] Анна Ахматова обладает способностью понимать и любить вещи именно в их непонятной связи с переживаемыми минутами. Часто она точно и определенно упоминает какой-нибудь предмет (перчатку на столе, облако как беличья шкурка на небе, желтый свет свечей в спальне, треуголку в Царскосельском парке), казалось бы не имеющий отношения ко всему стихотворению, брошенный и забытый, но именно от этого упоминания более осязаемый укол, более сладостный яд мы чувствуем. Не будь этой беличьей шкурки, и все стихотворение, может быть, не имело бы той хрупкой пронзительности, которую оно имеет. ...Особенно ценим то первое понимание острого и непонятого значения вещей, которое встречается не так уж часто. И нам кажется, что Анна Ахматова имеет ту повышенную чувствительность, к которой стремились члены общества обреченных на смерть. Этим мы не хотим сказать, чтобы мысли и настроения ее всегда обращались к смерти, но интенсивность и острота их такова.

Итак, острота восприятия (на двух страничках семикратно появляются слова *острый, острота, обострение*, но еще и *укол, пронзительность, жгущий*, что почти, пожалуй, произвольно отсылает к триединому комплексу остроты — *острота* вовне, *остро* воспринимаемая внутрь себя и *остро* выражаемая в стихе, который поэт возвращает вовне) и интенсивность жизненных переживаний как результат того маргинального положения, в которое добровольно ставит себя сам поэт в пространстве жизни, — на грань смерти, как бы уже окончательно приняв ее, но располагая еще мгновением, которое вот-вот непоправимо минет, но пока остается все-таки почти бесконечно емким для воспоминаний, где то, что было, само выбирает ту форму, в которой ему воспоминаться, и даже порядок появления своих частей. Эта высшая, так сказать, острейшая подлинность чувства и, следовательно, переживающей его жизни — первое условие и первый залог возможности прорыва к «историческому». Но сам прорыв совершается лишь тогда, — но зато неотвратимо, — когда вовне возникает пространство «прорыва» или, как говорил

первый русский историк, «поднимается занавес на театре Истории» и наступают, по слову поэта, *сии минуты роковые*.

Для Ахматовой эти минуты наступили летом 1914 года. Никто из русских писателей не принял эту дату с такой остротой и сознанием непоправимости, как она. «Я с самого начала все знала про стихи», — писала Ахматова. То же она могла бы сказать про случившееся и следствия из него. Сознание или, точнее, интуиция, что 19 июля перейден некий роковой порог, за которым все будет иначе — страшно, губельно, неотвратно, необратимо, было как озарение, разом открывающее смысл события и неотменимо окончательное, одновременно-мгновенное и целостное (это нарушение ряда, очередности ради синтетического концентрирования смыслов свойственно Ахматовой и в других случаях — как в малом, так и в большом, — и не раз находит отражение в ее стихах, ср. *О Венеции подумал и о Лондоне зараз* или *Я помню все в одно и то же время* [и далее о несомой в протянутой руке Вселенной и смысле этого — *...а в недрах тайно зреет семя / Грядущего...* — «Творчество»]). Это острейшее ощущение свободно и необходимо «зараз»: оно лишено «положительного» содержания («пусто») и вне конкретных форм, но оно императивно замыкает временную цепь от прошлого к будущему именно в этой точке настоящего, из которой «видно во все концы и будущее уже не объект гаданий или выбора, а нечто неотклонимое, неизбежное, единственное, чья тень уже легла на настоящее» (этот образ, — ср.: «Но будущее, которое, как известно, бросает свою тень задолго перед тем, как войти, стучало в окно, пряталось за фонарями, пересекало сны...» [«Амедео Модильяни»], восходящий, как считается к Моммзену, не раз воспроизводился и у русских писателей, в частности входивших в круг чтения Ахматовой, ср. у Мережковского: «*Бесы Достоевского* — не отражение прошлого, а видение будущего — та тень, которая иногда отбрасывается великими событиями вперед» (Полн. собр. XII, 13), или у Печерина в опубликованных в 1932 году «Замогильных записках»: «Приближалось 14-ое декабря, и, как все великие события, бросало тень перед собою» и др.; ср. инвертированные варианты типа: «*Боттичелли и его друзья жили накануне великих исторических грез... Предчувствие их задолго тяготеет в воздухе...*» (*Муратов П. Образы Италии. Т. 1. М., 1910. С. 168*) и др. Это принятие в себя будущего как следствие затронутости настоящим, потрясенностью и опаленностью им, объясняет, почему бессмысленно искать позицию Ахматовой во всем диапазоне от «пораженчества» до «войны до победного конца». Война переросла самое себя, стала больше, чем война. Как ни велика и ни ужасна она, то, что стоит за нею, больше и страшнее, и в этой «полной» перспективе война, помимо собственного ее значения, имеет и другое — быть знаком того, что стоит за нею и из нее вытекает, той гранью, которая делает всю до сих пор прожитую жизнь всего лишь пред историей. Осознание трагического обрыва предыстории и начала «ужаса истории» навсегда связалось именно с этой гранью (ретроспективно Ахматова, рассказывая о своих встречах с Модильяни, говорит о первоначальном неведении этой «предысторичности»: «Вероятно, мы оба не понимали одну существенную вещь: все, что происходило, было для нас обоих предысторией нашей жизни: его — очень короткой,

моей — очень длинной»). И еще один чрезвычайно важный момент, свидетельствующий о неотделимости личного и автобиографического от общего и «исторического», — конец «личной» предыстории совпал с концом той «исторической» предыстории, которая имела непосредственное отношение ко всему поколению и всей России и впитала в себя все — от колокольной, кабаков, пролетов, пятиэтажных громад, танцклассов, вывесок менял, зеркал с ореховыми рамами до предгибельного озноба страны, — став уникальным сверхсимволом двух катастрофически столкнувшихся эпох:

Так вот когда мы вздумали родиться  
И, безошибочно отмерив время,  
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ  
Невиданных, простились с небытьем.

(Северные элегии — «Первая. Предыстория»)

То озарение-прорыв, о котором говорилось ранее, как бы кристаллизовало ту неопределенно-непрерывную, с нефиксированными элементами картину, что рисовалась до сих пор, и впервые подлинно связало то, что было или ощущалось до того разъединенным — прошлое и настоящее, настоящее и будущее, историческое и сверхисторическое, личное и сверхличное, смысл предчувствуемый, потенциальный (за *истомной скукой Царского Села* смятенный и потревоженный дух предчувствует нечто большее — *...Здесь все мертво и немо, / Как будто мира наступил конец. / Как навсегда исчерпанная тема, / В смертельном сне покоится дворец.* — «Первое возвращение». 1910) и смысл явленный, реализовавший свои потенции, наконец, поэтическое и историческое. Картина стала четкой, дискретной, с проступившими связями между ее элементами. Память опустошилась от груза прошлого, потому что теперь у нее другое назначение — быть свидетельницей апокалипсиса, хотя лучше и проще было бы не быть, умереть. Об этой роковой минуте призвания к долгу, выбора, определяющего всю жизнь, — против желанья и воли (как это нередко случается в подобных случаях с шаманами или пророками) — в стихотворении о призвании «Памяти 19 июля 1914».

Мы на сто лет состарились, и это  
Тогда случилось в час один:  
Короткое уже кончалось лето,  
Дымилось тело вспаханных равнин.

Вдруг запестрела тихая дорога,  
Плач полетел, серебряно звеня...  
Закрыв лицо, я умоляла Бога  
До первой битвы умертвить меня.

Из памяти, как груз отныне лишней,  
Исчезли тени песен и страстей.  
Ей — опустевшей — приказал Всевышний  
Стать страшной книгой грозových вестей.

(Ср. в стихотворении «Белый дом» мотив «опустошения» памяти: *Но кто его отодвинул, / В чужие унес города / Или из памяти вынул / Навсегда дорогу туда...*, лето 1914 года.)



Июль 1914 года замкнул цепь, тянувшуюся из «предыстории», и придал подлинность тем пророчествам, которые возникали там, куда падала «тень будущего»:

[...]

Приходил одноногий прохожий  
И один на дворе говорил.

«Сроки страшные близятся. Скоро  
Станет тесно от свежих могил.  
Ждите глада, и труса, и мора,  
И затмения небесных светил.

Только нашей земли не разделит  
На потеху себе супостат:  
Богородица белый расстелет  
Над скорбями великими плат».

Самая страшная засуха лета 1914 года в этом контексте — предвестие будущих бед, час которых настал — *Не напрасно молебны служились, / О дожде тосковала земля! / Красной влагой тепло окропились / Затоптанные поля* (к *Пахнет гарью* [«Июль 1914». ], открывающему стихотворение, ср. стихотворение-двойник «Город сгинул...», где возникает тот же образ — *Пахнет гарью* и мотив хромого человека: *Мы увидели: на гору, к лесу / Пробирался хромой человек* [ср. *одинокий прохожий*], который тоже предсказывает — «*Будь сын твой и жив и здоров!*»). Пророчество, плач, молитва о недуге, потере самого дорогого, смерти, готовность к гибели-самопожертвованию и к тому, чтобы остаться до конца на этом гибельном месте, — таково теперь дело поэта (*И давно мои уста / Не целуют, а пророчат.* — «Нет, царевич, я не та», 1915). В мае 1915 года, в Духов день, пишется «Молитва»:

Дай мне горькие годы недуга,  
Задыханья, бессонницу, жар,  
Отыми и ребенка, и друга,  
И таинственный песенный дар —  
Так молюсь за твоей литургией  
После стольких томительных дней,  
Чтобы туча над темной Россией  
Стала облаком в славе лучей.

Но поля окропляются кровью (*вестей от него не получишь больше, / Не услышишь ты про него. / В объятый пожарами, скорбной Польше / Не найдешь могилы его*), и единственное утешение, что *Уже не будет потерь: / Он Божьего воинства новый воин, / О нем не грусти теперь* («Утешение», 1914) и что ты можешь теперь молиться / *Заступнику своему*. И уже сроки страшные не просто близятся, но настали — страшно время и страшен родной город поэта, «мрачнейшая из столиц»: *А теперь пора такая, / Страшный год и страшный город, / Как же можно разлучиться / Мне с тобой, тебе со мной?* («Будем вместе, милый, вместе», 1915); ср. также о «городе печали и гнева» — *Что случилось с нашей столицей... / На дикий лагерь похожим / Стал город пышных смотров. / И брат мне сказал: настали / Для меня великие*

дни. / Теперь ты наши печали / И радость одна храни («Тот август как желтое пламя», 1915) и др.

Открывшееся видение и соответствующее ему новое сознание поэта, конечно, не привели к тому, что отныне *Исчезли тени песен и страстей*, но верно то, что теперь всякая песнь, любовь, страсть, страдание были под знаком беды и прозреваемого за нею еще большего горя, катастрофы, в сознании которой все остальное как бы растворялось и преображалось, — даже предчувствия собственной ранней смерти, нередкие и до откровения (*Смертный час, наклонясь, напойт / Прозрачную сулемой. / А люди придут, зареют / Мое тело и голос мой* — «Умирая, томлюсь о бессмертии», 1912 или *На Казанском или на Волковом / Время землю пришло покупать. / Ах! под небом северным шелковым / Так легко, так прохладно спать / [...] / Мне одной справлять новоселье / В свежевыкопанном рву*, 8 июля 1914) и после него (*Буду тихо на погосте / Под доской дубовой спать*, 1915 или «Майский снег», 1916: *Прозрачная ложится пелена / На свежий дерн и незаметно тает. / Жестокая, студеная весна / Налившиеся почки убивает. / И ранней смерти так ужасен вид...; ср. Я спросила у кукушки, / Сколько лет я прожила...*, 1919).

Многим позже в эпиграфе к одному из ранних вариантов «Поэмы без героя» Ахматова привела слова Жан-Поля Рихтера из романа *Зибенкэз*:

[...] в такую эпоху, как наша, когда оркестр всемирной истории еще только настраивает инструменты для будущего концерта, а потому все они пока звучат вразброд, невероятно визжат и свистят...

(Ср.: Известия ОЛЯ. Т. 48. № I. 1984. С. 72). Эти слова многое объясняют в *Поэме*, но стоящий за ними смысл, похоже, открылся Ахматовой четвертью века раньше. Отдельные и, казалось, разрозненные и независимые друг от друга образы и мотивы ее стихотворений на большой глубине, не осознаваемо ни читателем, ни, возможно, поэтом, реализовали единую идею, строили общее здание, которое внезапно и резко высветилось при первом взмахе палочки дирижера оркестра Истории. И тут оказалось, что многие элементы целого уже были готовы образовать единый ряд. «Исторический» слом дал настолько законченный и органический смысл всему предыдущему в стихах, что возникает мысль о преформирующей роли «исторического» для «поэтического», о первом варианте интерпретации смысла эпиграфа, использованного позже в *Поэме*, — *In my beginning is my end* (Элиот), где начало в той же мере предопределяет конец, в какой заданный конец индуцирует и провоцирует нужное ему начало (обратное историческое время). А подобная ситуация как раз и характеризует структуру и характер наиболее напряженных «исторических» цепей и наиболее тугих узлов истории. С 1914 года поэзия Ахматовой как бы встраивается в ритмическую структуру истории, «рзывает» ее на своем языке, доводит эту игру до того порога, за которым «историческое» передает свою эстафету «сверх-историческому» или, при ином взгляде, преодолевается им, выносится на его суд. *Черных ангелов крылья остры, / Скоро будет последний суд* из стихотворения 1914 года предвосхищает стихи, написанные через полвека: *Светает — это Страшный суд. / И встреча горестней разлуки* (Из Дневника путешествия. Стихи на случай, 1964). А одно из стихотворений 10-х годов пророчески освещает то

будущее, которое уготовано поэту-жрецу историей-судьбой, — страдания, тот «кроваво-черный карнавал», о котором позже скажет *Поэма*, искупление поэта и его апология:

Жрицами божественной бессмыслицы  
Назвала нас дивная судьба,  
Но я точно знаю — нам зачислятся  
Бденья у позорного столба.  
И свиданье с тем, кто издевается,  
И любовь к тому, кто не позвал...  
Посмотри туда — он начинается,  
Наш кроваво-черный карнавал.

*(10-е годы. Царское Село)*

С этих пор, со слома истории, совмещенного со сломом жизненного пути, основным и уже вполне осознаваемым героем поэзии Ахматовой становится само время. Но подвластность ему человека и человеческой жизни не делает время абсолютным и независимым явлением: оно ожидает суда вечности, судьбы как Божьей воли, которая совершается через время, и нравственное оправдание и искупление человека возможно только во времени, которое он считает себе принадлежащим и за пределы которого он пытается заглянуть. Отец Сергей Булгаков в Слове на Новый год под названием «Вечность и время» обозначил эту проблему, и, учитывая ее важность в связи с избранной здесь темой, более того, известное сродство предлагаемого решения и поэтической версии времени у Ахматовой, стоит дать голос русскому религиозному философу, помня, что именно христианство наиболее глубоко поняло проблему времени.

Всякое мгновение жизни уже есть новое начало нового ее срока. Но человеческое воображение ищет четких граней в текущем времени, и в полуночный час условного новолетия, когда переворачивается для нашего сознания новая страница в нашей жизни, мы испытываем как будто неподвижность времени, чувствуем ее, словно остановку биения нашего сердца. Мы прозираем во времени лик вечности, мы смотрим широко открытыми, испуганными глазами в несущийся перед нами поток времени, со страхом и надеждою на то, что в его потоке нам суждено будет новое счастье и новая жизнь. Бог дает время, и в нем наша жизнь с ее свободой и творчеством, в нем таится будущее, творится мир, открывается неизвестное, исполняемое, чаемое [...]. Однако время имеет для нас два лика: прошедшего и будущего, рождения и умирания. Время стирает письмена жизни, погружает их в небытие. [...] Все покрывается водами забвения и в нас самих и вне нас, и после нас. Однако и это забвение есть также лишь временное, ибо время содержит вечность и содержится ею, и ничто не исчезает, однажды сверкнувши во времени. В глубине, под поверхностью воды, хранится в вечной памяти мира все, туда опустившееся. В книге жизни начертано наше время, и она снова раскроется за временем, в жизни будущего времени. И суд вечности будет произнесен Истиной на основании этой книги. Времени, текущему и преходящему, принадле-

жит высшая действительность. Время есть риза вечности, мысль Божия, дело Божие, свершение Божие, которое в полноту времен станет прозрачно для вечности.

Но ныне для нас время в течении своем окаймлено берегами небытия: в прошлом — время до нашего рождения, в будущем — зияющая темнота смерти. [...] Перед этой мыслью содрогается наша тварность. Но этот ужас не достоин христианина, и он не отвечает естеству времени. Ибо хотя мы и подвластны времени, но время подвластно Богу, и через время совершаются над нами судьбины Божии. Во временах и сроках совершается дело Промысла Божия, осуществляется Премудрость Божия. Для Бога открыта книга нашего времени [...]. И однако мы по-человечески считаем время нам самим принадлежащим [...]. Пред нами отверсты врата будущего, и чрез них мы преходим из времени за время, в вечность. Его, земного времени, не станет уже с нашей смертью, и еще более со смертью всего мира, за которой наступит его преображение. Его не станет, когда придет Господь. К Нему, к Его пришествию к нам, ведет нас время, в этой точке оно свивается, оно есть то истинно новое, новая для нас жизнь и новое небо и земля, которых чаем. И час полуночный, когда свершается старый год и начинается новый, говорит нам об ином полуночном часе: „се Жених грядет в полунощи“. И любя эту жизнь, чая и желая от нее нового, мы должны взирать за ее грани. Христианская вера, надежда, любовь не могут окончательно задерживаться во времени, но стремятся к тому, что за временем, что есть и основание времен. И наша новогодняя молитва содержит в себе, как биение человеческого сердца, христианский зов и призыв: „Ей, гряди, Господи Иисусе!“ (Апок. 22:20). (*Протоиерей Сергей Булгаков*. Слова. Поучения. Беседы. Paris, 1987. С. 126—128).

Эта христианская концепция времени и сопутствующее ей настроение, по самой своей сути, и разумом, и душой, и сердцем (и, конечно, в значительной степени независимо от «письменных» источников), были, несомненно, близки Ахматовой. Об этом можно было догадываться уже по первым ее книгам. Но позже, и прежде всего на роковых рубежах, в условиях последнего дня, эта близость становится особенно очевидной и подтверждается всем поэтическим опытом Ахматовой на протяжении полувека после революции, то есть 9/10 ее творческого срока. Но именно революция стала для нее таким роковым рубежом и ввела ее в экзистенциальную и психологическую ситуацию последнего дня, визионерски окончательно увиденного и пророчески непреложно предсказанного ею еще в июле 1914 года — *Сроки страшные близятся...*

Обе названные только что способности были присущи Ахматовой в высокой степени. Их результаты не были обязаны случаю, удаче, везенью, но относились к категории тех «прорывов» во времени, которые отличают подлинную высокую мистику. Умение «собирать» плоды будущего в связи с событиями «осевого» времени, концентрировать интуицию, когда речь идет о главном, тоже должно быть отмечено как важная способность Ахматовой, хотя «переполненность» будущим иногда приводила как бы к «холостым»

ходам, по крайней мере, с точки зрения высших целей и замыслов. Авторы воспоминаний об Ахматовой иногда говорят об этих ее способностях; Вяч. Вс. Иванов пишет:

Как-то разговорившись у нас в гостях, Ахматова рассказывала, как впервые открыла в себе дар вещуньи-прорицательницы, совсем юной девушкой, лет в шестнадцать. По ее словам, внезапному предвидению всегда предшествует состояние расслабленности, граничащей со сном или обмороком. Она чувствовала себя обмякшей, в каком-то полубессознательном состоянии. И полулежа на диване [...] услышала, как ее пожилые родственницы судачат о молодой удачливой соседке — какая та блестящая, сколько поклонников, красавица. И вдруг, сама не понимая как, выпалила: Да, а потом уедет в Ниццу и через полгода умрет там от туберкулеза. С той девушкой так и случилось.

Видимо, в тот же раз автору этих строк пришлось слышать и другой, не отмеченный мемуаристом, рассказ Ахматовой — войдя в купе поезда Ленинград — Москва, она почувствовала внимание к себе со стороны неизвестного ей пассажира. «Анна Андреевна, вы меня не знаете, но...» — «Как же не знаю... Вы — Петров...» Оказалось, что эта помимо воли произнесенная фамилия человека, который, в самом деле, был ей неизвестен, была «увидена» правильно. Сходные «видения» случались и во время снов, бредовых состояний, болезней, и дурные знаки и предсказания сбывались всегда, ср. *Дай мне долгие годы недуга...*

Конечно, дары визионерства, предвидения, предсказания, пророчества не принадлежат к числу распространенных, особенно в том их варианте, который предполагает высокую степень селективности материала такого рода, умение точно соотносить знаки-«уроки» и их реализации, а также дар концентрации этих способностей в связи с высокими жизнестроительными и жизнеопределяющими смыслами. И тем не менее эти дары коренятся в самой человеческой природе, и, видимо, есть основание говорить о таких условиях, в которых они не случайность, но закономерность, хотя и встречающаяся на своем пути помехи и ошибки, связанные с ложными интерпретациями. Вс. С. Соловьев в своих воспоминаниях о Достоевском приводит его слова, относящиеся к дару предсказаний:

Видите ли, не верить в возможность предсказаний нельзя, никак нельзя... Это вздор! уж не говоря о том, что в истории сохранилось многое в этом роде, но почти каждый человек на себе знает. Все верят и если не признаются, то единственно из малодушия, которого в нас так много. Сам верит, верит, может быть, даже больше, чем бы следовало — и в то же время смеется, глумится над искренним человеком; который так прямо и скажет, что верит... (Исторический вестник. 1881. № 4. С. 849).

А. А. Ухтомский, выдающийся физиолог и тонкий интерпретатор художественной литературы (в этой области именно Достоевский представлял для него преимущественный интерес, о чем, между прочим, можно судить по ряду пронизательных анализов произведений русского писателя), предложил свое научное объяснение этим дарам и прежде всего предсказанию. Он настаивал

на том, что ни отдельный человек, ни общество в целом не могут и не должны жить по принципу «наименьшего сопротивления», так как подобная установка противоречила бы природному устройству нервно-психического аппарата и его действию. По мнению ученого, «высшие этажи» центральной нервной системы

останавливают, тормозят, вступают, может быть, в весьма тяжелую борьбу, в конфликт с низшими центрами, постоянно споря с отрицательной тенденцией к покою и омертвлению. Высшие этажи, эти наиболее зоркие и наиболее ориентирующие нас в хронотопе органы («Доминанты как фактор поведения»), предвидят предстоящую реальность задолго, у больших людей они могут предвидеть в истории за сотни лет, ибо хронотоп гения чрезвычайно обширен, и именно гениальные деятели в своем индивидуальном поведении для себя чаще всего идут по пути наибольшего сопротивления для того, впрочем, чтобы достичь намеченного предмета наилучшим способом и открыть другим это достижение с наименьшей затратой сил.

(Ср.: Нева. 1988. № 4. С. 172.). Дар предвидения в истории, в искусстве, в науке, — по Ухтомскому, — требует от его обладателя абсолютной поглощенности своими, может быть, безотчетными, неясными для других целями. Часто у гения не бывает других аргументов в защиту своей правоты и правды, кроме «индивидуального поведения» — собственной жизни! «Властная доминантная жизнь имеет свой смысл и исторические резоны». Свершения и поступки гения не остаются без последствий. «Интуиция сердца» может предвидеть гораздо ранее и больше,

чем рассуждения [...]. Интуиция совести и здоровое рассуждение находятся в таких же отношениях, как художник, пророк и поэт, с одной стороны, и спокойный рассудительный мещанин, с другой [...].

И наконец:

И поэт, и ученый, и техник, и политик, и пророк, и подвижник приходят к своей радости лишь там, где им удастся так неразрывно согласить свое внутреннее с действительностью, что и нельзя бывает сказать: он ли подчиняется действительности, или действительность подчинилась ему. В счастливый час действительного творчества поэт, ученый и пророк одно неразрывное бытие с тем миром, который они учуяли! (Там же).

Эти мысли Ухтомского — от безотчетности и неясности целей, абсолютной поглощенности ими, «индивидуального поведения для себя» и т. п. до истории как сферы явленных предсказаний, — может быть, лучшее «научное» введение в эту тему в связи с Ахматовой и прежде всего в аспекте той историчности предсказаний, которая подводит к грани «исторического» и тем самым как бы обозначает то, что за царством истории. Вероятно, нельзя считать случайностью, что время видений, предсказаний, молитв — не пик трагедии, не высшая ее точка, а некий предварительный знак, за которым вещая душа узревает другое, еще более страшное, чем «естественное», общепринятое понимание означаемого этим знаком. Когда же ситуация оконча-

тельно и бесповоротно замкнулась в трагедию, в катастрофу, поэту уже не до видений и предсказаний, ибо они работают преимущественно на гибельное, во всяком случае в том случае безысходности и полного отсутствия надежд, о котором идет речь здесь. Остается принять неизбежное со смирением, которое, однако, отнюдь не обозначает согласия с происшедшим как некоего приемлюще-гармонизирующего соответствия между душой поэта и злобой дня, но должно пониматься в религиозном, христианском духе («А смирение есть только в православии» — в такой форме фиксируются мысли Ахматовой воспоминателем в контексте ее высказывания о том, что в блоковских стихах о России нет смирения, см.: Знамя. 1989. № 6. С. 203). Это смирение коренится в вере в Бога, в уверенности, что все от него и по Его воле, в признании неисповедимости Его высших замыслов, планов, путей их осуществления, в постоянной готовности предстать пред Его судом. Само смирение и есть знак этого предстояния и верности Богу. И единственной на потребу остается память, память о прошлом, память-свидетельница настоящего, та память, которая, по приказу Всевышнего, должна *Стать страшной книгой грозных вестей.*

Стихотворения Ахматовой 1917 года (при несколько более широком подходе — 1916—1919 годы) — удивительный документ, с почти медицинской точностью описывающий состояние поэта на том катастрофическом рубеже, где вчерашнее все превращается в сегодняшнее и завтрашнее ничто (как бы в порядке инверсии к обещанию-соблазну, идущему с другой стороны, — *Кто был ничем, тот станет все*). Предельная тоска и жестокая истома; одиночество, ожидание смерти и готовность к ней; наступление последних дней, Страшного суда, конец времени, исторического зона; прощание с прошлым, взгляд назад, на последний рубеж; память, воспоминание, пение, теперь никому не нужное, — вот настойчиво воспроизводимые признаки этой порубежной ситуации, за которой нет иного пути, кроме как *в никуда и в никогда*, / *Как поезда с откоса*, по словам более позднего стихотворения. Лишь несколько примеров из стихов той поры: *Во мне еще, как песня или горе, / Последняя зима перед войной. // [...] Не знали мы, что скоро / В тоске предельной поглядим назад; — И ничего не страшно мне / Припомнить — даже день последний; — Когда о горькой гибели моей [...]; — Под бледным небом родины моей / Я только петь и вспоминать умею; — А здесь уж белая дома крестами метит / И кличет воронов, и вороны летят; — Теперь никто не станет слушать песен. / Предсказанные наступили дни; — Теперь прощай столица, / Прощай, весна моя / [...] И все-таки сегодня / На тихом склоне дня / Уйду. Страна Господня, / Прими к себе меня!; — Вот для чего я пела и мечтала, / Мне сердце разорвали пополам, / Как после залпа сразу тихо стало, / Смерть выслала дозорных по дворам; — В кругу кровавом день и ночь / Долит жестокая истома... / Никто нам не хотел помочь / За то, что мы остались дома [...] / Иная близится пора, / Уж ветер смерти сердце студит [...]; — Уже судимая не по земным законам, / Я, как преступница, еще влекусь туда, / На место казни долгой и стыда. / И вижу дивный град, и слышу голос милый, / Как будто нет еще таинственной могилы, / Где, день и ночь, склонясь, в жары и холода, / Должна я ожидать Последнего Суда* (ср. *Скоро будет последний суд*) и т. п.

Эти и подобные им стихи принадлежат голосу поэта, находящегося на последнем рубеже: по одну сторону его — «историческое», по другую — «сверх-историческое». Первое переведено на язык движений души и сердца (и потому чаще всего оно «пусто» от исторической эмпирии как в микро-, так и в макроплане; исключений немного, ср., в одном случае: *Я знаю: это ты, убитый, / Мне хочешь рассказать о том. / И снова вижу холм изрытый / Над окровавленным Днестром*, 1917, или: *Для того ль тебя носила / Я когда-то на руках / [...] / К Анатолии далекой / Миноносец свой водил. // На Малаховом Кургане / Офицера расстреляли...*, 1918; и в другом: *Когда в тоске самоубийства / Народ гостей немецких ждал...*, отсылающее к совершенно конкретным дням и событиям русской истории [первая публикация — «Воля народа». 1918. 12 апреля; под стихотворением указано — 1917]); второе дано на языке высокой мистики, «чудесного» и, конкретнее, на языке знания в его исконном и глубочайшем смысле — знания как откровения, рождения (ср. и.-евр. \*g'en- >«знать» *знать* и т. п. при и.-евр. \*g'en- >«рождать», ст.-лат. *genō*, лат. *genus*, др.-греч. γένος и т. п.), как сверх-эмпирического озарения, как прорыва в сферу окончательного, непреложного, абсолютного (*Und da weiß auf einmal: / Das war es...*, по слову другого поэта), не имеющего ничего общего с знанием-собираением, с знанием в его логико-дискурсивном, рассудочном аспекте.

Стихи должны быть вровень с этим «последним» знанием, и поэтому в них нет ни гадаринских свиней, ни Святой Руси, ни палачей (но много лет спустя, в иной ситуации — *Кидалась в ноги палачу...*), ни жертв, ни кто виноват, что делать, очередных задач и тому подобных — в свете этого высшего знания — мелочей, ни даже оценок или эмоций, но бесслезность, простота, надменность, отказ от защиты, готовность принять любой удар, стояние перед Судьбой лицом к ней в этот страшный Год Господень (ср. *Anno Domini*) — *И знаем, что в оценке поздней / Оправдан будет каждый час... / Но в мире нет людей бесслезней, / Надменнее и проще нас* или *А здесь в глухом чаду пожара / Остаток юности губя, / Мы ни единого удара / Не отклонили от себя*. Проще умереть, но надо жить, потому что жизнь несет в себе высший религиозный смысл. Эта верность жизни придает смысл самой жизни и образует важнейшую жизненную тему в ее религиозном понимании, не раз возникающую и позже — и в крайней беде (*Надо память до конца убить, / Надо, чтоб душа окаменела, / Надо снова научиться жить*, 1939), и в минуты относительного покоя, лишенного, однако, радости (*Ты все узнаешь кроме / Радости. А ничего, живи...*).

Верность жизни для религиозного сознания предполагает верность Судьбе, конкретнее — верность своему месту, не потому что оно досталось тебе в силу случайностей наследственной цепи и ты стоял на этом месте раньше, но потому, что оно свое, а «свое» оно потому, что здесь и только здесь твоя жизнь может «невозмущенно», органически соединиться со своей Судьбой, реализовать ее со всей ответственностью, выполнив тем самым свой высший долг. В этом контексте верность месту не инертное и экстенсивное сидение на печке, не признак «консервативности» (*Под лежащий камень вода не течет*), физической и духовной лености и расслабленности, но, напротив, тот драматичнейший выбор, который свидетельствует о напряженнейшей духов-



ной коллизии, максимальной интенсивности (последний выбор перед лицом смерти, сделанный на том же неизменном пространстве-месте своей жизни), подлинной высшей свободе в условиях предельной несвободы (как инверсия шигалевского плана — «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом»).

В этой связи особое внимание к себе должны привлечь несколько стихотворений 1917 года, существенных в биографическом плане, за которым, однако, раскрывается более глубокий историософский план. Речь идет прежде всего о двух стихотворениях, адресованных Б. В. Анрепу, — «Высокомерьем дух твой помрачен» и «Ты — отступник: за остров зеленый...». «Реальный» комментарий к этим стихотворениям и к вызвавшей их ситуации был уже после смерти Ахматовой дан самим адресатом этих текстов.

Январь 1917 года я провел в Петрограде и уехал в Лондон с первым поездом после революции Керенского. В ответ на то, что я говорил, что не знаю, когда вернусь в Россию, что я люблю покойную английскую цивилизацию разума (так я думал тогда), а не религиозный и политический бред, А. А. написала: *Высокомерьем дух твой помрачен* [...] 1 января 1917. И позже в том же году: *Ты отступник: за остров зеленый* [...]. Революция Керенского. Улицы Петрограда полны народа. Кое-где слышны редкие выстрелы. Железнодорожное сообщение остановлено. Я мало думаю про революцию. Одна мысль, одно желание: увидиться с А. А. [...] Видимо, она была тронута, что я пришел. Мы прошли в ее комнату. Она прилегла на кушетку. Мы некоторое время говорили о значении происходящей революции. Она волновалась и говорила, что надо ждать больших перемен в жизни. „Будет то же самое, что было во Франции во время Великой революции, будет, может быть, хуже“. — „Ну, перестанем говорить об этом. Вы уедете“. — „Я буду приезжать. Посмотрите: ваше кольцо“. Я расстегнул тужурку и показал ее черное кольцо на цепочке вокруг моей шеи. А. А. тронула кольцо. „Это хорошо, оно вас спасет“. Я прижал ее руку к груди. [...] А. А. ласково улыбнулась. „Так лучше“, — сказала она [далее приводится «Сказка о черном кольце». — В. Т.]. С первым поездом я уехал в Англию. Я долго носил кольцо на цепочке вокруг шеи. (*Анреп Б. О черном кольце // Ахматова А. А. Соч. Т. 3. Paris, 1983. С. 445—446*).

Названные выше стихотворения должны быть процитированы здесь — прежде всего в связи с отражением в них в достаточно концентрированном виде темы веры, греха, вины, свободы, образующей ядро ахматовской историософии, но до сих пор не привлекавшей к себе должного внимания исследователей.

Высокомерьем дух твой помрачен,  
и оттого ты не познаешь света.  
Ты говоришь, что вера наша — сон,  
И марево — столица эта.

Ты говоришь — моя страна грешна,  
А я скажу — твоя страна безбожна.

Пускай на нас еще лежит вина, —  
Все искупить и все исправить можно.

Вокруг тебя — и воды, и цветы.  
Зачем же к нищей грешнице стучишься?  
Я знаю, чем так тяжело болен ты:  
Ты смерти ищешь и конца боишься.

*1 января 1917*

Ты — отступник: за остров зеленый  
Отдал, отдал родную страну,  
Наши песни и наши иконы  
И над озером тихим сосну.

[...]

Так теперь и кощунствуй и чванься,  
Православную душу губи,  
В королевской столице останься  
И свободу свою полюби.

Для чего ж ты приходишь и стонешь  
Под высоким окошком моим?  
Знаешь сам, ты и в море не тонешь  
И в смертельном бою невредим.

Да, не страшны ни море, ни битвы  
Тем, кто сам потерял благодать.  
Оттого-то во время молитвы  
Попросил ты тебя поминать.

*1917. Слепчево*

Там, у него — безбожная страна, «своя свобода» и полная безопасность, но и высокомерье, чванство, кощунство, невозможность познать свет, тяжелая болезнь, искание смерти и страх конца, потеря благодати, отступничество, погубление православной души. Здесь, у нее — грешная страна, вина, которую, однако, можно искупить и исправить, вера, хотя и кажущаяся «ему» сном, столица, представляющаяся с «той стороны» маревом, песни, икона, сосна над озером и, как подразумевается, опасность, но и верность, православность, благодать, отсутствие страха и какая-то иная, по замыслу более высокая, свобода.

Таким образом, в этих и некоторых других стихотворениях ближайших лет обозначена религиозная проблематика с в о б о д ы, один из ключевых вопросов, вызывающий столь острую полемику и столь разные ответы с «той» и с «этой» стороны. Сейчас речь идет не о том, кто прав в споре, и не о том, возможна ли, строго говоря, правота в этом споре. Несравненно важнее, что полагается как правильное, правое, справедливое, жизнестроительное и жизненаправляющее, что выбирается себе как судьба, нравственный императив, духовное мерило и последний пункт назначения — цель. В одном случае свобода понимается безрелигиозно — как разумный (точнее, рассудочный), логичный, примерами и аналогиями поддержанный, прагматически-утилитарный

выбор между двумя или более в принципе равноудаленными от того, что «правильно», «нужно», «полезно», предметами выбора. Частным вариантом этого типа, с изъятием идеи «равноудаленности», является ситуация, когда свобода реализуется в выборе между тем, что есть, дано, и тем, чего нет, но что возможно; между *status quo*, наличествующим, привычным, знакомым и чем-то *другим*, обычно новым и потому менее известным или даже вовсе не знакомым. Но есть и принципиально иное понимание свободы, при котором она оказывается ориентированной на сугубо внутреннее движение души и выступает как свое собственное усиление. Речь идет уже не столько о свободе выбора судьбы, сколько о свободе представления этого выбора самой судьбе, то есть об отказе от «собственного» выбора со стороны *Я*, о свободе выхода за пределы пространства, в котором возможность выбора понимается как признак свободы. Геометрия пространства рассматриваемой сейчас ситуации такова, что свобода оказывается в нем настолько независимой от чего-либо иного, настолько «свободной», что ее не может поколебать даже «отречение» от нее, в данном случае — пребывание («оставание») в заведомо худшем положении, нежели то, что считается крайним, — смерть. И если считать такое решение выбором, то он должен быть признан предельно нравственным, нравственным по преимуществу — в отличие от выбора по желанию («как нравится», «как хочется»), который может быть как корыстным, так и бескорыстным и даже нравственным, но все-таки не обладающим теми духовными энергиями, что в предыдущем случае.

Выбор Ахматовой, как и лирического *Я* ее стихов, высшей нравственной пробы (из чего, конечно, никак не следует заключение о «безнравственности» некоторых противоположных по реальному своему содержанию выборов), и прежде всего потому, что он религиозен, что *Я* остается с Богом. В свете этого выбора, исполненного высшего трагизма и последней серьезности, многое там, у него как бы снижается (*И свободу свою полюби* — свобода в разъединении с *Я*, внешняя по отношению к нему: ее еще только предстоит полюбить, а пока можно жить и без нее; об этой свободе жестче сказано двумя годами позже — *За то, что город свой любя, / А не крылатую свободу...*, где эпитет оказывается обоюдоострым; ср.: *И голос из тринадцатого года / Опять кричит: я здесь, я снова твой... / Мне ни к чему ни слава, ни свобода...*, 1958, а также пушкинскую «постылую свободу»), а здесь и там начинает отчетливо поляризоваться: здесь — моя грешная страна, но она с Богом; там — твоя безбожная страна, хотя она, возможно, и безгрешная; здесь — вина, но ее можно покрыть подвигом искупления; там — о вине нет речи, но нет пути и к искуплению; здесь — благодать и отсутствие страха; там — страх смерти у ищущей ее души. И оттого — как итог — выбравший благополучие и спасенный слабее, чем трагически обреченный к гибели, и он, слабый, нуждается в силе и просит о помощи и памяти — *Оттого-то во время молитвы / Попросил ты тебя поминать* (можно напомнить, что за год до этого ситуация казалась обратной — *Словно ангел, возмущивший воду, / Ты взглянул тогда в мое лицо, / Возвратил и силу и свободу, / И на память чуда взял кольцо [...]*, февраль 1916; в стихах, написанных 4 апреля 1915 года, «вспоминания» и ожидания передаются поэтом Ты, нуждающемуся в помощи — *Из памяти твоей я выну этот день / [...]* // *О как ты часто будешь*

*вспоминать / Внезапную тоску неназванных желаний // [...] / Ты будешь думать: «Вот она сама / Пришла на помощь моему неверью»).*

Чтобы вполне оценить ту парадоксальную свободу отречения, которая для внешнего наблюдателя иной раз кажется несвободой или даже рабством, нужно помнить о том страшном, гибельном, смертельном, что стало условием жизни поэта, выбравшего *такую* свободу или свободно отказавшегося от выбора *иной* свободы (ср. такие стихи, как *Страх, во тьме перебирая вещи, / Лунный луч наводит на топор / [...] // Лучшие бы на площади зеленой / На помост некрашенный прилечь / И под клики радости и стоны / Красной кровью до конца истечь* или *Все расхищено, предано, продано, / Черной смерти мелькало крыло, / Все голодной тоскою изглодано...*, или *Не бывает тебе в живых, / Со снегу не встать...*, или *Иная близится пора, / Уж ветер смерти сердце студит...*, или — уже не за себя, а за других, чья смерть была предсказана и как бы вызвана словом поэта — *Я гибель накликала милым, / И гибли один за другим. / О, горе мне! Эти могилы / Предсказаны словом моим. / Как вороны кружатся, чуя / Горячую свежую кровь, / Так дикие песни, ликуя, / Моя насылала любовь...* и т. п.). Но нужно помнить и о тех соблазнах извне, которыми искушали поэта, отговаривая от его выбора и суля оправдание в случае отказа от него:

Мне голос был. Он звал утешно,  
Он говорил: «Иди сюда,  
Оставь свой край глухой и грешный,  
Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,  
Из сердца выну черный стыд,  
Я новым именем покрою  
Боль поражений и обид».  
Но равнодушно и спокойно  
Руками я замкнула слух,  
Чтоб этой речью недостойной  
Не осквернился скорбный дух.

1917

(ср. еще *Никто нам не хотел помочь / За то, что мы остались дома...; — Не с теми я, кто бросил землю...* и т. п. и многим позже — *Всем обещањям вопреки / И перстень сняв с моей руки, / Забыл меня на дне... / Ничем не мог ты мне помочь. / Зачем же снова в эту ночь / Свой дух прислал ко мне? / Он строен был, и юн, и рыж, / Он женщиною был, / Шептал про Рим, манил в Париж, / Как плакальщица выл... / Он больше без меня не мог: / Пускай позор, пускай острог... // Я без него могла, 1961).*

Страшные, отягощающие жизнь обстоятельства, с одной стороны, и соблазны извне, с другой, обступали поэта и подталкивали не таской, так лаской к пересмотру сделанного им выбора, но выбор остался неизменным, — хотя поэт, ставший как бы универсальным заложником (*Как же вышло, что тебя оставил / За себя заложницей в неволе / Всей земной непоправимой боли?*, 1921), десятилетиями терпел мучения и ждал напророченной крестной казни (*Туго согнутой веткой терновою / Мой венец на тебе заблестит...* —

«Предсказание», 1922; ср.: *Легкие летят недели / [...] / О твоём кресте высококом / И о смерти говорят*, 1939). Эта верность выбору, месту сему, соблюдение которой означало жизнь в ближайшем соседстве со смертью, прижизненное умирание в каждый данный момент и постоянно, была вознаграждена сторицей. Став средоточием всего горя, мук, страхов, клеветы и хулы и совместив воедино свое и общее, личное и историческое, Ахматова получила лучший из даров — ту жизненную творческую силу, которая сродни чуду. Когда *Все расхищено, предано, продано, / Черной смерти мелькало крыло*, и кажется, что все необратимо извращено и обречено гибели, в кровавой тьме неожиданно, воистину чудесно, происходит спасительный разрыв материи зла. — *Отчего же нам стало светло?* — спрашивает поэт, сознающий явление чуда, которое кажется «небывальным», потому что обычное, каждодневное, органическое, жизненное давно погубило или спряталось от насилия. Чудо прежде всего и состоит в осознании простых ценностей человеческой жизни, о которых начинают вспоминать и которые впервые после долгого перерыва замечают как нечто новое:

Днем дыханьями веет вишневыми  
Небывалый под городом лес,  
Ночью блещет созвездьями новыми  
Глубь прозрачных июльских небес, —

И так близко подходит чудесное  
К развалившимся грязным домам...  
Никому, никому не известное,  
Но от века желанное нам.

*Июль 1921*

Чудо, что жизнь после всех насилий над ней все-таки как-то сохранилась, есть и даже набирает силу, но какой будет она и каким будет живущий ее после всего перенесенного, сказать трудно. Может быть, это только осколки жизни, которые, даже будучи сложенными, воссоздадут лишь необратимо искаленную жизнь — *Если бы брызги стекла, / Что когда-то звеня разметались, / Снова срослись — вот бы что / в них уцелело теперь* (1963). К счастью, поэт выстоял — в этом году помогала и органика природы, противостоящая искусственной и противоестественной насильственности развязанного революцией хаоса, и людское горе, этим хаосом и насилием вызванное. И там и там черпала Ахматова силы. *А пятнадцать блаженнейших весен / Я подняться не смела с земли, / Я так близко ее разглядела, / К ней припала, ее обняла, / А она в обреченное тело / Силу тайную тайно лила*, с одной стороны, и, с другой, — *Если б все, кто помощи душевной / У меня просил на этом свете, / Все юродивые и немые, / Брошенные жены и калеки, / Катормажники и самоубийцы / Мне прислали б по одной копейке, — Стала б я богаче всех в Египте, / Как говаривал Кузмин покойный. / Но они не слали мне копейки, / А со мной своей делились с и л о й. / И я стала всех сильнее и на свете, / Так что даже это мне не трудно*. И эта сила, точнее — сверхсила, как у мифологического героя, спустившегося в преисподнюю, принявшего смерть и возродившегося к новой «усиленной» жизни, также была образом и знаком чуда. Об одном из них свидетельствуют стихи, написанные сразу после того, как схлынул кровавый

вал насилия, и полемически-декларативно обращенные к многим (ср. «Für Wenige» у Жуковского — к немногим). Они — о новом самосознании поэта, о неразрывной — вопреки всему — связи с читателем, о преобразении, случившемся уже на том берегу.

### Многим

Я — голос ваш, жар вашего дыханья,  
Я — отраженье вашего лица,  
Напрасных крыл напрасны трепетанья,  
Ведь все равно я с вами до конца.

Вот отчего вы любите так жадно  
Меня в грехе и в немощи моей;  
Вот отчего вы дали неоглядно  
Мне лучшего из ваших сыновей;  
Вот отчего вы даже не спросили  
Меня ни слова никогда о нем  
И чадными словами задымили  
Мой навсегда опустошенный дом.  
И говорят — нельзя теснее слиться,  
Нельзя непоправимее любить...

Как хочет тень от тела отделиться,  
Как хочет плоть с душою разлучиться  
Так я хочу теперь — забытой быть.

*Сентябрь 1922*

То, что этими стихами заключается *Anno Domini*, несомненно, значимо и, более того, символично. Это ресурс, обретенный поэтом в страшном Годе Господнем.

Над тем, что раскрывалось в поэзии Ахматовой уже в самые первые месяцы революции и даже раньше, в ее предчувствии, трудилась и русская религиозно-философская мысль, и если отвлечься от специфики двух этих языков — поэтического и философского, то окажется, что говорилось об одном и том же и — более — по сути дела, одно и то же. «Но, конечно, неизбежно как-то религиозно принять и по-своему оправдать не только войну, но даже и революцию», — писал С. А. Аскольдов в статье «Религиозный смысл русской революции».

[...] Однако это приятие и оправдание с точки зрения неизбежности не должно нас обманывать относительно смысла совершающегося и его дальнейших последствий. Религиозно приходится принять и смерть. Однако мы все же понимаем, что именно смерть есть последний и самый роковой результат греха. Революция есть по существу предварение общественной смерти, лишь осложняемое последующим возрождением и обновлением. Возможность такого сочетания жизни и смерти в одном процессе станет нам понятной, если мы поймем, что по замыслу своему революция есть все же стремление, утверждающее жизнь, а именно попытка произвести некоторую жизненную метаморфозу, хотя и вопреки закону органического развития. Это есть некоторая

безрелигиозная замена того, что в плане религиозном является преобразованием. Именно потому, что революция пытается произвести обновление форм общественности не изнутри через единство, а извне через посредство множественности, она и претерпевает более или менее далеко идущий процесс распада целого на свои составные части и элементы. Но этот распад, в силу присущего общественному телу инстинкта жизни, вызывает реакцию собирания множественности в то или иное органическое целое, чтобы избежать гибели. Таким образом, к революции, как к процессу политической метаморфозы, присоединяются два производных и, по видимости, противоположных момента: распада или анархии и, во-вторых, момент стягивания или собирания. Но так как весь этот процесс протекает вопреки закону органической жизни, то и последний момент приводит лишь к ложным формам возрождения и обновления. Соединение в целое происходит не по заранее намеченному плану, а до известной степени случайно, чтобы только сохранить жизнь. Как и все в революции, он происходит не внутренне-свободно, а внешне насильственно. Это насильственное стягивание, являясь как бы второй половиной революционного процесса, создает ту или иную форму государственного деспотизма [...]. Революция есть порыв творчества целого, порыв положительный в своем созидательном замысле, однако ложно исходящий не от центра, а от периферической множественности и будящий ее хаотические силы. По происхождению своему этот порыв зарождается даже не в самой множественности, а в тех или иных промежуточных областях, иногда стоящих близко к центральному единству. Это, так сказать, возмущение вторичных единств целого против первичного, возмущение, поднятое, правда, во имя того же целого, лишь ложное по избранному им пути и средствам. В плане религиозной онтологии этому возмущению соответствует возмущение Люцифера против плана божественного миростроительства, желание направить его по-своему, присвоив себе значение центрального единства [...] (Из глубины / Сборник статей о русской революции [Paris, 1967. С. 36—38]; первое издание — 1918).

Есть основание думать, что революция была воспринята Ахматовой религиозно: не только как религиозным человеком, исповедующим живую веру, оценивается нечто большое, совершающееся в мире; похоже, что в самой революции она прозревала ее религиозный смысл, хотя, конечно, революция была атеистической и воплощала антихристовы соблазны и то сочетание апокалипсиса и нигилизма, о котором писал в свое время Достоевский, связывая характер русской революции с природой русской души.

Поэтому он и угадал, какой характер примет русская революция. Он понял, что революция совсем не то у нас означает, что на Западе, и потому она будет страшнее и предельнее западных революций. Русская революция — феномен религиозного порядка, она решает вопрос о Боге. И это нужно понимать в более глубоком смысле, чем понимается антирелигиозный характер революции французской или религиозный характер революции английской. Для Достоевского проблема русской рево-

люции, русского нигилизма и социализма, религиозного по существу, это — вопрос о Боге и бессмертии. „Социализм есть не только рабочий вопрос или так называемого четвертого сословия, но по преимуществу есть атеистический вопрос, вопрос современного воплощения атеизма, вопрос Вавилонской башни, строящейся именно без Бога, не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю“ („Братья Карамазовы“). Можно было бы даже сказать, что вопрос о русском социализме и нигилизме — вопрос апокалиптический, обращенный к всеразрешающему концу. Русский революционный социализм никогда не мыслился как переходное состояние, как временная и относительная форма устройства общества, он мыслился всегда как окончательное состояние, как царство Божие на земле, как решение вопроса о судьбах человечества. Это — не экономический и не политический вопрос, а прежде всего вопрос духа, вопрос религиозный. „Ведь русские мальчики как до сих пор орудуют? Вот, например, здешний вонючий трактир, вот они и сходятся, засели в угол... О чем они будут рассуждать? О мировых вопросах, не иначе: есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца“. [...] Русские мальчики давно уже провозгласили, что все дозволено, если нет Бога и бессмертия. Осталось блаженство на земле, как цель. [...] Достоевский глубже проник в тайники русского нигилизма и почувствовал опасность. Он раскрыл диалектику русского нигилизма, сго сокровенную метафизику (*Бердяев Н. А. Духи русской революции // Из глубины. С. 81—82*).

(Ср. там же, с. 93: «Атеистическая революция всегда совершает отцеубийство, всегда отрицает отчество, всегда порывает связь сына с отцом. [...] Такое убийственное отношение к отцу всегда есть смердяковщина. Смердяковщина и есть последнее проявление хамства».)

Уроки Достоевского, в частности и те, которые можно извлечь из его прощеских видений, были усвоены Ахматовой и навсегда приняты в душу. Для нее Россия ее детства и молодости вплоть до апокалипсиса революции, Россия ее поколения — Россия Достоевского («Предистория»), а сам он — всевидящий и всепонимающий дух, вынесший уже свой приговор будущему (*Страну знобит, а омский каторжанин / Все понял и на всем поставил крест. / Вот он сейчас перемещает все / И сам над перевозданным беспорядком, / Как некий дух, взнесется. Полночь бьет. / Перо скрипит, и многие страницы Семеновским припахивают плацем. // Так вот когда мы вздумали родиться / И, безошибочно отмерив время, / Чтоб ничего не пропустить из зрелищ / Невиданных, простились с небытьем*); о «Предистории» в аспекте космогонического и этиологического мифа см. известную книгу К. Verheul'я «The Theme of Time in the Poetry of Anna Akhmatova» (The Hague 1971) и доклад Сюзен Амерт, прочитанный на ахматовском симпозиуме в Bellagio, в июне 1989 года (ср. в ином плане — *Ketchian S. The Poetry of Anna Akhmatova. A Conquest of Time and Space. München, 1986*; а также: *Иванов В. В. Ахматова и категория времени. Анна Ахматова и русская культура начала XX века // М., 1989. С. 3—5*). Тема «Ахматова и Достоевский» поднималась в последние годы не раз в статьях



и докладах (некоторые из них остались пока не опубликованными); сделано немало интересных наблюдений, очерчена общая характеристика; и тем не менее все это не более чем начало темы, имеющей исключительное значение как для творчества Ахматовой, так и для судьбы идейного наследия Достоевского, самого «пророчески-исторического» писателя в русской литературе (впрочем, надо отметить, что в прозе 1900-х годов и Толстой обнаруживает свой дар видения ближайшего будущего России, в этом смысле он действительно был «зеркалом русской революции»). К Достоевскому Ахматова обращалась часто, по многим случаям, в связи с наиболее жгучими вопросами. Нельзя пройти и мимо того, что особое внимание к Достоевскому проявилось сразу после революции, в 20-е годы, когда личный опыт переживания революции сделал актуальным творчество и самую фигуру Достоевского в том новом макроплане историософии, который связывает в единый узел космологию, этиологию и эсхатологию, с одной стороны, и миф и действительность, с другой.

Определение Достоевским религиозного смысла и характера русской революции было подхвачено, усвоено и развито применительно к случившемуся и наиболее глубокими мыслителями России. Конкретное выявление того слоя, в котором прежде всего обнаруживается этот религиозный смысл, важно и само по себе, и в связи с темой историзма Ахматовой. Соотнесение религиозно-философской, историософской и поэтической версий возможно, разумеется, только при соблюдении масштабов и чувстве меры. Кое-что оказывается без достаточно обоснованных или, во всяком случае, достаточно значимых соответствий, но и в таком случае это «кое-что» оказывается важным как фон. Политический аспект проблемы, особенно в его персонологическом варианте (ср. о вине Распутина, состоявшей в том, что «его циническое перешагивание через пределы религиозно, морально и общественно дозволенного получило общегосударственное и общецерковное значение и стало фокусом всей внутренней политики», или о том, что «русская революция оказалась судом не только над политикой и деятелями старого режима, но и над той частью русского интеллигентного общества, которая эту политику обличала и с нею боролась», но делала это не «в союзе со святым», а выступая «в своей оголенной самости и допуская в себе уже прямо враждебные христианству люциферианские энергии», см.: *Аскольдов С. А.* Указ. соч. С. 54—55), едва ли был важным для Ахматовой, и дело в данном случае скорее не в недооценке этого аспекта, а в том, что он был для ее творчества эмпирическим субстратом, возможно, даже не всегда замечаемым. Творческая интуиция работала на иных уровнях и на большей глубине. Но идея революции как Божьего суда, а не просто дела рук человеческих, вероятно, была ей близка, как и русским религиозным философам. «И русская революция свершилась как нежданный Божий суд [...]. Мы твердо убеждены, что русская революция не есть дело рук человеческих, хотя подготавливалась она и человеческими усилиями» (Указ. соч. С. 54). Так же не вполне ясно, была ли у Ахматовой интуиция (или сознание) о «положительном» смысле (хотя бы в очень ограниченной части) революции, если только не считать, что любое Божье изволение положительно по условию, но и предчувствие и понимание того, что исторический процесс, сам исполненный религиозного смысла, завершается, были, нужно думать, отчетливыми и совпадали с другими современными им свидетельствами:

В русской революции есть, однако, и свой положительный смысл. Этот смысл связан и как бы включен в отрицательный. Никакой суд истории не бывает бесследным по своим результатам. И в бедствиях, и в зле русской революции заключается уже и некоторое новое добро. В ней есть некоторое роковое движение вперед в смысле завершения исторического процесса. И уже одно это движение есть нечто положительное. Для осуществления религиозного смысла истории надо внутренними деятельными усилиями „развязать“ сложное сплетение добра и зла. Надо сделать их взаимно свободными для того, чтобы от зла можно было радикально и окончательно отречься. Русская революция учит этому развязыванию и отречению. [...] Но для религиозного смысла истории чрезвычайно важно, чтобы все, что касается формы человеческого бытия, было сделано до конца и до конца сказана всякая правда. Законченность чисто-биологической формы человеческой природы в ее индивидуальных и общественных проявлениях есть необходимое условие как для созревания зла, так и добра. К этой законченности влечет нас русская революция и предваряет ее более чем какой-либо исторический процесс человеческого прошлого (Указ. соч. С. 64—65).

Но в чем нельзя сомневаться, так это в том, что для Ахматовой глубочайший религиозный смысл русской революции — в страданиях, ею принесенных, и в очистительных потенциях их, о чем пишет тот же цитируемый автор:

Но величайшее религиозное значение получает русская революция в тех бедствиях и ужасах, которые она с собою несет. Одних они приводят к религии после многих лет отпадения, других укрепляют в религии, научают религиозному подвигу. Много рассеяно по всей России религиозно терпящих порывы злого ветра и не знающих, откуда и почему налетевшие шквалы злобы разрушают жизнь их и близких. Много и сознательно не принимающих в свою душу уже проясняющиеся начертания зверя. Много и протестующих и обличающих. Наконец, Россия уже насчитывает не малое количество настоящих религиозных мучеников за Христа и Церковь, принявших мученическую смерть от ярости неверия, от мести за какие-то чужие грехи прошлого. И во всем этом претерпении, в неприятии зла внутрь своей души, в посильном сопротивлении ему не созревают ли в народной душе одновременно с навыками зла, и однако уже как-то обособляясь от них, и другие святыены навыки к той борьбе, которая должна разыгаться в последние дни, в те дни, когда принять участие в антихристовом государстве будет уже непрощаемым грехом, окончательным переходом под знамя противника Христа? Так в соседстве с заглушающими плевелами созревают добрые колосья, пополняется число праведников, сгущаются все духовные качества, нужные для создания нового организма Царства Божия. Это созревание, невидимое, неслышное, не творящее громких дел, но прочное, созидательное для строящегося невидимого града Божия. Так строящийся град князя мира сего своим строительством с роковую неизбежностью, по закону антагонизма сил, выявляет и обо-

соблюдает другой град, град Божий. И ныне Россия именно есть главная арена этих противоборствующих созиданий (Указ. соч. С. 65—66).

И описываемое здесь обособление и созидание града Божия, как бы вырастающего из бездны, то же чудо, о котором говорит Ахматова, — никому не известное, но от века желанное чудесное, от которого — свет. Этот свет — знак спасения, его вестник. Одни увидели его, выйдя из катастрофы и успев перевести дух. Другие — еще в пекле революции, во тьме разверзшейся бездны. Но были и такие, кто увидел свет за шаг до гибели и все понял (ср.: «Беженец. Перед самым октябрьским переворотом мне пришлось слышать признание одного близкого мне человека. Он рассказывал с величайшим волнением и умилением, как у него во время горячей молитвы перед явленным образом Богородицы на сердце вдруг совершенно явственно прозвучало: Россия спасена. Как, что и почему? Он не знает, но изменить этой минуте, усомниться в ней значило бы для него позабыть самое заветное и достоверное. Вот и выходит, если только не сочинил мой приятель, что бояться за Россию в последнем и единственно важном, окончательном смысле нам не следует, ибо Россия спасена — Богородичною силою. И об этом, поверьте, твердо знает вся православная Россия». — См.: *Сергий Булгаков. На пиру богов. Pro и contra. Современные диалоги // Из глубины. С. 169).*

Верность материи и духу истории, умение определять ее горячие, более того — роковые точки и быть свидетельницей соответствующих событий, наконец, вера именно в религиозные и, следовательно, в сверхисторические смыслы истории, прежде всего в ее искупительную функцию, как раз и вели Ахматову по спасительному пути, к свету, который «тьма не объяла» и для узрения которого нужна была конгениальная ему зоркость. Глубинный смысл слова *спасение*, как и его этимология, отсылают к идее некоей благой пищи (\**sz-pas-* <и.-евр. \**su-pō/s/-*) как вещества жизни, принятие которой — о с п и т а н и е — как раз и гарантирует возрастание, «пасение»-охрану, заботу, сторожение от бед. Этот благополучный процесс, доведенный до своего завершения, собственно, и есть с п а с е н и е, рождение в новом благодатном состоянии, прорыв в новую жизнь, в творчество в духе. Именно это случилось с Ахматовой, и ее прозаические записки к «Поэме без героя» позволяют восстановить случившееся. *Поэма* была увидена ею вся разом, то есть в результате некоего озарения, творческого прорыва, который был подготовлен задолго до того, как она «Первый раз пришла [...] в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 года, прислав как вестника осенью один небольшой отрывок», причем приход этот был незванным и неожиданным, хотя нечто, что автору трудно назвать событиями, неясно, склublялось перед тем, как в эту ночь были записаны первые строки («Я не звала ее. Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы. Ее появлению предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями»). Позже Ахматова расскажет, как *Поэма* ее преследовала, но предощущения, принявшие форму образов времени или его метафор, возникли еще до 1914 года — «Ощущения Канунов, Сочельников — ось, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель... Это то дыхание, которое приводит в движение все детали и самый окружающий воздух (Ветер завтрашнего дня)».

В этом контексте, «Девятьсот тринадцатый год», первая часть *Поэмы* — не только о событиях этого года, но и — метапоэтически — об отдаленных предчувствиях того, что станет явью в ночь на 27 декабря. Еще важнее другая запись — о рождении *Поэмы* на звуковом уровне:

Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно. То ли это случилось, когда я стояла с моим спутником на Невском (после генеральной репетиции *Маскарада* 25 февраля 1917 г.), а конница лавой неслась по мостовой, то ли когда я стояла уже без моего спутника на Литейном мосту, в то время, когда его неожиданно развели среди бела дня (случай беспрецедентный), чтобы пропустить к Смольному миноносцы для поддержки большевиков (25 окт. 1917 г.). Как знать?!

(ср.: *На разведенном мосту / В день, ставший праздником ныне, / Кончилась юность моя*. То, что несколькими месяцами ранее казалось прощанием на минуту, стало прощанием навсегда: *Я в этой церкви слушала Канон / Андрея Критского в день строгий и печальный, / И с той поры великопостный звон / Все семь недель до полночи пасхальной / Сливался с беспорядочной стрельбой, / Прощались все друг с другом на минуту, / Чтоб никогда не встретиться...*, 1917). Сама возможность такого соотнесения начала звучания будущей *Поэмы* с ключевыми точками начала двух революций, пережитыми сугубо лично и конкретно, причем не через сумму впечатлений от событий, а через одно событие-момент, не может быть случайной, и ни то, что поэт пишет об этих видениях-прорывах, равно свидетельствующих о рождении нового в двух связанных рядах — историческом и поэтическом, десятилетия спустя после этих событий, ни осторожные слова о невозможности определения начала звучания *Поэмы* не могут отменить некоей метафизической бесспорности предлагаемого, хотя и гадательно, самим автором хронологического приурочения этого начала — тем более, что Ахматова была не только зорким свидетелем происходящего, но и свидетелем остроинтересованным, как бы лично включенным в зримый исторический поток и потому чувствующим его тайный нерв. В дневнике П. Лукницкого есть запись от 2 апреля 1925 года, сделанная со слов Ахматовой:

В дни февральской революции АА бродила по городу одна („убежала из дому“). Видела манифестации, пожар охранки, видела, как князь Кирилл Владимирович водил присягать полк к Думе, не обращая внимания на опасность, ибо была стрельба, бродила и выпитывала в себя впечатления... Николай Степанович отнесся к этим событиям в большей степени равнодушно [...] 26-го или 28 февраля он позвонил АА по телефону, сказал: „Здесь цепи, пройти нельзя, а потому сейчас поеду в Окуловку“ [...]. Он очень об этом спокойно сказал — безразлично [...]. Все-таки он в политике мало понимал [...].

(ср. далее в записи от 19 апреля 1925 года — слова Ахматовой о Гумилеве же: «В 1918 году он вернулся и ему казалось, что вот теперь все для него идет по-старому, что он может работать так, как хочет — революции он еще не чувствовал, она еще не отразилась на нем»). *Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые*, — можно вспомнить поэта, но и добавить, что для полного счастья все-таки нужно понимать или чувствовать, что переживаете-

мые минуты, действительно, роковые. Ахматова была из числа именно таких свидетелей. Таким же свидетелем был, конечно, и Блок, но достаточно сравнить его «Двенадцать» со стихами Ахматовой тех же дней, чтобы понять и разницу: Блок был поразительно («сейсмографически») чуток к катастрофическому в его непрерывности, аморфности, хаотичности, и этот гул времени гениально улавливался его душой, но этот дар был скорее природно-физиологическим и плохо различающим будущее (ср. в финале *Поэмы* сквозь метель неясно различаемую фигуру Иисуса Христа). Дар Ахматовой опирался как на «природное», так и на «культурное». Она в большей степени обладала способностью к переводу непрерывного на язык дискретного, лучше ощущала границы, пределы и конкретные связи, интимнее и дифференцированное чувствовала время, и поэтому вполне можно говорить в этом случае о ее большей «историчности». Даже за переплетающимся, мерещащимся, призрачным, метельным Ахматова различает «шумы времени» (ср. запись к *Поэме*: «Она мерещится ему в окне [...] Психея. Шум времени! Мятель. Марсово поле. Бал призраков [...]. Все переплетается, как во сне») в отличие от Блока, которому слышался в основном эсхатологический гул бездны, хтонический субстрат «исторического» шума времени. Блок не нашел выхода из того творческого кризиса, который наступил после «Двенадцати», хотя он и успел связать себя лучше, чем дело, связывающим словом осуждения в адрес бесов этой бездны. Но творческий и жизненный путь был окончен.

То соприкосновение с бездной, которое погубило Блока, спасло Ахматову. Она, прошедшая те же испытания, но достигшая берега *по ту сторону* бездны, больше чем кто-либо другой из современников Блока имела право сказать — *Наше солнце, в муке погасшее*, и выразить уверенность в искуплении и небесной защите поэта, не опознанных им при жизни — *Принесли мы Смоленской заступнице, / Принесли Пресвятой Богородице / На руках во гробе серебряном / [...] / Александра, лебедя чистого*. Для Ахматовой эти похороны были торжеством, и эпитет *светлый* в стихотворении относится, по сути дела, и к этому слову (по воспоминаниям Вяч. Вс. Иванова, когда Ахматова услышала рассказ о похоронах Пастернака, она сказала: «У меня такое чувство, что это торжество, большой религиозный праздник. Так было, когда умер Блок»).

1921 год был особым и в жизни страны, и в жизни поэта. Это был первый год, когда кровавый вал самой революции и ее непосредственных следствий схлынул, противника не стало и, следовательно, исчезли основания для насилия. По идее «зло» старого мира и «добро» революции в 1921 году можно было считать уже развязанными и сосредоточиться на «добре» — или хотя бы оставить в покое поверженное «зло», у которого уже не было сил делать свое «злое» дело. Но именно в 1921 году, после Кронштадтского восстания; вынудившего бесов революции пойти на уступки, особенно ясно обнаружилась их низость и мстительность, их полное равнодушие к прокламируемому ими (впрочем, не очень усердно) добру, их коренная связь со злом, страсть к нему, обуянность им. Конечно, зло революции в этом году резко изменило свой масштаб, но не характер. В прежних, почти «космических» рамках оно было притушено, как бы приостановлено, и люди наивные, чистые душой, неискушенные в хитросплетениях современного им макиавеллизма или даже

просто слишком уставшие от страданий и слишком дорожившие просветом, чтобы докапываться до корней, могли думать (или позволяли себе так думать), что худшее позади и начинается новое летоисчисление. Но такая оценка и подобные надежды были ошибочными. Зло, вынужденное и временно отступившее и как бы расставшееся со своей универсальностью и тотальностью, избрало для себя и более ограниченное поле, которое не могло быть видимо всею страной, но зато на нем, этом поле, оно позволило себе быть более дифференцированным, изошренным, изобретательным и избирательным: теперь оно делало новый шаг к совершенствованию, к самовозрастанию. И зло 1921 года отражало уже не столько особенность «текущего момента» или следствия эпохи «военного коммунизма», не метафизическую и мистифицируемую необходимость революции, сколько внутреннюю природу, суть ее бесов и творимого ими антихристового дела.

Отныне становилось ясно, что действительно наступает новое летоисчисление, открывается то начало, которое планировалось ранее — *Мы наш, мы новый мир построим*, с почти нищезанской опорой на «ничто» — *кто был ничем, тот станет всем*. В этом смысле 1921 год был воистину отмеченным, лакмусовой бумажкой революции, но тогда синхронно понять это могли немногие — избранные, пророческим даром исполненные, внутренне принесящие себя в жертву. Ахматова была среди них. Именно в этот Год Господень, простившись со всем, что было («После всего» — заглавие первой части ее книги об этом годе), отрекшись от надежды, но не от веры, в обладании тем высоким знанием, которое исключает иллюзии, испытанные в разной (иногда и в значительной) мере наиболее близкими из ее современников-поэтов, позже нередко воспринимаемыми даже как некое единство (ср. «Комаровские наброски» — [...] *И отступилась я здесь от всего...*), она приняла на себя послух — встала на подвиг свидетельства и памяти, начала двуединую летопись — разбойно-исторической зона и страдающей человеческой души. *Anno Domini MCMXXI* стало описанием первого года этой, без малого полвека, ведшейся летописи. Летописание не начинают в момент эсхатологической катастрофы, *в тот час, как рушатся миры*, но только тогда, когда устанавливается некий порядок, хотя бы в виде череды устойчиво повторяющихся временных явлений, — пусть даже это не то историческое, т. е. искупительное и — через время — искупающее, время, но его дьявольская псевдоисторическая имитация, т. е. греховное и — через псевдо- или антивремя — в грех вовлекающее и вертящееся как бес перед заутренней время. Только в этих условиях время, круг времени (*время* из \**vert-men-*, т. е. «вращающееся», «поворачивающееся») обнаруживает себя — и именно через мотивирующий это понятие предикат — *вращаться*, бежать по кругу. *Бег времени* — тема итоговой книги Ахматовой и одновременно название этой книги.

Это название требует некоторого объяснения-экспликации. Оно совмещает в себе две, казалось бы, взаимоисключающие особенности: с одной стороны, оно предельно нейтрально («неидеологично», с привкусом «исторического» объективизма, летописного варианта «над схваткой») и внешне-экстенсивно емко (подобное заглавие в принципе может включить в себя все), но, с другой стороны, оно при соответствующем истолковании исключительно

индивидуально, сугубо лично, идеологично и внутренне-интенсивно емко. Наиболее очевидным образом формула *Бег времени* (по первоначальному замыслу — «Шаг времени») соотносится с «итоговой» прозой Мандельштама, названной «Шум времени» (ср. в стихотворении «1 января 1924»: *Он слышит вечно шум — когда взревели реки / Времен обманых и глухих*; ср. в «Записках об Анне Ахматовой»: «Туся заговорила о „Путем“. Сказала, что вещь очень современная, что вещь отозвалась на гул времени», запись от 11 мая 1940 года). Более сложным образом, предполагающим точный перевод на латинский язык (с заменой Sg. на Plur.) как язык, на котором говорят с вечностью, *Бег времени* предполагает связь с гораццианским *fuga temporum* («бег времен»), отсылающим к «Ad Melpomenen», т. е. к его теме — памятнику (*Exegi monumentum...*). Ср.:

Quod non imber edax, non Aquilo impotens  
Possit diruere aut innumerabilis  
Annorum series et fuga temporum

(к теме вечности, т. е. того, что может устоять перед *Annorum series*, ср. *perennius* [*<\*per-ann-* «вечный», собств. — «сквозь-/через-/годный», иначе говоря, — от годов не зависящий, им не подвластный] в первой, ключевой строке стихотворения Горация; сходная фразеология и в «Памятнике» Овидия — *Metamorph. XV*, 871—879, ср.: *Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira, nec ignis / Nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas...* и далее: [...] *super alta perennius / Astra ferar...* и т. д.; ср. также *Parte tamen meliore...* при *multaque pars mei...* в «Ad Melpomenen»; гораццианскому *fuga temporum* здесь тоже есть соответствие: [...] *incerti spatium mihi finiat aevi*). Последняя из процитированных латинских строк (*Annorum series...*) одновременно отсылает к двум образам, стоящим за названиями ахматовских книг, — к *Бегу времени* (*fuga temporum*) и к *Анно Домини* (*Annorum...*). В этой ретроспективе *Бег времени* через свою транспозицию-перевод на латинский язык и образы римской литературы получает статус своего рода памятника, воздвигнутого себе русским поэтом. Это заключение подтверждается еще одним стихотворением Ахматовой, воспроизводящим мотивы гораццианского «Памятника»: *Ржавеет золото, и истлевает сталь, / Крошится мрамор. К смерти все готово. / Всего прочнее на земле — печаль / И долговечней — царственное слово* (где прочнее выглядит как перевод латинского *perennius*). Можно напомнить, что Ахматовой принадлежит перевод на русский язык и древнеегипетского варианта «Памятника», с отдельными образами которого перекликается «Ad Melpomenen». Но есть и еще более глубокий «цитатный» слой в заглавии *Бег времени*. Он может быть обнаружен при обращении к первому стихотворению из *Вереницы четверостиший*: *Что войны, что чума? — конец им виден скорый, / Их приговор почти произнесен. / Но кто нас защитит от ужаса, который / Был бегом времени когда-то наречен?* (1962; книга «Бег времени» появилась в 1965 году; характерно, что в ней это четверостишие отсутствует). Из этого текста автоматически следует, что *бегом времени* в последнем стихе является именем собственным, названием книги и ее темы, и поэтому последний стих в экспликации должен был бы выглядеть так: *Был «Бегом времени» когда-то наречен*; — что бег времени, которому посвящена книга, расшифровывается (отождествляется,

конкретизируется) как *ужас*; — что, наконец (и это относится уже к сфере исследовательской интерпретации), *ужас* есть не что иное, как русский эквивалент латинского слова *terror*, и, следовательно, книга *Бег времени* — книга о терроре (ср. [...] *от ужаса, который...*, имплицитное рифму *\*террора*, которое в свою очередь вновь возвращает к значению «ужас»). Многие ее страницы действительно об этом (характерно, что они не о войне или чуме, см. четверостишие о беге времени, но о том, что страшнее того и другого и что не могло быть названо явно). *Но сознаюсь, — что применила / Симпатические чернила / [...] / Я зеркальным письмом пишу, / И другой мне дороги нету — / Чудом я набрела на эту / И расстаться с ней не спешу.* «Решка» как раз и говорит о слоях криптограмматической структуры поэмы (*У шка-тулки ж тройное дно*) и о том, как искать глубочайшие и наиболее сложно зашифрованные ее элементы.

Образами ужаса, времени, осуществляющего себя как ужас и порождающего его при каждом своем круге-повороте, времени горя, страха, смерти, гибели, конца, т. е. без-временья, полнятся стихи «Anno Domini». Уже в первом стихотворении этой книги возникает образ кровавого круга (*В кругу кровавом день и ночь / Долит жестокая истама...*), как бы откликнувшийся десятилетия спустя в солженицыновском «Красном колесе». Можно напомнить, что этот образ занимает в книге ключевое начальное место — в стихотворении «Петроград. 1919», которое во втором издании (в несколько менее жесткое время) называлось «Согражданам» и перекликалось с заключительным стихотворением книги — «Многим». Оба эти стихотворения, скрепляющие новую, впервые употребленную конструкцию книги, не только знак выхода из уединения, из «малого» времени личной жизни, в котором, однако, отражается и *иное* время, *иная* жизнь, но и знак прорыва к «большому» времени, к соприродной и сопоставимой ему жизни, ставшей в грозный час как бы единой для всех, к читателю (громче говоря, — к народу), живущему эту общую, совокупную, единую жизнь, в этом «большом» времени, на земле *родины великой*. Теперь поэт — заложник времени-ужаса, и, сознательно, свободно, неотклонимо (*И ни единого удара не отклонили от себя...*) приняв свое заложничество, он становится восприимчиком всей боли времени, боли всех — *Как же вышло, что тебя оставил / За себя заложницей в неволе / Всей земной непоправимой боли?*

Нужно еще раз напомнить об основных чертах «большого» времени, занесенных в летопись — *Иная близится пора, / Уж ветер смерти сердце студит; — Грузный ветер окаянно воеет; — Не бывать тебе в живых / [...] / Любит, любит кровушку / Русская земля; — Он гибель пьет, прильнув к воде прохладной, / Но гибелью ли жажду утолить?; — А здесь, в глухом чаду пожара / Остаток юности губя...*, — *И, крылом задетый ангельским, / Колокол заговорил, / Не набатным, грозным голосом, / А прощаясь навсегда; — Черной смерти мелькало крыло: — Страх, во тьме перебирая вещи, / Лунный луч наводит на топор / [...] / И под клики радости и стоны / Красной кровью до конца истечь; — Я гибель накликала мылым, / И гибли один за другим...; — И в мертвом городе под беспощадным небом...; — Как будто нет еще таинственной могилы, / Где, день и ночь, склонясь, в жары и холода, / Должна я ожидать последнего суда* и др. Вступая в это «большое» время, поэт покидает прежнюю



жизнь, отказывается от того, что было содержанием милого прошлого (*Земной отрадой сердца не томи, / Не пристращайся ни к жене, ни к дому, / У своего ребенка хлеб возьми, / Чтобы отдать его чужому. // [...] / И не проси у Бога ничего*), отрекается от дома и всего, что с ним связано: отныне и до конца жизни он бездомен, бездомовен, безбытен (*Мой навсегда опустошенный дом*). Но, оказавшись на дне, став мертвой для всего, что было привычно и мило, «после всего», надо с этим всем проститься — без заламывания рук и слез, но сухо, *просто и надменно*, в последний раз, подобно Лотовой жене, оглянувшись на окна пустые высокого дома и все запомнив (ср. «Голос памяти», третью часть «Anno Domini»). Первый акт памяти — прощание, прощение (в обе стороны), заупокойная молитва, на которую становится поэт и которая продлится до конца его жизни (ср. *De profundis...: Только ветер гудит в отдалены, / Только память о мертвых поет...*, планируемый цикл «Венок мертвым», «Реквием», «Поэма без героя», воспоминания в прозе, прежде всего о Мандельштаме), панихида, начинающаяся почти сразу, синхронно (ср. в «Anno Domini» стихи, относящиеся к Гумилеву, а также в стихотворении «Клевета»: *Считать не устает небывшие обиды, / Вплетая голос свой в моления панихиды*).

Осудив над своей головой мелькание крыла черной смерти, иначе говоря, в духе приняв ее, спустившись в царство смерти и обретя новую силу, подобно другим поэтам и героям (*Ни громов Гомера, ни Дантова дива, / Скоро я выйду на берег счастливый: // И Троя не пала, и жив Эбани...*; ср. особое внимание к Данте: *Когда я ночью жду ее прихода, / Жизнь, кажется, висит на волоске, / Что почести, что юность, что свобода* (см. выше о свободе. — В. Т.) / [...] / *Ей говорю: Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада? Отвечает: «Я» или «Данте»: Он и после смерти не вернулся / В старую Флоренцию свою. / Этот, уходя, не оглянулся...* — в отличие от жены Лота), поэт становится провидцем-пророком, иереем-жрецом, вернее, восстанавливает свою начальную природу, которая и делает его символом говорящего его голосом целого — эпохи, страны, народа. Мандельштам заметил это, кажется, первым:

В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиератической важности и религиозной простоте и торжественности; я бы сказал: после женщины пришел черед жены. Помните: „смирненная, одетая убого (ср.: *Оттого и лохмотья сиротства...*, 1921. — В. Т.), но видом величаява жена“. Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России (рецензия на «Альманах Муз»).

Так начинается ритуал, но не как нечто повторяющееся и от этого утрачивающее свои благодатные плоды, а напротив — как восстановление-проявление всех высших смыслов жизни в результате того, что Я помещает себя, свое здесь и ныне в самый центр некоей вечной жизне- и мироустроительной схемы и переживает ее смыслы как свою судьбу. Ритуал обычно начинается на стыке двух граней, двух времен, когда одно из них достигло своего пика, своей вершины, за которой профанический взор, ничего пока не различая, предощущает неопределенность, хаос, ужас, и цель ритуала, —

напомнив о «первом случае», о начальном времени, о прецеденте, восстановить космическую организацию, порядку которой угрожает хаос и зло, обновить состояние благополучия, процветания, уверенности. Такая ситуация складывалась до катастрофы, которая все непоправимо разрушила и дала начала тому, что поэт обозначил как «после всего», и об этой ситуации сказано было позже в заупокойном *De profundis*:

Наше было не кончено дело,  
 Наши были часы сочтены,  
 До желанного водораздела,  
 До вершины великой горы,  
 До неистового цветенья  
 Оставалось лишь раз вздохнуть...  
 Две войны, мое поколение,  
 Освещали твой страшный путь.

(*вершина горы и цветенье* как бы суммируют слово *акме* в семантическом плане и отсылают к известному параллелизму литературного направления [акмеизм] и времени, которое им отмечено).

Этот ритуал-панихиду прощания, отпевания, поминания-памяти (этот акт всегда по идее включает собою любой похоронный обряд) нельзя представлять себе исключительно как литературную метафору, как обозначение некоего особого поэтического жанра, вообще как некую условность, подлинность которой вторична. Совсем напротив, этот ритуал действителен, «жизнен» и обладает высшей подлинностью в том смысле, что и жизнь, и жизненно-подлинное окончательный свой смысл и предельную свою глубину обретают лишь в свете того, что лежит за пределами жизни и за пределами подлинности, определяемой масштабами жизни самой по себе. Смерть и Бог определяют это «за» — отрицательно (губительно) или положительно (жизнедавчески). Смерть была действительна, насущна, избыточна и всегда перед глазами, и она определяла характер ритуала — похоронный, поминальный. Бог был и дальше, и ближе смерти. Кровавый хаос был тем судом времени, Божьим судом, который судил людей по делам их и по их вере — одни забывали Бога, другие открывали Его для себя, полагали в Нем свою веру, надежду, оправдание. Для этих последних реальное присутствие Бога всем делам их жизни было действительным и подлинным. Поэтому, как в случае Ахматовой, не ритуал находил себе место в жизни, помещался где-то внутри нее, как смерть внутри нас (образ Рильке), но сама жизнь становилась ритуалом, символом этого ритуала, ежеминутно переживаемым его смыслом. Миф, поэзия связаны со словом, апеллируют к нему, суть слово. Ритуал, напротив, есть дело, хотя и священное (ср. *sacrificium: sacrum facere*). Но в описываемой ситуации рождались те высшие энергии, которые делали слово делом, а дело словом. Это двоякое пресуществление делало самую жизнь символической и открывало в ней те смысловые глубины, которые — как дар Бога и дар смерти — узреваются лишь теми, кто лицом к лицу предстоит и Богу и смерти и, от всего в жизни отрекшись и ни на что уже не надеясь, неожиданно получает дары, может быть, лучшие в жизни.

Для Ахматовой такими дарами могли быть только творческие дары, и она их получила полной мерой: уже в «Anno Domini» завязалось то семя,

из которого позже выросли и «Поэма без героя», и «Реквием» и многие другие стихи. Стоит напомнить — это произошло, когда снова начался *бег времени*, когда ряд-порядок истории подчинил себе и первоначальный хаос «доисторического», и эсхатологическое «сверх-историческое», когда, наконец, поэзия Ахматовой сама стала одним из наиболее глубоких и проникновенных голосов истории. Конкретно «Anno Domini» оказалось «родимым» местом или «ретрансляционным» звеном трех больших циклов, которые складывались и сложились уже в последующие годы. Речь идет в данном случае о выходе в сферу эпического, о «Реквиеме» и о «Поэме без героя». Конечно, прикосновение к эпическому произошло раньше, уже в довоенную или, по крайней мере, в дореволюционную пору (см. поэму «У самого моря» и «Эпические мотивы», 1—3), но с начала 20-х годов обнаруживается потребность, отчасти общая Ахматовой с некоторыми другими поэтами (прежде всего с Пастернаком), в «новом» эпосе, так сказать, «объективно-историческом». Такой эпос должен был, очевидно, стать своеобразным *response* поэта на *challenge* времени (если пользоваться терминологией Тойнби). В случае Ахматовой к этому призывала и взятая на себя установка на летописное свидетельство, на роль заложницы времени, о нем свидетельствующей, — *просто и надменно*. Следы этих проб в «Anno Domini» разнообразны и далеки от выработки некоего баланса. О них (ср. «Бежецк», с важным мотивом не востребованной памяти — *Там строгая память, такая скупая теперь, / Свои терема мне открыла с глубоким поклоном; / Но я не вошла, я захлопнула страшную дверь...* [ср. *Затем и в беспамятстве смуты / Я сердце мое берегу...*], «В тот давний год», Библейские стихи, 1—3, «Сказка о черном кольце», «Новогодняя баллада» и др.) будет, возможно, сказано в другом месте, но даже простое обозначение их существенно в связи с замыслом «Русского Трианона», с «Путем всея земли», Северными элегиями, 1—3, Царскосельской одой, Девятисотые годы и т. п., с одной стороны, и с мотивом памяти, настойчиво воспроизводимым в «Anno Domini» (ср. цикл III. Голос памяти и обращение к Музе, характерное для начала эпических поэм [Муза поэзии как дочь Мнемозины — персонафицированная Память, которая «исторична», хотя бы «квази-», по условью], ср. *О знала ль я, когда в одежде белой / Входила Муза в темный мой приют...* — при *И пусть не узнаю я, где ты. / О Муза, его не зови, / Да будет живым, невоспетым / Моей не узнавший любви*), с другой стороны. «Пред-реквиемную» доминанту «Anno Domini» можно усматривать прежде всего в стихотворениях, относящихся к Гумилеву, к Блоку («А Смоленская нынче именинница...» — *Наше солнце, в муке погасшее...*, с мотивом Пресвятой Богородицы, повторенным и в четверостишии, не входящем в книгу: [...]/ *И Пресвятая охраняла Дева / Прекрасного поэта своего*, август 1921) и связанных с темой прощания (ср. *И, крылом задетый ангельским, / Колокол заговорил, / Не набатным, грозным голосом, / А прощаясь навсегда. / И выйдят из обители, / [...] / Чудотворцы и святители...*). Именно здесь берет начало и тема «российского Шенья», освященная гибелью Гумилева (шире — поэта и власти, тема, имевшая для Ахматовой важное значение до конца жизни) и намеченная в стихотворении 1925 года:

Так просто можно жизнь покинуть эту,  
Бездумно и безбольно догореть,

Но не дано Российскому поэту  
Такою светлой смертью умереть.

Всего верней свинец душе крылатой  
Небесные откроет рубежи  
Иль хриплый ужас лапою косматой  
Из сердца, как из губки, выжмет жизнь.

И наконец, о завязи «Поэмы без героя» в книге «Anno Domini». Ее можно видеть в ряде мотивов этой книги, ср.: *Заболеть бы как следует, в жгучем бреду / Повстречаться со всеми опять, / [...] // Даже мертвые нынче согласны прийти, / И изгнанники в доме моем...* (к стихам *В полном ветра и солнца приморском саду / По широким аллеям гулять. // [...] / Буду пить ледяное вино / И глядеть, как струится седой водопад / На кремнистое влажное дно* ср. «сродный» им фрагмент из *Поэмы* — *А теперь бы домой скорее / [...] / В ледяной таинственный сад, / Где безмолвствуют водопады / [...] / Там за островом, там за садом / Разве мы не встретимся взглядом...*); — в стихотворении «Пророчишь, горькая, и руки опустила...», посвященном О. А. Глебовой-Судейкиной (ср. Второе посвящение к *Поэме*), но прежде всего, конечно, в «Новогодней балладе», о чем уже не раз писалось раньше. В связи с «Поэмой без героя», о которой см. далее, в «Новогодней балладе» особенно необходимо подчеркнуть тему преобразованного жанра «разговора в царстве мертвых», приуроченного к Новому году, т. е. к кануну, сочельнику, о которых писала Ахматова в связи с *Поэмой*, с их «пороговой» напряженностью, таинственностью, загадочностью — *Отчего мои пальцы словно в крови / И вино, как отравы, жжжет?* (ср. в *Поэме*: *Нет меры моей тревоге, / Я сама, как тень на пороге; «И вино, как отравы, жжжет»* повторено здесь как цитата, со ссылкой на «Новогоднюю балладу»). Тема встречи Нового года реализуется в обоих случаях как мотив прихода гостей — мертвых («*Я пью за землю родных полян, / В которой мы все лежим!*»), при том что одного гостя, прибор которого пуст, нет среди них (*Но третий, не знавший ничего, / Когда он покинул свет, / Мыслям моим в ответ / Промолвил: «Мы выпить должны за того, / Кого еще с нами нет»*) в балладе и мертвых же к живому автору в *Поэме*: *К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженых* (женское *Я* баллады — поэт, и о ее песнях говорит ее друг: *А друг, поглядевши в лицо мое / И вспомнив Бог весть о чем, / Воскликнул: «А я за песни ее, / В которых мы все живем!»* — как бы в предвосхищении *Поэмы*, в которой получают свою новую жизнь тени тринадцатого года).

20-е годы после «Anno Domini», как и все 30-е годы, не только продолжали развитие намеченных в этой книге тем и образов, но и отразили исподволь формирующиеся новые явления и определенные признаки неудовлетворенности тем, что уже было освоено ранее. Уже позже, после войны, Ахматову обижали, раздражали и даже возмущали разговоры о ее длительном молчании. «Откуда это они взяли, не понимаю, всюду это пишут, что я 18 лет молчала? По какой это арифметике они учились?» (см.: *Струве Н. Восемь часов с Анной Ахматовой // Соч., т. 2, 1968. С. 328*). Конечно, Ахматова в эти годы писала, но тем не менее есть основания говорить о некоем творческом

кризисе, продолжавшемся до середины 30-х годов. Как и в случае с подобным и примерно на те же годы приходящимся кризисом Пастернака, это был не застой, не упадок творческих возможностей, но плодотворный поиск, если угодно, затишье перед прорывом, взрывом поэтической энергии в последний предвоенный год. Запреты сверху на печатание Ахматовой в сравнении с мощной глубинной работой ее творческого духа должны рассматриваться как сугубо внешние препятствия, мало что изменившие в ее внутреннем поэтическом плане. Зато немалым было влияние самого времени, спешащего вперед и не упускающего возможности фиксации своих отделяющихся и поглощаемых прошлым пластов. В этих «снимках» времени для Ахматовой были свои авторитеты и образцы — прежде всего «Шум времени» Мандельштама и «Охранная грамота» Пастернака, по отношению к которым свою планируемую книгу автобиографической прозы (о ней можно судить по отдельным фрагментам и планам, ср. «Из ненаписанной книги [отрывки из воспоминаний]». Собр. соч., т. 3, 1983. С. 133—137) она определяла как их «двоюродную сестру» (Мандрыкина Л. А. «Ненаписанная книга». Листки из дневника А. А. Ахматовой // Книги. Архивы. Автографы. М., 1973. С. 63; ср.: Тименчик Р. Д. Указ. соч. С. 66—67).

Три черты определяют названные книги и соответствующие стихи Ахматовой — воспоминательность, эпичность, «историчность», которые и придают особый колорит этим произведениям. Воспоминание в контексте жизни творческого человека (или, по крайней мере, чуткого к времени и его движению) — факт столь же «культурный», сколь и биологически-возрастной (вероятная, многими примерами подтверждаемая временная константа созревания воспоминания и обнаружения его, требующего фиксации вовне, — тридцать лет [...Как тридцать лет тому назад...; Уж тридцать лет, как проводили дам... и т. п.], которые отделяют этот момент от воспоминаемых событий детства, каким бы оно ни было, — *О, детство! Ковш душевной глубин!* или *И никакого розового детства...*). Острота и напряженность воспоминания определялась масштабом сдвигов в личной жизни в ее соотношении с тектоническими сдвигами исторических масс. Годы войн и революций и бедствий, ими вызванных, казалось, навсегда пересекли прошлое, отодвинув его в небытие. Но настала пора, когда хаотический гул безвременья начал отступать и все отчетливее стал слышаться «шум времени», возвращавший к некоей упорядоченности, к ресурсам, взятым в детстве и юности, к череде картин и образов прошлого и требовавший воплощения в слове:

Память обострилась невероятно. Прошлое обступает меня и требует чего-то. Чего? Милые тени отдаленного прошлого почти говорят со мной. Может быть, это для них последний случай, когда блаженство, которое люди зовут забвеньем, может миновать их. Откуда-то выплывают слова, сказанные полвека тому назад и о которых я все пятьдесят лет ни разу не вспомнила (Соч., т. 3. С. 133).

(Ср. еще: *Многое еще, наверно, хочет / Быть воспетым голосом моим: / То, что бессловесное грохочет, / Иль во тьме подземный камень точит, / Или пробивается сквозь дым; ср. грохочет — при шум времени.*) Это творческое воспоминание на фоне беспамятной (или даже против памяти восставшей) эпохи,

несомненно, преследовало совокупную цель — личного восстановления, спасения от бездны беспамятства и вечной гибели и преодоления энтропического курса безвременья или даже анти-времени. «Я помню хорошо глухие годы России — девяностые годы [...]», — начинает Мандельштам, и эта память — как присяга верности истокам и противовес злобе сего дня. Воспоминание, память — это упорядоченное и, следовательно, хотя бы отчасти объективизированное восстановление (ср. префиксы *вос-*, *по-*, *па-*) того колебательного первичного движения — ментального (и.-евр. \**men-*), душевного или сердечного, — которое и составляет основу первого впечатления-восприятия, подлежащего — годы спустя — воспроизведению. В этом контексте воспоминание примерно так же относится к тому, что вспоминается, как печатный текст лирического стихотворения к чувствам поэта, его написавшего. Отсюда — потенциальная эпичность (установка на нее) у каждого воспоминания, ибо воспоминание строится не на его объекте, но на впечатлении от него, а перевод впечатления на язык воспоминания требует, по сути дела, техники и приемов «эпического» монтажа и тех доминант, в соответствии с которыми монтаж осуществляется. Но и сам воздух эпохи располагал к эпичности как форме преодоления чистой лиричности и голой субъективности, под знаком которых прошла «предистория», успевшая отразиться в ранней лирике, с ее неизбежным — явным или тайным — Я. Великие события, катастрофически меняя все, меняют и поэта, «передвигая» его в то иное состояние, которое им определяется как «после всего». Свершившееся и приведшее к разрыву связи времен и задним числом превращающее интимно-личное в «предисторию» заставляет снова вернуться к этому по времени совсем недавнему, но исторически бесконечно удаленному времени — теперь в воспоминании, рождающем и некое новое знание и удивление, этим знанием вызванное:

Так вот когда мы вздумали родиться  
И, безошибочно отмерив время,  
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ  
Невиданных, простились с небытьем.

Можно добавить — ради исторического бытия. История же, и по самой своей сути, и по первоначальному ее заданию (ιστορία <и.-евр. \**uid-tor-*, то есть видение-ведение, воплощенное в соответствующий рассказ), ориентирована на «эпическое» с соответствующим ему повествованием, в котором главное не Я, а оно, созерцаемое и описываемое не только от лица Я, но и со стороны «они», поскольку предполагается, что и Я, и они видят и описывают это оно одинаково, «объективно», применяя к нему общую для всех мерку. Комплекс, объединяющий в себе воспоминательность, эпичность и историчность, был очень существен для Ахматовой после «Anno Domini», и он отныне многое определяет в ее творчестве и в ее жизненной позиции: уроки истории несут поэту утешение историей, искупление ею, спасение в ней. *Спаси ж меня, как я тебя спасала, / И не пускай в клокочущую тьму*, мог бы он обратиться к истории, как обращался к спасительнице-поэме. *В тот час, как рушатся миры*, история — спасительная, восстанавливающая справедливость и смысл бытия во времени, подлинно энтропическая сила. И поэт становится на службу истории, пишет под ее диктовку о своем времени, подобно

другому свидетелю («Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?» Отвечает: «Я»). Муза поэзии становится почти неотличимой от Музы истории. И происходит чудо свидетельства — *И над задумчивою Летой / Тростник оживший зазвучал* (в связи с тростником-свидетелем ср. дневниковую запись Л. К. Чуковской от 4 марта 1956 года: «Я сказала, что многие, в особенности из молодых, смущены и ушиблены разоблачением Сталина [...]. — Пустяки это, — спокойно ответила Анна Андреевна. — „Наркоз отходит“, — как говорят врачи. Да и не верю я, что кто-нибудь чего-нибудь не понимал раньше [...]. Я с ней не согласилась. На своем пути мне довелось встречать людей чистых, искренних, бескорыстных, которые и мысли не допускали, что их обманывают. — Неправда! — закричала Анна Андреевна с такой энергией гнева, что я испугалась за ее сердце. [...] — Камни вопиют, тростник обретает речь, а человек, по-вашему, не видит и не слышит?! Ложь. Они притворялись [...]»). [Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952—1962. Paris, 1980. С. 137; далее — Чук. 2]).

В десятилетие с конца 20-х по конец 30-х годов в творчестве Ахматовой зреют какие-то очень важные новые элементы, медленно и трудно подводящие к «прорыву» сорокового года. В это десятилетие, если говорить кратко и суммарно, происходит своего рода «опустошение» поэта и его поэзии от всех связей — и безусловных, и необходимых, как пространство и время, и, может быть, случайных, во всяком случае не непререкаемых, но душевно важных и дорогих, как воспоминания. Рефлекс памяти как необходимого ресурса жизни во времени вызывает воспоминания, но совесть, как бы следуя их чередой, туманит их, вычеркивает, устремляется к мыслям о конце, о смерти и приносит страдания. Уходит в туман город; все, что было дорого и обладание чем казалось легким и естественным, *Все унеслось прозрачным дымом, / Истлело в глубине зеркал... / И вот уж о невозвратимом / Скрипач безносый заиграл*; и попытки задержаться на каком-нибудь дорогом воспоминании кончаются диалогом с совестью и темой смерти:

Еще плещется лунная жуть,  
Город весь в ядовитом растворе.  
Без малейшей надежды заснуть  
Вижу я сквозь зеленую муть  
И не детство мое, и не море,  
И не бабочек брачный полет  
Над грядой белоснежных нарциссов  
В тот какой-то шестнадцатый год...  
А застывший навек хоровод  
Надмогильных твоих кипарисов.

*1 октября 1928*

И еще о шестнадцатом годе:

Не прислал ли лебедя за мною,  
Или лодку, или черный плот?  
Он в шестнадцатом году весною  
Обещал, что скоро сам придет.  
Он в шестнадцатом году весною  
Говорил, что птицей прилечу

Через мрак и смерть к его покою,  
 Прикоснусь крылом к его плечу.  
 Мне его еще смеются очи  
 И теперь шестнадцатой весной.  
 Что мне делать! Ангел полуночи  
 До зари беседует со мной.

*февраль 1936. Москва*

*Но мы узнали навсегда, / Что кровью пахнет только кровь..., и потому желанная встреча становится нереальной: о ней можно только заклинать — Путем нехоженным, / Лугом некошеным, / Сквозь ночной кордон, / Под пасхальный звон, / Незванный, / Несуженный, — / Приди ко мне ужинать («Заклинные», 1936).*

История помимо ужаса вносит в жизнь и нечто упорядочивающе-успокаивающее. Во всяком случае, она предполагает сохранение наиболее общих условий бытия — времени и пространства. Но совесть идет дальше, за их пределы:

А я всю ночь веду переговоры  
 С неукротимой совестью своей.

Я говорю: «Твое несю я бремя.  
 Тяжелое, ты знаешь, сколько лет».  
 Но для нее не существует время,  
 И для нее пространства в мире нет.

[...]

А надо мной спокойный и двурогий  
 Стоит свидетель... о, туда, туда,  
 По древней подкапризовой дороге,  
 Где лебеди и мертвая вода.

*3 ноября 1935. Фонтанный Дом*

Круг сужается, подступает беда (*Осторожно подступает, / Как журчание воды, / К уху жарко приникает / Черный шепоток беды — / И бормочет, словно дело / Ей всю ночь возиться тут: / «Ты уюта захотела, / Знаешь, где он — твой уют?»* — в переключке с *Покоя нет, уюта нет!*), остается завидовать мертвым или тем живым, кто еще может плакать (*О, если этим мертвого бужу, / Прости меня, я не могу иначе: / Я о тебе, как о своем, тужу / И каждому завидую, кто плачет, / Кто может плакать в этот страшный час / О тех, кто там лежит на дне оврага... / Но выкипела, не дойдя до глаз, / Глаза мои не освежила влага*, 1938), и в страдании выходить за пределы самого себя:

Нет, это не я, это кто-то другой страдает.  
 Я бы так не могла, а то, что случилось,  
 Пусть черные сукна покроют,  
 И пусть унесут фонари...

Ночь.

1940

(Ср. к фонарям: *Из тюремного вынырнув бреда, / Фонари погребально горят в стихотворении иного настроения [Чья с моею сравняется доля, / Если в сердце*



*веселье и страх. // И трепещет, как дивная птица, / Голос твой у меня над плечом...]*, густо насыщенное топографическими и историческими реалиями: последняя годовщина, царские конюшни, Мойка, сад *Меж гробницами внука и деда*, Марсово поле, Лебяжья.)

Но, как и в годину революционных бед, поэт снова был призван временем к «священной жертве», и сам этот факт призвания и сознание долга помогли обрести новые силы, опять стать голосом «многих» и свидетелем истории — ее страданий и ее зла. «Реквием», первые стихотворения которого относятся к 1935 году, как губка впитал в себя это время — Ленинград, Нева, Кресты, Енисей, тюремные затворы, очереди, передачи, списки, кровавые сапоги, черные маруси, воющая старуха, верх шапки голубой, палач, приговор, опустелый дом, каторжные норы (ср. енисейскую ссылку, пересадку на Читу, Ишим, Иргиз, Атбасар, пересылку в Свободный — «Немного географии»). Но это же время дало Ахматовой и ту силу, которая рождается из сопричастности горю всех страдающих и из сознания, что твой голос — непросто от имени всех, но именно г о л о с в с е х, всего народа:

Для них соткала я широкий покров  
Из бедных, у них же послушанных слов.

О них вспоминаю всегда и везде,  
О них не забуду и в новой беде,

И если зажмут мой измученный рот,  
Которым кричит стомиллионный народ,

Пусть так же они поминают меня  
В канун моего поминального дня.

«Реквием», лежащий перед нами, — памятник времени и, следовательно, памятник истории этого времени. Но стихи его, слагаемые, запоминаемые, произносимые шепотом или про себя не потом и даже не просто по горячим следам, а синхронно, постоянно, в течение ряда лет, само слагание этих стихов есть не только факт истории и литературы, но по м и н а л ь н ы й о б р я д в строгом смысле этого слова — по всем жертвам: по своим, по друзьям и знакомым, по тем, чьи имена известны, и по тем, «их же имена сам веши» — *Хотелось бы всех поименно назвать, / Да отняли список и негде узнать*. Из этой «всеобщности» возникает и ощущение исторических связей, сознание п о в т о р а-воспроизведения некоего прецедента — *Буду я, как стрелецкие женки, / Под кремлевскими башнями выть*. Ср. исторические ассоциации того же круга — *Зачем вы отравили воду / И с грязью мой смешали хлеб? / [...] / Пусть так. Без палача и плахи / Поэту на земле не быть. / Нам покаянные рубахи, / Нам со свечей идти и выть* (1935); — *Стрелецкая луна. Замоскворечье. Ночь. / Как крестный ход идут часы Страстной недели / [...] // В Кремле не надо жить. — Преображенец прав, — / Там древней ярости еще кишат микробы: / Бориса дикий страх и всех Иванов злобы / И Самозванца спесь — взамен народных прав* (1940) — и в более широком плане: *О, если бы вдруг откинуться / В какой-то семнадцатый век. // [...] / С боярыню Морозовой / Сладкий медок попить. / А после на дровнях, в сумерки / В навозном снегу тонуть. / Какой сумасшедший Суриков / Мой последний напишет путь?* (1939),

и др. (ср. запись Ахматовой от 14 февраля 1966 г., в больнице: «Московская метель, как при Алексее Михайловиче. В ее глубине мерещатся сани-розвальни, высокие меховые шапки и грозный гул московских колоколов»).

Но цель поминального обряда не только в том, чтобы помнить, не забыть (*Смертный пот на челе... Не забыть!*; — *И все, кого сердце мое не забудет...*, ср. ранее: *Лишь сердце мое никогда не забудет...* и т. п.), но и в том, чтобы дать ушедшим новую жизнь (*И все, кого ты вправду любила, / Живыми останутся для тебя*), восстанавливая тем самым истончающуюся материю истории. Но, собственно, такова функция и всякого ритуала — в кризисный, гибелью грозящий час восстановить утрачиваемое status quo, вернуть угрожаемую жизнь к порядку истории, к времени в его глубинных, органических и потому плодотворных связях. Подлинный ритуал восстанавливает не только время, но и всех, кто участвует в нем и, в частности, совершает его. В этом случае из непрерывности материи ритуала и неопределенности ее связей возникает та дискретность и та связь, наличие которых и подтверждает действенность ритуала. Этот новый порядок вещей и новое состояние устроителя этого порядка делают все происшедшее подвластным слову, более того — само слово оказывается способным в этой ситуации развивать высшие энергии. К 1940 году, потеряв сына, семью, дом как наполнение жизни бытом, Ахматова пережила такой прилив творческих сил, какого, видимо, не знала ни до, ни после этого. В 1940 году, когда было написано *Нет, это не я, это кто-то другой страдает. / Я бы так не могла...* и о Матери — «*О, не рыдай Мене...*», в самой глубине страданий, произошло самое большое в ее жизни чудо творчества, тот перелом, после которого путь определился до конца и уже ничего — в этом смысле — не было страшно.

На этот же 1940 год приходится и та очная и живая встреча с историческим, которая образует пик темы об Ахматовой и историзме. Этот год был очень плодотворным — более тридцати стихотворений, «Путем вся земли», первый вариант «Предистории» (из Северных элегий), новые наброски к «Русскому Трианону», два фрагмента и «Посвящение» к «Поэме без героя» и т. п. В количественном отношении этот год резко выделялся по сравнению с любым другим годом после «Anno Domini» («мой самый урожайный 1940 год», скажет о нем позже Ахматова, см.: Соч., т. 3, 158; можно добавить, другой предвоенный год, 1913-й, также выделялся среди других своей «урожайностью»). За семнадцать лет до 1940 года написано было не более, чем в одном этом году. Но даже и плодотворные ранние годы (1911—1917) и ключевой 1921 год приносили обычно около тридцати стихотворений (в целом, как правило, с меньшим общим объемом), иногда чуть меньше (до двадцати), иногда несколько более, лишь однажды, видимо, достигая четырех десятков (1913 год; по известным причинам эти подсчеты несут на себе отпечаток некоторой условности). Но главный показатель «прорыва», конечно, не количество написанного, а сам характер ахматовской поэзии сорокового года — жанровое разнообразие (стихи, циклы стихов, короткая поэма, «Поэма без героя», как несомненная жанровая инновация), тематическая насыщенность, освоение неких новых пластов, формирование плана *Поэмы* и, следовательно, принципиально новое решение проблемы эпического, появление предпосылок к смене поэтики, а в более общем смысле — возвращение в поэзию после долгого перерыва,

и формально (выход в свет сборника стихотворений *Из шести книг*), и по существу, резкое возрастание творческой энергии, не только желание писать, но и выход к читателю (сейчас он не казался безнадежным, хотя внешние условия были, вероятно, даже хуже, чем в прежние годы), самосознание себя как поэта, наконец, творческие плоды этого года.

Несомненно, что одним из существенных импульсов этого творческого подъема было пробуждение памяти после того окаменения души и состояния своего рода духовной прострации, подавленности, безнадежности. В этих условиях главной функцией памяти было не забыть, и это был пассивный ее аспект, важный, но не творческий. На той грани, которая пришлась на конец 30-х годов, когда и жизненные обстоятельства, и внутренняя жизнь души изменились и возникла новая задача (*Надо снова научиться жить. // А не то...*), Ахматова как бы сбрасывает с себя оцепенение и находит спасительное решение жизненной задачи — творчество. Память пришла в движение: теперь она не просто хранилище прошлого, которая погибнет со смертью ее обладателя, но зиждательная творческая сила, связывающая прошлое не только с настоящим, но и с будущим; не только неясный образ прошлого, но и луч, освещающий будущее, в состав которого входит сохраненное памятью прошлое. Нисхождение поэта в подвал памяти, каким бы трудным оно ни было, целительно и спасительно. С ним связано ощущение чуда возврата к жизни, которое, впрочем, может оказаться мороком:

#### Подвал памяти

Но сущий вздор, что я живу грустя  
И что меня воспоминанье точит.  
Не часто я у памяти в гостях,  
Да и она меня всегда морочит.  
Когда спускаюсь с фонарем в подвал,  
Мне кажется, опять глухой обвал  
Уже по узкой лестнице грохочет.  
Чадит фонарь, вернуться не могу,  
А знаю, что иду туда к врагу.  
И я прошу, как милости... Но там  
Темно и тихо. Мой окончен праздник!  
[...]  
Я опоздала. Экая беда!  
Нельзя мне показаться никуда.  
Но я касаюсь живописи стен  
И у камина греюсь. Что за чудо!  
[...]

Ну, идем домой!

Но где мой дом и где рассудок мой?

18 января 1940

Тем же днем датировано и другое стихотворение-воспоминание («Ива» — *А я росла в узорной тишине, / В прохладной детской молодого века...*). Оно тоже о чуде — об эстафете жизни и включенности в нее поэта. И о долге продолжения ее. *Я лопухи любила и крапиву, / Но больше всех серебряную иву. /*

*И, благодарная, она жила / Со мной всю жизнь, плакучими ветвями / Бессонницу овеивала снами. / И — странно! — я ее пережила. / [...] / И я молчу... Как будто умер брат* (уместно напомнить, что ива — один из вариантов мирового древа жизни, жизненных сил, долголетия и плодородия, ср. и.-евр. \*e'ica при хеттск. eia-, с одной стороны, и др.-греч. αἶών, лат. aevum, др.-инд. āu-, о жизненной силе и т. п., с другой). Та же тема ответственности жизни и тяжести выполнения этого долга, об императиве совести и свидетелях избранного пути — в стихотворении «Из цикла» (*Юность*): *Мои молодые руки / Тот договор подписали / [...] / И старше была я века / Ровно на десять лет. / [...] / От дома того — ни щепки, / Та вырублена аллея / [...] / Кто знает, как пусто небо / На месте упавшей башни, / Кто знает, как тихо в доме, / Куда не вернулся сын. // Ты неотступен, как совесть, / Как воздух, всегда со мною, / Зачем же зовешь к ответу? / Свидетелей знаю твоих. / То Павловского вокзала / Раскаленный музыкой купол / И водопад белогривый / У Бабуловского дворца.* Пространство памяти заполняется образами начала века, его знаками — цветочные киоски, граммофонный треск, газовые фонари, ландо, катившие теперешних мертвецов, шляпки и башмачки, и облака, что сквозили / *Кровавой цусимской пеной...* Образ Цусимы, символа первой для поколения Ахматовой войны, повторяется и в «малой» поэме «Путем всея земли», начатой, по словам автора, «в ночь штурма Выборга и объявления перемирия» (март 1940 г.), наряду с другими историческими знаками рубежа двух столетий: *И кто-то «Цусима!» / Сказал в телефон. / Скорее, скорее — / Кончается срок. / «Варяг» и «Кореец» / Пошли на восток... / [...] / А дальше темнеет / Форт Шаброль / [...] / С винтовками буры. / «Назад, назад!!»* О Цусиме Ахматова записала в своем *Дневнике*: «Непременно 9 января и Цусима — потрясение на всю жизнь, и так как первое, то особенно страшное», ср. также запись, хранящуюся в ЦГАЛИ: «Невольно сжимается сердце от воспоминаний о Цусиме». Отсылка к реалиям завершения финской войны не только не случайность, но сознательный и весьма значимый прием исторической тайнописи. Этот вывод находит убедительное подтверждение в интерпретации стихотворения «Уж я ли не знала бессонницы» (1940), предложенной А. Г. Найманом (ср.: *Вхожу я в дома опустелые, / В недавний чей-то уют / [...] / И что там в тумане — Дания, / Нормандия или тут / Сама я бывала ранее [...], где Нормандия выступает как криптографическая отсылка к слову Финляндия; ср. также «С Новым Годом! С новым горем!»). В известном смысле эта «микропоэма» была неким предвосхищением, на несколько ином материале и в другом роде, «Поэмы без героя». Сама Ахматова считала ее важным рубежом в своем творчестве, «большой панихидой по самой себе» — китежанке, ушедшей от приступа, но возвращающейся к своим мертвецам (*Я к вам, китежане, / До ночи вернусь*) и ждущей последнего упокоения. Китежская тема появляется и в том же марте 1940 года написанном стихотворении «Уложила сыночка кудрявого», где личная коллизия дана в «историческом коде», в его старорусском, фольклорном варианте: *Мне знакомый голос прислышался, / Колокольный звон / Из-под синих волн, / Так у нас звонили в граде Китеже, / [...] «Ах, одна ты ушла от приступа, / Стона нашего ты не слышала, / Нашей горькой гибели не видела. / Но светла свеча негасимая / За тебя у престола Божьего. / Что же ты на земле замешкалась / И венец надеть не торопишься? /**

[...] / *Своего печалишь ребеночка?..*» / *Как последнее слово услышала, / Света я пред собою неувидела, / Оглянулась, а дом в огне горит.* — Воспоминания, в которых «личное» и «историческое», органически переплетаясь друг с другом и друг друга пронизывая, создают некий единый портрет Я во времени или времени через Я, даны в «Путем всея земли» в образе трудного пути, раз спасшего героиню, а теперь призывающего ее пройти по нему назад, вспять, в прошлое, к с в о и м: *Прямо под ноги пулям, / Рассталкивая года, / По январям и июлям, / Я проберусь туда... / Никто не увидит ранку, / Крик не услышит мой, / Меня китежанку, / Позвали домой.* / [...] / *У давних пожарниц / Обугленный склад. / Вот пропуск, товарищ, / Пустите, назад...*» Этот опыт сращивания личного и исторического (и даже апокалиптического: в одном из вариантов поэмы был эпиграф из «Апокалипсиса» о времени, о его изживании — «И Ангел поклялся живущим, что времени больше не будет»), при котором эти слои просвечивают и, как зеркала, отражают друг друга, удваивают, создавая бесконечную глубинную перспективу, был очень существен для Ахматовой, но он не был доведен до конца. Пространство «Путем всея земли» ограничивало возможности поэтической алхимии «личного» и «исторического», и поэтому мартовская поэма не смогла стать окончательным решением. Но это был предпоследний шаг, предусмотрительно остановленный, перед тем, что будет достигнуто в «Поэме без героя» (к теме Китежа и связи ее с Ключевым см. теперь: *Азадовский К. М.* Меня назвал китежанкой. Анна Ахматова и Николай Ключев // Литературное обозрение, 1989, № 5. С. 66—70).

Впрочем, «Путем всея земли» не было единственным подступом (и по сути, и хронологически) к поэме. В том же сороковом году Ахматова пишет таинственное стихотворение «Так отлетают темные души...», построенное как предсмертный бред («Я буду бредить, а ты не слушай / [...]» в начале и — «Нет, это твой последний вечер» в конце), в котором неясные, разрозненные, глубоко зашифрованные личные воспоминания («польская» тема) лишь отчасти осмысляются и выводятся наружу в свете единой литературно-исторической парадигматики «вечных» прототипов. Это стихотворение тоже и воспоминание, и прощание, но акцент делается не на не встрече (как в более поздних стихах), но на встрече, которая непоправимо опоздала и обманула надежду. — *Знаешь, я годы жила в надежде, // Что ты вернешься, и вот — не рада. / Мне на земле ничего не надо. // [...] // Я б задремала под ивой зеленой, / Да нет мне покоя от этого звона* (тема звона, столь отчетливо возникшая в стихотворениях Ахматовой с самого начала сорокового года, в конце его превратится в тот гул, который предшествовал началу «Поэмы без героя», о чем писал сам автор). В известной степени вариантом темы «отлетания темных душ» можно считать и стихотворение «Соседка из жалости — два квартала» (15 августа 1940): *А тот, чью руку я держала, / До самой ямы со мной пойдет. / И станет совсем один на свете / Над рыхлой, черной, родной землей, / И громче спросит, но не ответит / Ему, как прежде, голос мой* (ее «неотвечающий голос» как инверсия его голосу — совсем такой, как прежде из «Так отлетают темные души...»). Тема гибели ребенка в «китежских» стихах откликнется в более общем виде еще в одном стихотворении-помянии:

И все, кого сердце мое не забудет,  
 Но кого нигде почему-то нет,  
 И страшные дети, которых не будет,  
 Которым не будет двадцать лет,  
 А было восемь, а девять было,  
 А было... — Довольно, не мучь себя,  
 И все, кого ты вправду любила,  
 Живыми останутся для тебя.

1940

Однако «живыми останутся», пока жив сам поэт. *Но я предупреждаю вас, / Что я живу в последний раз и — Не буду я людей смущать / И сны чужие навещать / Не утолненным стоном...* (1940), и этот мотив хрупкости памяти придает ситуации особую напряженность и отпечаток неизбежности: оно не только поминание, но и предупреждение.

Эти стихотворения сорокового года, как и некоторые другие, здесь не отмеченные, формируют некий «перетекающий» текст, общая часть которого предопределяется единым заданием и сходными мотивами, образами, идеями. Часть их находит себе параллели в стихах предшествующих лет, но все-таки есть достаточные основания говорить о сложении в 1940 году в поэзии Ахматовой особого «предпоэзного» комплекса, характеризующегося отмеченными выше чертами, но уже чреватого прорывом к новым поэтическим открытиям.

К стихотворениям этого комплекса примыкают и некоторые другие, в которых поэт отдает долг памяти дорогим, близким или просто знакомым ей людям. Лучшие образцы этого рода посвящены Мандельштаму — «Воронеж», «О, как пряно дыханье гвоздики» (где возможна анаграмматическая отсылка к его имени: *О* и *М* в начале первых двух стихов, подхваченное на границе второго и третьего стихов двукратным — *там / Там*, с переходом к образам мандельштамовской поэзии) и вариант, более полный, последнего стихотворения — *Я над ними склонюсь, как над чашей, / В них заветных заметок не счесть — / Окровавленной юности нашей / Это черная нежная весть...* Хотя «Воронеж» был написан в 1936 году, а под стихотворением «О, как пряно дыханье гвоздики...» поставлена «официальная» дата — 1957, можно полагать, что его «пратекст» возник около 1940 года, о чем отчасти свидетельствовало бы и место стихотворения в цикле «Тайны ремесла» (о смерти Мандельштама Ахматова узнала в начале 1938 года). Во всяком случае, это стихотворение входит в ряд других поминальных стихов сорокового года — «Памяти М. Б-ва» (*Вот это я тебе, взамен могильных роз, / Взамен кадильного куренья...*), «Про стихи» (*Это — выжимки бессонниц...*, с посвящением — Владимиру Нарбуту) и несколько иное по своему характеру, более «внешнее», с элементами иллюстративности и заданности, пожалуй, излишне форсированное стихотворение «Маяковский в 1913 году» (ср.: *Кацис Л. Ф.* Заметки о стихотворении А. Ахматовой «Маяковский в 1913 году» // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. М., 1989. С. 58—60). В более широком смысле в этом же контексте находят себе место и другие стихи сорокового года о расставании, разрыве, смерти, прощании, ср. из «Реквиема» — «Посвящение» (*Где теперь невольные подруги / Двух моих осатанелых лет? / Что им чудится в сибирской вьюге, / Что мерещится им в лунном круге? / Им я шлю*

*прощальный свой привет*, март 1940), «Уже безумие крылом...» (4 мая 1940), «Распятие» I—II (1940—1943), «Эпилог» (во всяком случае — II. *Опять поминальный приблизился час...*, 1940, март), но также и «Разрыв» I (*Не недели, не месяцы — годы / Расставались...*, 1940), «И вот, наперекор тому, / Что смерть глядит в глаза...» (1940 [?]) и даже «Когда человек умирает...» (21 мая 1940) и др.

На основании этих стихотворений складывается впечатление, что поэт в этом последнем предвоенном году, как бы в предчувствии новых бед, не только прощально обращается к прошлому, в частности к другому предвоенному году — тринадцатому, но и спешит проститься со всем, что ему дорого в этом прошлом, которое — в предощущении поэта — вот-вот будет перекрыто новыми могилами, новым горем. Внимательный читатель уловит, что в некоторых «прощальных» стихотворениях воспоминание лишено обычного трагического колорита («Про стихи» — В. Нарбуту), а в других — за основной темой ощущается (часто очень неясно, на уровне «сотых интонаций»), что на очереди уже стоит нечто иное, которому вскоре суждено стать основным. Стихотворение «Мне ни к чему одические рати», датированное 21 января 1940 года, с его мажорной концовкой *И стих уже звучит, задорен, нежен, / На радость вам и мне*, не только отсылает к давно ушедшей поре, как бы забытой в стихах послереволюционного периода (ср. *Просытаться на рассвете оттого, что радость душит...*), но и отмечает новую, на новых и более широких основаниях встречу с читателем, который несколько позже будет назван неизменным и вечным неведомым другом поэта («Читатель»).

Конечно, сам творческий взрыв сорокового года (точнее — начала его или — еще уже — первой половины марта), неслыханный, вероятно, после болдинской осени, был самым весомым знаком начала нового состояния, о котором — особенно в связи с темой ахматовского «историзма» — свидетельствуют и некоторые другие стихотворения Ахматовой сорокового года, на этот раз совсем иного типа. Речь идет, в о-первых, об «историческом» стихотворении «Клеопатра» (*Уж целовала Антония мертвые губы...*, 7 февраля 1940). Оно тоже о прощании — с возлюбленным, с детьми, с царством, с жизнью (*И черную змейку, как будто прощальную жалость, / На смуглую грудь равнодушной рукой положить*). Это «брюсовское» по теме стихотворение (более того, оно, конечно, учитывает соответствующую брюсовскую традицию; можно напомнить свидетельство современника об эпизоде с чтением Ахматовой «Фонариков» в гимназическом классе) по сути своей противоположно подобным «историческим» портретам Брюсова. Подобно тому как мировая литература раскрыла свою книгу для акмеистов на избранных страницах, так и мировая история в ее «персонологическом» воплощении представила Ахматовой отмеченные женские персонажи — Кассандру, Федру, Дидону, Лотову жену, Рахиль, Мелхолу и др. Клеопатра — из этого же ряда: она, по словам исследователя, одно из ахматовских зеркал, то есть такое персонифицированное выражение идеи лишенности, оставленности, покинутости царственной женщины, созданной для любви, которое — на другом конце этой зеркальной цепи — может быть замкнуто образом самого автора или, осторожнее, может пониматься как одна из возможностей и его судьбы. Именно эта личностная доминанта придает традиционному образу

египетской царицы (можно напомнить, что Ахматову в молодости называли египтянкой: ср. в отрывке, не вошедшем в *Поэму: В черноватом Париж тумане / И наверно опять Модильяни / Незаметно бродил за мной. / [...] / Но он мне — своей Египтянке...* и др.) новую суггестивность и острую напряженность. Вместе с тем тот факт, что этот образ бесчисленное число раз уже использовался в литературе и от этих повторов как бы аккумулировал в себе особую силу, которой обладают вечные парадигмы (а в ахматовском стихотворении в отраженном виде текстуально обнаруживаются следы предыдущих опытов портретирования Клеопатры — Шекспиром, Пушкиным, видимо, Горацием), делает его и исторически более насыщенным, концентрированно-суммарным, особенно интенсивным и жизненно и художественно реальным и завершенным. Из этого соборного, совокупного образа поэт делает обширные «выдирки», оставляя очень немногое, относящееся к некоему ключевому моменту: на оставшемся от целого минимуме строится новый оригинальный образ, соотношенный с целым уже как с фоном и воспринимаемый на этом фоне обостренно и по-новому. Историческое по преимуществу, будучи освоено поэтически, получает какой-то иной, более высокий модус реальности, иную, более интимную и глубокую укорененность в жизни и в субъекте ее — в личности.

Во-вторых, как новый опыт в области поэтического освоения сферы исторического 1940 год принес цикл из пяти стихотворений, так и называющийся «В сороковом году». Заключительное стихотворение с последним предупреждением — *Но я предупреждаю вас, / Что я живу в последний раз* — уже упоминалось. Предупреждение было сделано, действительно, в последний из возможных моментов: миры уже начали рушиться, и на следующем полушаге истории гибелью и разрушением была охвачена уже родина поэта. В этом цикле поэтической скорописи истории достойны особого внимания и практическая синхронность художественной фиксации исторического, и головокружительная краткость описания «события», и скупость, с которой вводится в текст «собственно» историческое, и поразительная трезвость как рисуемой картины, так и общих выводов из нее и ее оценок. Подлинным шедевром должно быть признано первое стихотворение цикла, написанное 5 августа 1940 года. Трагедия захваченного Парижа дается почти нулевыми средствами — никаких событий, лиц, вещей, только через *такую* тишину: *Так вот — над погибшим Парижем / Такая теперь тишина* (два заключительных стиха, отсылающие прежде всего к двум начальным стихам: *Когда погребают эпоху, / Надгробный псалом не звучит*. Между началом и концом 12 стихов, которые сами по себе исторически абсолютно «пусты», но пресуществляются в историческое, «историфицируются» в свете зачина и концовки стихотворения. В этих стихах — лихо работающие могильщики, крапива и чертополох, труп, всплывающий на весенней реке, сын, не узнающий матери, и в тоске отворачивающийся внук, склоненные головы и ходящая, как маятник, луна. И только два стиха, находящихся в самой середине стихотворения, связывают *не звучит* в начале с *тишина* в конце (последнее слово текста) — *И тихо, так, Господи, тихо, / Что слышно, как время идет*. Когда жизнь нормальна, времени не слышно: *шум времени, бег времени* всего лишь метафоры осуществляющейся «шумной», «бегущей» жизни, того, что ее



наполняет, хотя по этому шуму и этому бегу можно судить и о скрытом за ними времени. Но когда слышно само время, — все плохо, жизнь кончилась и дело только за могильщиками — *Так вот — над погибшим Парижем / Такая теперь тишина* (ср. дневниковую запись от 8 августа 1940 года: «Рассказав все это, Анна Андреевна прочла мне новое стихотворение — о тишине в Париже — оконченное, но без одной строки — которое меня потрясло. Не знаю, придется ли оно по душе поклонницам ее женской Музы, но мне оно представляется гениальным. Стон из глубины души, как выдох „Лева“. Она услышала горе всего мира. — Какие там теперь разлуки! — сказала мне Анна Андреевна о Франции и Париже. Что бы ни происходило с ней или возле нее — крупное или мелкое — она всегда сквозь свои заботы слышит страну и мир». Чук. I, 147—148; можно напомнить, что на эти августовские дни приходилась годовщина нового ареста сына — к теме «Левы»).

Какая тишина над погибшим Парижем летом сорокового года, поэт знает не только по тому, что доходит до него извне или открывается интуицией, обостряемой сопереживанием: об этом он знает и по личному опыту; он сам погибал со своим городом и своей страной, и *неотступная, как совесть*, память по разным поводам прикасается к тем гибельным годам. Через четыре дня после предыдущего стихотворения о погибшем Париже пишется «Тень» (9 августа 1940. Вечером), третье звено цикла «В сороковом году»: *Зачем всплываешь ты со дна погибших лет / И память хищная передо мной колышет / Прозрачный профиль твой за стеклами карет?* — Затем, что эта тень напоминает о том, что было до гибели, и потому, что даже случайное сочетание сегодняшних, сорокового года впечатлений склужбляется в синдром последнего, тринадцатого года (ср. еще *И голос из тринадцатого года / Опять кричит: я здесь, я снова твой... / [...] но молчит природа, / И сыростью пахнуло гробовой.* — «Опять проходит полонез Шопена», 1958), воспоминания о котором, говоря трезво-рассудочно, уже не к чему, но дороги сердцу и, значит, неискоренимы:

О тень! Прости меня, но ясная погода,  
Флобер, бессонница и поздняя сирень  
Тебя — красавицу тринадцатого года —  
И твой безоблачный и равнодушный день  
Напомнили... А мне такого рода  
Воспоминанья не к лицу. О тень!

Но погибельное состояние нынешнего дня не только направляет память — по контрасту — к тому, что предшествовало ему, к тринадцатому году, но и к самому моменту гибели, к горчайшим переживаниям, неизживаемым для совести. Тогдашнее объединяется с теперешним, будь то «чужое» (Дания, Нормандия) или «свое», этим «чужим» вызываемое и кодируемое (Финляндия, см. выше) и затопляющее душу в бессонные ночи:

Уж я ль не знала бессонницы  
Все пропасти и тропы,  
Но эта как топот конницы  
Под вой одичалой трубы.  
[...]

И что там в тумане — Дания,  
 Нормандия или тут  
 Сама я бывала ранее,  
 И это — переиздание  
 Навек забытых минут?

Это воспроизведение («переиздание») *навек забытых минут* и составляет жизнь памяти, ее главное дело, ее нравственную основу. Поэтому лицемерье чужой беды и угрозы гибели, с одной стороны, отсылает к собственному опыту, и сама эта беда оценивается в его свете, а, с другой, эта чужая беда оказывается и своей — и по естественному человеческому сопереживанию и состраданию, понуждающим принимать чужую беду как свою, и потому, что это чужое может говорить не только о самом себе, но — в силу той же отзывчивости — и о другом, о нашем, о том, что для нас — свое. Возможно, что под этим углом зрения можно интерпретировать и второе стихотворение этого же цикла:

#### Лондонцам

Двадцать четвертую драму Шекспира  
 Пишет время бесстрастной рукой.  
 Сами участники грозного пира,  
 Лучше мы Гамлета, Цезаря, Лира  
 Будем читать над свинцовой рекой;  
 Лучше сегодня голубку Джульетту  
 С пеньем и факелом в гроб провожать,  
 Лучше заглядывать в окна к Макбету,  
 Вместе с наемным убийцей дрожать, —  
 Только не эту, не эту, не эту,  
 Эту уже мы не в силах читать!

1940

Прежде всего следует заметить, что *Только не эту, не эту, не эту, / Эту...* как связанное с макбетовской темой отсылает к сходному мотиву в ташкентском стихотворении 1944 года с явными отражениями текста «Макбета» (о чем см.: *Тименчик Р. Д.* Отрывок из перевода «Макбета» // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 18—20): *Справа раскинулись пустыри / С древней, как мир, полоской зари. / Слева, как виселица, фонари. / Раз, два, три... / А надо всем еще галочий крик / И помертвелого месяца лик / Совсем ни к чему возник. / Это — из жизни не той и не той, / Это — когда будет век золотой, / Это — когда окончится бой, / Это — когда я встречу с тобой.* Общий смысл — буквальный — стихотворения «Лондонцам» может быть сформулирован так: Шекспир написал двадцать три драмы, все они страшны, особенно «Макбёт», но мы, прежде всего англичане («лондонцы», к которым обращено стихотворение), переживаем еще более страшное время, которое могло бы быть описано Шекспиром в его двадцать четвертой, страшной и трагичнейшей всех остальных написанных драме. Привязка к «английской», специально-«лондонской» ситуации понятно. После поражения Франции (тишина погибшего Парижа) очередь настала за Англией, единственной тогда страной Европы, мужественно и бескомпромиссно противостоявшей Германии

(и практически всей Европе, находящейся под игом Германии, и стране Сталина, злорадно потиравшей руки в предвкушении гибели Англии; к «летописности» и почти-синхронности Ахматовой в этом цикле ср. 1. Париж и Франция, 2. Лондон и Англия, лето — осень 1940 года). Английские, и прежде всего лондонские, ужасы того времени — начало жестоких массированных налетов и бомбежек немецкой авиации после директивы от 1 августа 1940 года «Введение морской и воздушной войны против Англии». Они начались именно в августе и потом, после некоторого спада, продолжились, все возрастая в силе, с октября этого же года. Лондон был главным объектом налетов, и если позже Ковентри стал символом немецкого варварства, то Лондон с самого начала символизировал мужество и несгибаемость, с одной стороны, и крошечный ужас, сошедший с неба на землю, с другой. Но что это за двадцать три драмы Шекспира? Ни один шекспировед никогда не определит, что входило или могло войти в это собрание. Разумеется, можно предлагать разные варианты, но в одних случаях не все — драмы и не все они страшны, и в других — за пределами двадцати трех оказываются и иные «драмы». Ахматова слишком хорошо знала Шекспира, многие годы читала и перечитывала его, переводила его и строила планы более обширных дальнейших переводов, глубоко понимала его — от текстологических тонкостей до величия общих замыслов, — о чем сохранились свидетельства в виде высказываний (как устных, так и письменных) самого поэта и воспоминаний современников, чтобы предположить такую элементарную «подстановку» под удар со стороны Ахматовой. Но есть и другие свидетельства об «умениях» Ахматовой в связи с Шекспиром — ужасы его трагедий она умела читать в «русском» коде, и само обращение к Шекспиру было, конечно, вызвано и стремлением в его вечной и вещей книге прочесть и то, что относится к России, как бы транспонировать *тот* ужас в *эту* ситуацию и через это понять «злые» смыслы истории. Этих последних свидетельств, извлекаемых из ахматовских текстов и ее высказываний, строго говоря, достаточно, чтобы сделать предположение о загадке двадцать четвертой драмы Шекспира (собственно, на этом материале и было высказано первоначально нижеследующее соображение). Но «вещественные» доказательства требуют обращения и к другим источникам. Суть нашего предположения в том, что за образом «двадцать четвертой драмы Шекспира» (имплицитируются наличные двадцать три драмы), которая пишется на наших глазах, сейчас, в 1940 году, маячит и другое видение — двадцати трех ужасных послереволюционных лет: в сороковом году закончились двадцать три «годовые» драмы, записанные поэтом-летописцем, и началась двадцать четвертая, бесстрастно фиксируемая рукой времени и страстно и страдальчески — сердцем поэта. Это круговращение времени и составляет содержание двадцати трех циклов древней мифопоэтической драмы в ее современном воплощении — *умирать и воскресать и жить*. Что Ахматова понимала происходящее именно так, свидетельствуют ее слова в дневниковой записи Л. К. Чуковской от 4 марта 1956 года:

Этот праздник [речь идет о докладе на закрытом заседании двадцатого съезда партии. — В. Т.] мы будем праздновать с вами вдвоем. Праздновали мы так: Анна Андреевна велела смочить полотенце

холодной водой, легла и положила его себе на лоб. [...] — Того, что пережили мы, — говорила с подушки Анна Андреевна, — да, да, мы все, потому что застенки грозил каждому! — не запечатлела ни одна литература. Шекспировские драмы — все эти эффектные злодейства, страсти, дуэли — мелочь, детские игры, по сравнению с жизнью каждого из нас. О том, что пережили казненные или лагерники, я говорить не смею. Это не называемо словом. Но и каждая наша благополучная жизнь — шекспировская драма в тысячекратном раз-  
мере [...] (Чук. II, 137).

(ср.: «Сказала, что уже много месяцев перечитывает Шекспира, „Хроники“ [...]), 140). Можно напомнить, что Ахматова, подобно летописцу, вела строгий счет годам, особенно «проклятым»: *Тому прошло семь лет. Семнадцатый октябрь / Как листья на ветру, сметал людские жизни...* (1924); — *А я молчу, я тридцать лет молчу* («Из седьмой северной элегии»); — *Я не искала прибыли, / И славы не ждала, / Я под крылом у гибели / Все тридцать лет жила; — А пятнадцать блаженнейших весен / Я подняться не смела с земли; — Это и не старо и не ново, / Ничего нет сказочного тут. / Как Отрепьева и Пугачева, / Так меня тринадцать лет клянут* (1959); — *Шутки — шутками, а сорок / Гладких лет в тюрьме, / Пиршества из черствых корок, / Чумный страх во тьме* (1960) и т. п., ср. «Через 23 года», заглавие стихотворения 1963 года, и т. п.

Возможность и вероятность предложенного выше понимания образа двадцать четвертой драмы Шекспира в стихотворении «Лондонцам» из цикла «В сороковом году» (фрагмент *Только не эту, не эту, не эту, / Эту...* в соответствии с принципами ахматовской тайнописи и системой знаков внутреннего контролирования и педалирования неявных смыслов кроме прямого его понимания — драма, страшнейшая макбетовской [*не эта*] может толковаться дополнительно и иначе — *не эта*, т. е. не только *эта*, лондонская, английская трагедия, но и *эта*, наша, нами пережитая и переживаемая, та, что страшнее английской, макбетовской) подтверждается, очевидно, и тем, что это отнюдь не единственный пример подобной мифопоэтической по происхождению и характеру и историсофской по своим смыслам ахматовской нумерологии, иногда допускающей и мистические, во всяком случае иррациональные истолкования. Говоря об ахматовском чувстве времени, исследователь еще четверть века назад писал:

Ощущения конкретного, почти телесного и плотского течения Времени вообще, характерная особенность художественного мировоззрения поздней Ахматовой. Она стала пристрастна к числам, наименованиям эпох, веков, столетий... (Павловский А. И. Анна Ахматова. Очерк творчества. Л., 1966. С. 141).

Из ряда примеров этого рода здесь уместно указать лишь один, поскольку он имеет отношение и к сороковому году, о котором идет здесь речь, и к «Поэме без героя», которая была начата на излете этого года и в которой этот пример находится, и к теме историзма, основной в этой работе, и времени как сути названной темы. В свете названия цикла стихотворений «В сороковом году» не покажется случайным появление этой же темы в самом начале

Поэмы, в ее Вступлении, еще ответственнее и сильнее — в первом ее стихе, в контексте, который более глубок, чем «хронологическое» заглавие цикла стихов. Ср.:

Из года сорокового,  
 Как с башни, на все гляжу,  
 Как будто простилась снова  
 С тем, с чем давно простилась,  
 Как будто перекрестилась  
 И под темные своды схожу.

25 августа 1941  
 Осажденный Ленинград

Эта графическая иконичность того, о чем говорится во Вступлении, где каждый стих как ступень лестницы, ведущей вниз, в тьму, четко выявляет задание поэта и его глубинный смысл, вводя эти стихи в ряд им подобных. Это — спуск в «подвал памяти», в прошлое, в мир мертвых (*Когда спускаюсь с фонарем в подвал / Мне кажется — опять глухой обвал / Уже по узкой лестнице грохочет. / Чадит фонарь, вернуться не могу...*). Поэт был в этом мире: он не боится, что его забудут (минус-память), но знает — его голос будет узнан — *Забудут? — вот чем удивили! / Меня забывали сто раз, / Сто раз я лежала в могиле, / Где, может быть, я и сейчас. / А Муза и гложла и слепа, / В земле истлевала зерном, / Чтоб после, как Феникс из пепла, / В эфире восстать голубом или Из-под каких развалин говорю, / Из-под какого я кричу обвала, / Как в негашенной извести горю / Под сводами зловонного подвала. // [...] / И все-таки узнают голос мой, / И все-таки ему опять поверят.* Обращает на себя внимание лексико-семантическая концентрированность этих фрагментов, ср. *И под темные своды схожу* отсылает к *Под сводами зловонного подвала* и к *Когда спускаюсь с фонарем в подвал, / Мне кажется — опять глухой обвал*, которое в свою очередь отсылает к *Из-под какого я кричу обвала* и т. п. *Темные своды*, под которые входит автор с тем, чтобы писать Поэму, спасенную им из небытия этой могильной тьмы, откликнутся позже в надписи на поэме «Триптих»: *И я не для того тебя спасала / Из месива кровавого тогда. / [...] / И ночь идет, и сил осталось мало. / Спаси же меня, как я тебя спасала, / И не пускай в клокоющую тьму, где клокоющая тьма сродни ...опять глухой обвал / Уже по узкой лестнице грохочет и Но там / Темно и тихо...*, а сужающаяся лестница вниз, к смерти (*А я иду, где ничего не надо, / [...] / А под ногой могильная ступень*, 1964) контрастна другой лестнице — широкому взлету вверх, к жизни (*И такая могучая сила / Зачарованный голос влечет, / Будто там впереди не могила, / А таинственной лестницы взлет. — «Слушая пение»*).

Сороковой год во Вступлении уподоблен башне, с которой «на все гляжу» и в которой, предполагается, пишется поэма. Среди «ахматовских» башен (и «исторических» — *На Белой башне дремлет пулемет, / Вокруг дворца — гусарские разъезды...* — В Царском Селе, и таких, где «историческое» неотлично от «поэтического» — *Кто знает, как пусто небо / На месте разрушенной башни* в контексте уничтоженной Белой башни около Александровского дворца, с одной стороны, и сходного мотива у Нервала, о чем писалось рань-

ше, с другой) в данном случае преимущественного внимания заслуживает одна, о которой было сказано еще в 1914 году, — в «Уединении»: [...] / *И стройной башней стала западня, / Высокою среди высоких башен. / Строителей ее благодарю, / [...] / Отсюда раньше вижу я зарю, / [...] / А не дописанную мной страницу, / Божественно спокойна и легка, / Допишет Музы смуглая рука* — с теми же мотивами башни, видения, писания стихов (видение зари отсылает к идее видения как озарения, — когда видят как бы сверху и постигают суть сразу, ср.:

Прелестно у нее в предисловии сказано [...] Октябрьская революция — пропасть под ногами, увиденная с обрыва разведенного ночного моста. (Чук. II, 306).

Происхождение образа башни во Вступлении объясняется Л. К. Чуковской в записи от июня 1967 года (по материалам утраченной тетрадки с Дневником за 1940 год):

Помню, что как-то раз Анна Андреевна прочитала *Поэму* у меня дома — Александре Иосифовне, Тамаре Григорьевне и мне. Тамара Григорьевна сказала: — Когда слушаешь эту вещь, такое чувство, словно вы поднялись на высокую башню и с высоты поглядели и назад... Эти слова впоследствии вызвали к жизни строки во „Вступлении“ к *Поэме: Из года сорокового / Как с башни на все гляжу*. (Чук. I, 198 и Чук. II, 121).

Ср. в записи от 27 мая 1962 года [к образу башни]:

Глядя назад, на пережитые мною конец двадцатых, тридцать пятый, тридцать седьмой и восьмой, послевоенные сороковые, пятидесятые — я, „с башни шестьдесят второго“, вижу, что каждый год довоенного и послевоенного времени изобильно окрашен кровью, но кровопускание каждый год совершалось по-разному. (Чук. II, 414).

При полнейшем доверии к автору этой записи все-таки нужно помнить, что образ высокой башни, с которой видят круговорот времени (*Отсюда раньше вижу я зарю, / Здесь солнца луч последний торжествует...*) и где пишут об этом, сложился уже перед Первой мировой войной, и, следовательно, образность Вступления к *Поэме* была подготовлена многими годами раньше. В частности, и мотив прощания своим *снова* (*Как будто прощаюсь снова...*), конечно, отсылает к имплицитно содержащемуся в «Уединении» сходному мотиву (*А не дописанную мной страницу, / [...] / Допишет Музы смуглая рука*). Однажды такое прощание уже было — летом четырнадцатого (см. выше).

Но почему эта башня — башня сорокового года? Конечно, потому что поэма была начата в сороковом году. Против этого спорить трудно. На дворе, действительно, стоял сороковой год. И все-таки трудно обольщаться подобной эмпирией и стоит взглянуть на дело глубже. Сороковой год был особым в череде годов — предшествующих и последующих. Он был отмечен, и цикл «В сороковом году» в этом отношении не мог быть случайным. Скорее и он — своим названием и тематикой, мотивами и образами — должен быть увязан с сороковым годом Вступления к *Поэме*, и оба эти

примера должны, похоже, соотноситься с одним и тем же событийным кругом. Чем реально был наполнен сороковой год, известно не только из ахматовских стихов, но и этот жизненный и «исторический» состав года тоже эмпирия, нуждающаяся в осмыслении ее высоким разумом, видящим все как бы с вершины высокой башни, как некий историософски-провиденциальный план. В том увековеченном поэтом «беге времени» есть вершина-точка, с которой видны оба временных склона. Это — сороковой год. Геометрия конструкции, в центре которой этот год, странная: оба склона ведут вниз. Один, начавшийся летом четырнадцатого, когда поэт умолял *до первой битвы умертвить меня*, и тянувшийся 26 лет, матеря в зле и ужесточаясь, вплоть до сорокового, исчерпал себя именно в этой точке, к этому времени. Наспех подведя страшные итоги, сороковой начал новый гибельный склон. Этот год совместил в себе крушение дорогой сердцу старой Европы (тот предсказанный «*Untergang des Abendlandes*»), с которой связывались когда-то, может быть, последние надежды (*Еще на западе земное солнце светит, / И кровли городов в его лучах блестят, / А здесь уж белая дома крестами метит / И кличет воронов, и вороны летят*, 1919; ср. еще: «Длинный разговор о Пушкине [...]. Потом о Пушкинских темах: Европа, во-первых, и Петербург, во-вторых» [Чук. I, 65] — в связи с *Не столицей европейской...*), и последний эфемерный и скорее мнимый перерыв перед трагедией следующего года и тех, что за ним, для России. Именно поэтому в той временной точке, за которой времени может больше вообще не быть, слышится голос поэта, голос прощания и поминания.

«И эта поэма — п а н и х и д а. Большой Реквием, чем ахматовский же *Реквием*», — пишет исследователь.

Это — настоящая панихида на сороковой день по человеку — на сороковой год по эпохе. Не все ли равно — день — или год? Ведь это только пространственные символы времени: важно — сороковой. И как не понять, что тут — не календарь, а магия чисел [...] — ведь это вступление написано не в сороковом календарном году, а 25 августа сорок первого года. И с 1913 года тоже прошло не сорок лет ко времени написания этих строк. Но ведь сорок дней и сорок ночей пребывают души близких около их еще живущих близких. Так уверен народ. Так уверяет нас панихидный чин. (*Филитов Б. «Поэма без героя» // Ахматова А. А. Соч. 2. С. 85—86*).

(Это наблюдение, соотносящее сороковой год с сороковинами, было сделано или поддержано и некоторыми другими авторами.) И это действительно так, ибо *Все ушли и никто не вернулся*, и плакальщица должна оплакать и помянуть их (*Непогребенных всех — я хоронила их, / Я всех оплакала [...]*).

«Магия чисел», упомянутая выше, располагает к мистической нумерологии или, может быть, точнее, сама является ее знаком. Что сороковой год стал для Ахматовой вершиной жизненной горы бед с изохроническими склонами по 26 лет (13 и 13, ср. мотив тринадцатого года): 1914—1940 и 1940—1966; что за несколько недель до войны четырнадцатого года она вступила в 26-й год жизни; что она привлекла внимание к тому, что и Онегину, и Адольфу Б. Констана было по 26 лет; что день ее рождения пришелся на

вершину астрономического года, на день летнего солнцестояния, от которого равно отстоят начало и конец года (тема «солнечной» родословной упоминается и в *Поэме* и была завязью своеобразного варианта личного «купальско-го» мифа) и т. п. — все это может и должно быть указано (об этом см. в другом месте), но не может и не должно объясняться: язык мистики, в частности и числовой, понимаем, но не переводим. Да и сама Ахматова на «нумерологическом» языке выразила свой отказ объяснять смысл *Поэмы* — «Никаких третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов поэма не содержит» (три и семь — известные мифопоэтические константы и потому, с известной точки зрения, могли бы расцениваться как случайные, но откуда двадцать девять?; если за ними нет иного смысла, то это — некая малооправданная лихость, почти безвкусица; но, может быть, предыдущие три и семь обозначают один из ближайших роковых годов, и, если подобная догадка верна, то она бросает предположительно и некий свет на «двадцать девярых смыслы»; кстати, — и это подтверждается многими примерами в самой *Поэме* и отчасти даже раскрывается в прозаических записях к ней — Ахматова исходила из установки читателя на дешифровку поэмы, приветствовала эту установку и, более того, расставляла в тексте некие тайные знаки, которые, будучи найденными и верно истолкованными, облегчили бы читателю путь и к дальнейшим открытиям-дешифровкам, подтверждая без того не верифицируемые вполне догадки). Впрочем, «двадцать девярых смыслы» проясняются, видимо, и более непосредственно. В одном наброске Ахматова писала:

Хорош и [Б. А.] Филиппов, когда он, прославляя Заболоцкого, представляет дело так, что 1929 г[оду] „кончился путь конквистадоров“ [...] и утихли „александрийские песни“, а началась „Красная Бавария“ Заболоцкого. А в самом деле в 1929 г[оду] кончилась тень свободы и началась не „Красная Бавария“, а сталинщица, что мы все не уехавшие слишком хорошо помним. (Литературное обозрение, 1989. № 5, 9).

В этом смысле число 29, лишь однажды возникающее у Ахматовой, может пониматься как точная отсылка, и поэтому она по своему характеру отлична от трех и семи, чисел, которые более разнообразно обыгрывались Ахматовой, ср.: *Семь тысяч и три километра... / Не услышишь как мать зовет...* или в письме к Д. Е. Максимову от 3 января 1963 года: «Когда я прочла Ваше письмо, мне показалось, что мне не 73 года, а 37 или даже все 17. Побойтесь Бога!» и т. п. Ср. к семи: *Их будет семь — я так решила, / Пора испытывать судьбу, / И первая уж совершила / Свой путь к позорному столбу...* («Из северных элегий»).

Вершина ахматовского историзма — «Поэма без героя», которая в этом отношении стоит в одном ряду с «Медным всадником». Конечно, это было замечено, и уже К. И. Чуковский пронизательно увидел этот историзм и вкратце обозначил главное. В дневниковой записи его дочери под 8 июня 1955 года находим:

Корней Иванович бурно хвалил *Поэму*. [...] Корней Иванович пошел провожать нас. По дороге Корней Иванович опять заговорил о *Поэме*. Он сказал, что вещь эта проникнута необыкновенно острым чувством истории. Что она о главном. Что это — трагедия времени, того и



нашего. Что не любить ее невозможно. Что она заставила его дышать воздухом 13 года. (Чук. II, 87).

Несколько позже, 28 сентября 1962 года, записано:

Вернувшись из Барвихи от Корнея Ивановича, я позвонила Анне Андреевне и сказала, что он начал статью словами: „Анна Ахматова — мастер исторической живописи“. В ее голосе я услышала явное удовольствие. Она была заинтересована и безо всякого сомнения довольна. Я тоже. О присущем Ахматовой чувстве истории постоянно говорила мне Тамара Григорьевна. Но волею судьбы Туся ничего не записала из сделанных ею многочисленных открытий. Она раздавала их направо и налево другим в своих блистательных монологах. А я записывала за ней слишком редко. (Чук. II, 440).

И сам автор дневника не раз подчеркивал эту черту ахматовского творчества как ведущую, особенно в полемике с его душителями и запретилами.

Но вот в 46-м году велено доказать, что Ахматова всегда, во все времена, и даже во время Великой Отечественной войны была равнодушна к судьбам народа и России. А так как Муза Ахматовой всегда была Музой истории, а так как любимицей ее Музы всегда была родная земля („Чтобы туча над темной Россией / Стала облаком в славе лучей“ — постоянная молитва поэта) — тут голой брани оказалось недостаточно, тут в ход пошло мелкое мошенничество: критики передергивали строки и даты, как шулера — карты. (Чук. II, VII—VIII).

Или:

Не печатать „Поэму без героя“, поэму времени, поэму двух канунов, *Поэму-трагедию XX века*, *Поэму*, где каждая строка — история России; скрывать от народа его историю и его поэзию — какая это подлость! (Чук. II, 475).

Или:

[...] акмеистическим — точным, конкретным, вещным словом Ахматова воспроизводит потустороннее, духовное, отвлеченное, таинственное. Конечно, это свойство всегда было присуще поэзии Ахматовой, но в *Поэме* оно приобрело новое качество. Острое чувство истории, тоже всегда присущее поэзии Ахматовой, тут празднует свое торжество. Это праздник памяти, пир памяти. А что память человека нашей эпохи набита мертвецами — вполне естественно: поколение Ахматовой пережило 1914, 1917, 1937, 1941 и пр. и т. п. История пережита автором интимно, лично — вот в чем главная сила *Поэмы*. [...] В *Поэме* не вообще мертвые — убитые, замученные, расстрелянные — а ее мертвые, те, кто когда-то делали живой ее жизнь, герои ее лирических стихов [...]. — Напишите мне то, что вы сейчас сказали, — попросила Анна Андреевна. (16.VI. 55; Чук. II, 96—97).

и др.

И все-таки секрет ахматовского историзма и историчности *Поэмы* остался не раскрытым, но только обозначенным, кажется, на двух основаниях: рациональном — в *Поэме* есть история, и интуитивном — ощущение некоей особой остроты, напряженности этого исторического, но такого, которое касается читателя и лично, вовлекает его в себя, бросает и на него свой отблеск, делая и его — в известной мере и в определенных ситуациях — участником этого исторического. Но дело не только в этой «нераскрытости» исторического. *Поэма*, как и всякое великое произведение, росла по мере ее чтения, и в этом смысле читатель тоже был ее сотворцом и раскрывал для себя свое в тексте *Поэмы*. «Она кажется всем другой, — писала Ахматова в заметках к *Поэме*, — Поэма совести (Шкловск[ий]). — Танец (Берковский). — Музыка (почти все). — Испол[нилась] мечта символист[ов] (Ж[ирмунский]). — Поэма Канунов, Сочельников (Б. Филиппов). — Поэма — моя биография. — Историческая картина, летопись эпохи (Чуковский) [...]». (Соч. III, 160; к «моей биографии» ср. уже цитировавшийся фрагмент о волшебном напитке, который «лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденн[ую] кем-то во сне или в ряде зеркал». III, 159). Обращает на себя внимание, что большая часть этих и других определений *Поэмы* носит довольно абстрактный и как бы выборочный характер с явным импрессионистическим оттенком. Каждое из этих определений имеет свои бесспорные резоны, но в данном случае уместно выбрать существенно иной угол зрения, предполагающий, что и музыка, и танец, и биография, и совесть могут быть формой, то есть материей и конструкцией, ее, материю, реализующей, планом выражения некоего более общего явления — в данном случае историчности, понимаемой как своего рода «химическое» вещество-эссенция, определяющее суть истории, ее живую душу. Историчность в таком понимании альтернативна «сверх-историчности», выходу за ее собственные пределы, но не музыке, не танцу, не биографии. Главная черта историчности (или «исторического») — в ориентации на время, более того, в понимании его как творческой силы, сопоставимой с космогонической, но в новой зоне заменяющей ее (эта сила, будучи использована, овеществляется в материю истории, образуя ее состав, ее зримое содержание), наконец, в вере в смысл времени — зиждательный, искупительный, спасительный. Но историчность не порождает самое себя: она открывается, рождается средствами совсем другой природы, непосредственное, главное назначение которых иное, но в ситуации творческого акта именно они воссоздают «воздух» эпохи, времени. Присутствие в *Поэме* историчности, точнее — открывание ее, пожалуй, сильнее характеризует этот текст, нежели определение его как «исторической картины, летописи эпохи», которые в принципе могут быть «историческими» лишь по материалу, но не по тому «воздуху», что был только что упомянут (впрочем, Чуковский применительно к другому произведению Ахматовой глубже обозначил связь двух полюсов «исторического» — запаха, колорита эпохи и ее вещественных знаков; ср.:

Я застал конец этой эпохи и могу засвидетельствовать, что самый ее колорит, самый запах переданы в *Предистории* с величайшей точностью... Зеркала действительно были тогда в коричневых ореховых рамах, испещренных витиеватой резьбой с изображением роз и бабо-

чек. „Шуршанье юбок“, которое так часто поминается в романах и повестях того времени, прекратилось лишь в двадцатом столетии, а тогда, в соответствии с модой, было устойчивым признаком всех светских и полусветских гостиных... (Чуковский К. Читая Ахматову // Москва. 1964. № 5. С. 201).

Сказанное о *Предистории* еще более верно применительно к *Поэме*. «Культурные» знаки эпохи переполняют ее: ничего подобного ни до *Поэмы*, и после нее у Ахматовой не было, и вообще довольно трудно припомнить поэтический текст, в котором было бы такое количество индексов этого рода. *Но не душно в этой тесноте*, говоря словами поэта. А объясняется это тем, что «культурные» индексы в *Поэме* получают здесь новую функцию, новый характер и образуют новое, более широкое пространство текста. В этих индексах приглушена установка на «объективно»-историческое, на энциклопедическую равномерность, на соотнесенность с историей, как она пишется «вообще» и «в общем»; в них полностью отсутствует ориентация на изыск, экзотичность или на своего рода полноту коллекционируемого ряда, на эстетику «звучания» имен, отбор которых не требует мотивировки. Введение каждого нового индекса не увеличивает «тесноту», но, напротив, отсылает вглубь и вширь, то есть углубляет и расширяет пространство поэмы, делая его многомерным. В этом пространстве «культурные» индексы как бы попадают в некую систему зеркал, которая умножает их, разбрасывает их повсюду, поразному отражает их при том, что зеркала ждут новых и новых образов. Набор этих индексов, способы их упорядочения и введения в текст «субъективно»-историчны, личностны, основаны на «пережитости» поэтом стоящих за ними образов. История, литература, культура, влияющая в *Поэму* через эти индексы, не мешают личному, биографическому, автобиографическому; более того, они, перефразируя уже цитировавшиеся слова Ахматовой, «вдруг густеют и превращаются в мою биографию, как бы увиденн[ую] кем-то во сне или в ряде зеркал» (и далее — к «пространственности» поэмы: «Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет [похожий на свет белой ночи, когда все светится изнутри], распаиваются неожиданные галереи, ведущие в никуда, звучит второй шаг, эхо, считая самым главным, говорит свое, а не повторяет чужое, тени притворяются теми, кто их отбросил. Все двойится и тройится — вплоть до дна шкатулки. И вдруг эта фата-моргана обрывается». Соч. III, 159—160). Отражения (зеркала), отклики, отзвуки (эхо), видения сновидческие и провидческие — все это приводит к парадоксу не замечаемой (во всяком случае, поначалу) тесноты-переполненности, к иллюзии безмерно расширяющегося, подлинно свободного пространства.

Вчитываясь в поэму, читатель под влиянием ее структур как бы вовлекается в ее широкое и свободное пространство и начинает воспринимать каждый новый индекс как точку, отсылающую к новому расширению и углублению. Поэтому об общем пространственном объеме говорить трудно. Сначала виден лишь верхний слой, но почти каждая его точка — знак стоящих за нею иных пространств. «Верхний» же слой можно представить с достаточной точностью по явленным в *Поэме* индексам — многим и разнообразным, разноплановым, преследующим разные цели, но образующим то единство, которое возникает, когда это многое и разное оказывается пережитым личностно

и высказано единой личностью, единым Я, поэтом-автором. Эта индексная «набивка» поэмы умело организована, и в этом умении проявляется, между прочим, ахматовское чувство исторического. Временные и пространственные индексы заслуживают в этой связи особого внимания. Они, как правило, не рамка действия или — шире — описываемого вообще, но время и пространство — само содержание *Поэмы*, смысл ее. Время — почти всегда «erlebte Zeit», пространство — почти всегда «erlebter Raum». Собственно, эта «пережитость» и делает время и пространство своим, личностным, несущим на себе отпечаток Я поэта. И вместе с тем это Я тоже оказывается органически и глубоко включенным в пространственно-временной континуум: Я — это тот, кто здесь (пространство) и сейчас (время) говорит, заявляя через эти условия о себе. За эпохами, датами, местами, странами, городами, площадями, улицами, садами, список и порядок которых могли бы произвести впечатление хаотичности или, по меньшей мере, случайности, нужно и можно узреть жизнь Я поэта в тех ее точках, где она пересекается с путями истории. В этих точках Я принципиально исторично, а историческое событие поневоле открывает в себе аспект личностного, и эта ситуация, конечно, проводит решительную грань между автором *Поэмы* и летописцем, а возможные совпадения оказываются внешними или, во всяком случае, не взвешенными на одних и тех же весах.

Во времени *Поэма* работает с планами прошлого, настоящего и будущего. Они легко вычлениваются и поэтому легко забыть об их связи, о прорастании одного плана в другой, о той «реверберации», которая делает их трудно различимыми, о том, что автор-поэт обладает способностью видеть все эти планы сразу и вместе, особенно в творческом акте, когда время смежно с преодолением его, с вечностью. Внутри этой, казалось бы, универсальной рамки, трактуемой, однако, не универсально, так сказать, метафизически, особенно значимы временные индексы во все углубляющейся воронке настоящего — XX век, сороковой год, канун сорок первого и «метапоэтические» даты — 5 января 1941, 24 июня 1942. Эта ось настоящего, проведенная через него именно так, и предопределяет связь *сегодня* с тринадцатым годом и его «историей», с одной стороны, и тем будущим, в котором возникнет «Повернув налево с моста», гость из будущего. И эту проницаемость времени воплощает собой жизнь поэта, его способности — помнить прошлое, «угадывать чужие мысли, видеть чужие сны и прочие мелочи» в настоящем, пророчествовать о будущем и видеть его.

Локальные индексы многочисленнее и разнообразнее, но и они отсылают к тому пространству, которое пересеклось с временем, голосом которого стало Я поэта. И в этом смысле оказываются в одном ряду Лета и Брокен, Эльсинор (*Эльсинорских террас паранет*), страна атласных баут и Венеция дождей, долина Иосафата, Мамврийский дуб и Содом, Нью-Йорк, Дамаск и Гобрук и далее, все сужаясь, Россия в широком смысле, с ее выходами вовне, — цусимский ад, Мазурские болота, и Карпаты, но и Ташкент, Сибирская Земля, Урал, Кама, Луга, Кронштадт, наконец, сам Петербург — Ленинград с Невой (или Летой — Невой), фонтанным дворцом (Фонтанным домом) и Шереметевским садом с фонтанным Гротом, Венецией дождей (театром масок по другую сторону сада), с Белым зеркальным залом, с непосредствен-

ным локусом поэта. Но эта сужающаяся пространственная перспектива, замыкающаяся на локусе поэта, как бы уравнивается обратным расширяющимся ее движением с «остановками» в местах встречи личного и исторического — Набережная легендарная с дворцом, каналы, Марсово поле, Летний сад, Исаакиевская, Галерная, Гавань, Смольный, Волково поле, Скорбящая, Горячее поле (в вариантах текста), Спас на крови, Мальтийская Капелла, Коридор Петровских Коллегий, эрмитажные залы, Мариинская сцена, «Собака», дом на углу Марсова поля, построенный братьями Адами-ни, наконец, тот единственный *ледяной таинственный сад*, с его безмолвствующими водопадами, окольно названными статуями и вовсе не названным другом, с Камероновой галереей, с разгадкой жизни и смерти:

*А теперь бы домой скорее  
Камероновой галереей  
[...]  
Там за островом, там за садом  
Разве мы не встретимся взглядом  
Наших прелестных ясных очей,  
Разве ты мне не скажешь слова  
Победившее смерть слово  
И разгадку жизни моей?*

И за каждым таким местом — свой *Genius loci* — будь то *prima* Мариинской сцены или *тот голос знакомый*, или старый питерщик и гуляка, или пьяный моряк, поющий песню, или, наконец, те, что лежат на Волковом *в безмолвии братских могил* — и свои, поэта, воспоминания; от каждого места идет своя «трещинка» (см. ниже). Все эти локусы связываются между собой, усиливаются от повторений и отражений, от того отблеска, который лежит на них как знак личного и исторического и особенно от того, что они стали словом. Вербализованный локус и локализованное слово образуют почти нерасчленимое единство.

На этой пространственно-временной сцене и размещены «персонажные» индексы — «не-герои» поэмы, но часто герои истории, литературы, искусства и безымянные статисты, тоже знаки эпохи и места. Они еще более многочисленны и разнообразны по составу (нередко они выступают в множественном числе — *Санчо Пансы и Дон Кихоты / И, увы, содомские Лоты; Афродиты, Елены, Лизиски*, иногда дwoятся — *Гавриил или Мефистофель*, отсылают к разным вариантам одного типа: Дон Жуан, Моцарт, Байрон, Пушкин, Блок и т. п.), чем локальные индексы, их связи и контексты, в которые они входят, гуще и часто информативнее, и именно они расширяют до предела внутреннее пространство *Поэмы*. Среди «персонажных» индексов библейские (Владыка Мрака, Гавриил, содомские Лоты, Иоканаан, Саломея с широким кругом ассоциаций), античные (Афродиты, Елены, Антиной, Борей, Венера), исторические (Хамураби, Ликурги, Солоны, Лизиски, Железная Маска, Madame de Lamballe, царица Авдотья, Калиостро, Казанова, Параша), литературные (Фауст, Мефистофель, Дон Жуан, Командор, Донна Анна, *Санчо Пансы и Дон Кихоты*, Гамлет, Манфред, Коломбина, Пьеро, Петрушка, Дапертутто, с отсылкой как к Гофману, так и к Мейерхольду и к его журнальчику, месту стихотворной встречи Ахматовой и Блока, ср. *Гофманиана*, демон, Тамара,

Дориан, Глан), писательские (Софокл, Шекспир, Шелли, Байрон [Георг], Гофман, Пушкин, Жуковский [скрытно, через эпиграф], Баратынский, Достоевский, Анненский, Князев [Вс. К.], Клюев [Н. К.], Мандельштам, Ахматова, Лозинский, Т. С. Элиот, скрытно — Блок, Кузмин и др.), «артистические» (Бах с *Чаконой*, Шопен с *Marche funèbre*, Боттичелли с *Весной*, Эль-Греко, Гойя, Брюллов [*И брюлловским манит плечом*], Мейерхольд, Путаница-Психея, скрытно — Шаляпин, Анна Павлова), относящиеся к названиям произведений литературы и искусства или к отсылкам к ним (*Весна*, *Чакона*, *Marche funèbre*, *Гофманиана*, *Реквием*, *Soft embalmer* [-> Китс], *Медный всадник*, *Клара Газуль*, *Quo vadis* [-> *Камо грядеши*], *Синяя птица*, *Четки*, *Подорожник*, *Белая стая*, *Голос памяти*, *Седьмая Шостаковича* и др.), *dramatis personae* (Голубка, драгунский Пьеро [*Иванушка русской сказки*], Джульетта, кузина [в варианте текста], пьяный моряк, *старый питерщик и гуляка*) и т. п. Все это должно быть дополнено и другими «культурными» индексами — от Ковчега Завета, напева Херувимской, вазы чернофигурной, арлекинады, масок, баут, дождей, факела до невских сугробов, костров, братских могил, надгробных плит, барабана пред казнью; от *mon Prince Carnaval* и *Le jour des Rois* до святок; от кружевной шали, укладки, шкатулки, симпатических чернил до заповедного кедра и «свидетеля всего на свете» старого клена, охажки мокрой сирени и манфредовых елей. Особое место занимают в *Поэме* цитаты, переключки, перифразы, притяжения, отталкивания, разного рода обыгрывание тех или иных мест из русской, а отчасти и западной литературы, прежде всего из поэзии. Спектр типов «цитирования» по адекватности цитируемому и по степени опознаваемости (явные, известные цитаты, иногда даже самых знаменитых стихов, скрытые, но относительно легко раскрываемые или, напротив, раскрываемые лишь при сложном специальном исследовании и даже вовсе или почти не рассчитанные на опознание), не говоря уж о многих эпиграфах с указанием авторов соответствующих мест, очень широк и разнообразен. Исследования «цитатной» типологии привели к созданию целой «под-дисциплины» в ахматоведении, имеющей непосредственное отношение к изучению «культурных» индексов в составе криптограмматического слоя поэзии Ахматовой и уже принесшей не просто богатые, но и принципиально важные результаты, в частности, и для суждения о конкретных типах и формах ахматовского историзма. Цитаты и другие вкрапления на французском, английском, итальянском тоже должны пониматься как «культурные» и, следовательно, исторические, пространственно-временные знаки-индексы.

Разумеется, состав подобных «культурных» знаков-индексов и способы их введения в текст *Поэмы* свидетельствуют не только об «исторической» эрудиции автора, но, что важнее, о большой разрешающей силе его исторического видения, о глубокой заинтересованности в подобных исторических источниках и в построении на их основе соответствующих «исторических картин» и, главное, воссоздания исторической атмосферы, воздуха истории, наконец, об органическом переживании и усвоении «исторического» и переводе его в сферу индивидуального и личного. Эти особенности характерны и для других текстов Ахматовой, преимущественно с середины тридцатых годов, тем более с сорокового. Но они же свойственны Ахматовой и вне художественного

творчества, в ее жизненном поведении, о чем можно с достаточной надежностью судить по воспоминаниям людей, ее знавших, не говоря уж о ее поздних записях, в частности, относящихся не только и не столько к планам ее будущих поэтических сочинений, сколько к воспоминаниям автобиографического характера. Эти наброски, как и данные, которые можно почерпнуть из мемуарной или дневниковой литературы, представляют особую ценность. И в этой области преимущественное значение принадлежит записям Л. К. Чуковской, подвиг которой велик и не может быть забыт. Поэтому именно ее свидетельства о жизни и Ахматовой во времени и в пространстве, то есть в истории, о глубоко личностном отношении к ней и к ее событиям и обстоятельствам заслуживают хотя бы выборочного и относительно краткого упоминания.

В те годы Анна Ахматова жила, замороженная застенком, требующая от себя и других неотступной памяти о нем, презирующая тех, кто вел себя так, будто его и нету. (Чук. I, 9).

Для Л. К. Чуковской запись разговоров с Ахматовой в значительной степени и была откликом на это требование-призыв. В тех страшных условиях память была почти лишена подпорок, которые помогали бы ей фиксировать запоминаемое в письменном тексте.

Литературные разговоры в моем дневнике незаконно вылезли на первый план: в действительности имена Ежова, Сталина, Вышинского, такие слова, как *умер, расстрелян, выслан, очередь, обыск* и пр., встречались в наших беседах не менее часто, чем рассуждения о книгах и картинах. Но имена великих деятелей застенка я старательно опускала. [...] Анна Андреевна, навещая меня, читала мне стихи из *Реквиема* тоже шепотом, а у себя в Фонтанном Доме не решалась даже не шепот; внезапно, посреди разговора, она умолкала и, показав мне глазами на потолок и стены, брала клочок бумаги и карандаш; потом громко произносила что-нибудь очень светское: „хотите чаю?“ или „вы очень загорели“, потом исписывала клочок быстрым почерком и протягивала мне. Я прочитывала стихи и, запомнив, молча возвращала их ей. „Нынче такая ранняя осень“, — громко говорила Анна Андреевна и, чиркнув спичкой, сжигала бумагу над пепельницей. Это был обряд: руки, спичка, пепельница, — обряд прекрасный и горестный. (Чук. I, 10).

(Ср. еще: «Помолчали. Когда она долго молчит — я уже научилась понимать — она готовится. И в самом деле: черный обряд. Замок и дверь». Чук. I, 105.) Память, обостренная и обострявшая себя в условиях, требовавших беспомысленности, защищающаяся против натиска противо-памяти, нужна была для того, чтобы, во-первых, выстоять и сохранить человеческое достоинство в настоящем и, во-вторых, чтобы передать содержание памяти будущему, усиленно помогая ему стать иным, лучшим, чем настоящее. В этом смысле память оказывается тем ключевым звеном, которое связывает настоящее и будущее, нравственное и историческое, историческим фактором и исторической силой. Она, как корни, позволяет стоять и выстаивать и предопределяет особенности роста в будущее. Но эти корни уходят в прошлое и помнят о нем, перенося его в настоящее и будущее. Связь этих временных

планов определяется чем-то более фундаментальным, чем простой смежностью, — *Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет — / Страшный праздник мертвой листвы.*

Ахматова помнила о времени и о месте, в которых она живет, но помнила и о предистории этого времени и этого места — и не просто потому, что имела склонность и способность интересоваться «историческим», но прежде всего потому, что это «историческое» было составной частью ее личного жизненного опыта. «Историческое» в этом интегральном опыте позволяло ориентироваться не столько в прошлом, сколько в настоящем. Личное и нравственное, строго говоря, превалировало над этим «историческим», как бы взятым ими себе на службу. Когда устанавливается органическая связь этих трех начал, само время начинает выступать как помощник, как положительная творческая сила. «Время пишет вам книгу», — сказала Ахматова, когда Л. К. Чуковская рискнула показать ей тетрадку своих стихов (Чук. II, XVI). В этом же смысле она говорила о положительной работе времени, истории даже в трагических ситуациях травли Пастернака или Бродского: время оказывается глубже, промыслительнее и сильнее тех временщиков, которые мнят себя его хозяевами.

Для Ахматовой связь личного, бытового с «историческим» очень естественна, границы между ними часто едва различимы, а переходы просты, обычны, почти будничны. Не только мы в истории как ее объекты, но и она в нас. «Заговорили о том, что на улицах сейчас мокро, темно, мрачно. — Ленинград вообще необыкновенно приспособлен для катастрофы, — сказала Анна Андреевна. — Эта холодная река, над которой всегда тяжелые тучи, эти угрожающие закаты, эта оперная страшная луна... Черная вода с желтыми отблесками света... Все страшно. Я не представляю себе, как выглядят катастрофы и беды в Москве: там ведь нет всего этого» (27.IX.39, Чук. I, 47);

Она слегка хромает: сломан каблук. Идем по Фонтанке, мимо цирка, мимо Инженерного замка. — Вам не приелся Петербург? — спрашивает она после долгого молчания. — Мне? Нет. — А мне очень. Даль, дома — образы застывшего страдания. И я так долго, слишком долго отсюда не уезжала. Проходя мимо цирка: — Тут, несколько лет назад, белыми ночами кричал тюлень... Мимо Инженерного — Видите два окна с другими — цветными — стеклами? В этой комнате убили Павла. Присели ненадолго в садике. Она говорила восторженно — о фресках в Софийском соборе. (Видела фотографии.) И добавила: — Новгородская София тоже очень хороша. Мы пошли ее провожать. — Я всю Фонтанку обжила, — сказала Анна Андреевна. — Тут жила, в доме капитула, с Олей. (Это дом с колоннами недалеко от Симеоновского моста.) — Вам надо почаще ходить гулять, — сказала я, прощаясь. Она махнула на меня ручкой. — Что вы! Разве сейчас можно гулять. (26.II.39, Чук. I, 20);

Когда я вернулась, Анна Андреевна была уже у себя и ждала меня в пальто. Однако на улице солнце уже померкло. Мы отправились в сад возле Инженерного замка. — Вы, я вижу, этот сад любите? — сказала я. — Да, это моя постоянная резиденция... А платье макабристое.



Знаете, кто его шьет? Водопроводчица. Жена водопроводчика. Мы сели на скамеечку, залитую солнцем. [...] Мы пошли по Фонтанке к Летнему. Во дворе Инженерного замка учили солдат. От Марсова Поля неслась музыка. С Пантелеймоновской нам стало видно — там развеваются знамена. Анна Андреевна пыталась разглядеть, что там делается [...]. (21.III.40, Чук. I, 82);

Мы в эту минуту ехали по Жуковской. — Вот там, напротив, была лепная конская головка, — указала мне подбородком в окно Анна Андреевна. — Это единственный памятник Ленинграда, воспетый Маяковским. Тут он расхаживал, ожидал и страдал. В день его смерти я пришла сюда. На моих глазах скальвали лепную головку. (10.VIII.39, Чук. I, 36);

Мы заговорили о Достоевском. — Я недавно перечла Достоевского: „Идиот“, „Подросток“ и „Униженные и оскорбленные“. Да, вы правы, „Идиот“ лучше всех. Поразительный роман. И знаете, что я заметила? Вы никогда не думали о старичках у Достоевского? Об этих надушенных, учтивых, порхающих, шаркающих, французящих, влюбчивых, наивных старичках? Я поняла, что он показывает их такими, какими они представлялись его поколению. Такими он и его сверстники видели людей пушкинской поры — таким был для них, например, князь Вяземский. (6.V.40, Чук. I, 88);

Заговорили об „Анне Карениной“ во МХАТе [...]. — Исторически это совершенно неверно, — сказала Анна Андреевна. — Именно роскошь высшего света никогда и не существовала. Светские люди одевались весьма скромно: черные перчатки, черный закрытый воротник... Никогда не одевались по моде: отставание по крайней мере на 5 лет было для них обязательно. Если все носили вот такие шляпы, то светские дамы надевали маленькие, скромные. Я много их видела в Царском: роскошное ландо с гербами, кучер в мехах — а на сиденье дама, вся в черном, в митенках и с кислым выражением лица... Это и есть аристократка... А роскошно одевались по последней моде, и ходили в золотых туфлях жены знаменитых адвокатов, артистки, кокотки. Светские люди держали себя в обществе очень спокойно, свободно, просто... Но тут уж театр не виноват: на сцене изобразить скромность и некоторую старомодность невозможно... (12.VI.40, Чук. I, 122);

Я сказала ей, что ей следовало бы поехать отдохнуть в Дом Творчества, в Детское. — Нет, я там не отдохну. Царское для меня такой источник слез... (13.I.40, Чук. I, 60);

— Мне хочется рассказать вам о „Шинели“, — говорит Анна Андреевна. [...] — Я, как и все граждане, читала в этом году Гоголя. [...] И обнаружила, что это шкатулка с двойным дном... Жалеть Акакия Акакиевича нечего, у Гоголя тут была совсем другая мысль: николаевский режим уничтожил в нем человека. Акакий уже почти что и не человек. И бумагу чуть-чуть посложнее составить не может, и перышки чинит. За что мне его жалеть? Что у него шинель старая? А я и сама четвертую

зиму хожу в осеннем. Вот Евгения из „Медного всадника“, того можно жалеть: он, хоть и глуп, но готов пожертвовать жизнью ради любимой женщины и на Петра восстает. [...] Он человек, а гоголевский Акакий уж полное ничтожество. Но дело не в них, а я, представьте, сделала маленькое открытие: я поняла, что „значительное лицо“ в „Шинели“ — это не кто иной, как Александр Христофорович Бенкендорф, собственно своею персоной. Все совпадает, каждая черточка: и видимость доброты, и наружность, и бабник он отчаянный. (13.VI.52, Чук. II, 3);

Вот упомянутые речи: [...] — Ленинград этим летом был прекрасный. Я к нему привыкла, всяким его видела, но таким — никогда. Весь в розах и маках. Летний сад великолепен. Но там за мной идет такая вереница теней... (3.X.53, Чук. II, 30)

(ср. *А шествию теней не видно конца...* «Летний сад»);

Потом прочла свои записи о *Поэме* [...]. В этих записях есть, между прочим, такой эпизод: после похорон Блока Анна Андреевна и Ольга Афанасьевна бродили по Смоленскому кладбищу, разыскивая могилу Всеволода Князева, но не нашли ее. (20.IV.60, Чук. II, 309—310);

[...] она сама сразу начала читать стихи. Как она сотворяет эти чудеса сквозь болезни и неустройства, непостижимо. Впрочем, памятно мне, сквозь что она сотворяла *Реквием*. Точнее (хоть и кощунственнее) будет сказать, благодаря чему она его сотворяла... (13.V.62, Чук. II, 405)

и т. п. — Столь же «исторична» Ахматова к Москве — к месту, времени, их историческому наполнению — и тем более внимательна к тому из прошлого, что входит и в ряд настоящего, и в сферу личного опыта. Знание и понимание города, столь непохожего на Ленинград (эта непохожесть отчетливо сознается), ведет к любви или, по меньшей мере, к тому, что Ахматовой, особенно в последние годы жизни, часто бывало в Москве хорошо, и это *хорошо* отражало приятие некоторой ранее незнакомой ей органики московской жизни, которой ей не хватало в Ленинграде.

Анна Андреевна любит и знает Москву, а я только раздражаюсь нескладницей. Ленинград своею стройностью приводит и душу в строй, а Москва выводит из равновесия. (26.II.39, Чук. I, 19);

— Вот с этого места началась для меня Москва, — сказала она, когда мы проезжали мимо какого-то переулочка близ Кропоткинской. — В 18 году я, замужем за Шилейко, жила тут, в Третьем Зачатьевском. Лютый холод и совершенно нечего есть... Если бы я тогда осталась в Москве, другой была бы моя биография... Неподалеку был храм, там всегда звонили. (30.X.53, Чук. II, 33—34);

Мы шли пешком. Когда мы проходили через Красную площадь, Анна Андреевна показала мне дом Бориса Годунова. (14.V.53. Чук. II, 23);

Отвечая на вопросы шофера и наши, она рассказывала нам о Сергии Радонежском, о возведении Лавры, о поляках и татарах. [...] Мы

вошли в Патриаршую церковь. [...] Анна Андреевна, сосредоточенно крестясь, уверенной поступью, торжественно шла по длинному храму вперед [...] опустила на колени перед иконой Божьей Матери, а мы вышли. (1.V.53. Чук. II, 17)

(Ср.: «Рассказывала [...] о Новом Иерусалиме», 18);

[...] заговорила о языке Замоскворечья. Пойдешь в баню и слушаешь банщиц: «а татары-то разодрались» — словно симфонию. (5.VII.53, Чук. II, 27)

и др.

Та же чуткость — и к времени, его бегу, историческим узлам, «личным» датам — *Опять подошли «незабвенные даты», / И нет среди них ни одной не проклятой* — и годовщинам (при «болезненном» отношении к датировке своих стихотворений, ср. «— Только поставьте, пожалуйста, знаки сами, я не умею... Даты? О датах, пожалуйста, не спрашивайте. О датах со мной всегда говорят как с опасно больной, которой нельзя прямо сказать о ее болезни». 17.I.40, Чук. I, 64), к повторам, сгущениям, пересечениям их, к мистике дат, к острой потребности ориентации во времени, в частности и в макро-времени:

Я родилась в один год с Чарли Чаплиным и «Крейцеровой сонатой» Толстого, Г(итлером), «Эйфелевой башней» и, кажется, Элиотом. В это лето Париж праздновал столетие падения Бастилии — 1889. В ночь моего рождения справлялась и справляется знаменитая древняя «Иванова ночь» — 23 июня (Midsummer night). (*Книги. Архивы. Автографы.* М., 1974. С. 73)

Даты важны и для человека и человеческой жизни, и для истории: они не просто отмеченные точки того и другого, вокруг которых навивается жизнь или история, но они и отсылка к прецеденту, к истокам, и основание, повод, случай к возвращению к «началам» и, следовательно, к восстановлению их здесь и сей час. Поэтому их помнят и в урочный час встают как бы на поминальную службу: в 1952 году перечитывается Гоголь, перед днем смерти Блока — его стихи и т. п.

Анна Андреевна включила чайник. Мы попили чайку без сахара с черствой булкой. Анна Андреевна сказала: — Знаете, сегодня день смерти Блока. 19 лет. На днях я перечитала „Песню Судьбы“. Я раньше как-то ее не читала. [...] На ней лежит печать дурного времени, девятисотых годов. Десятые годы — это уже совсем другое время, гораздо лучшее... А „Песня Судьбы“ — это гнутые стулья, стиль модерн, модерн северян. Душевное содержание его квартиры, еще раз рассказанная история его отношений с Любовью Дмитриевной и Волоховой. Поразительно, что это писалось в том же году, что и гениальные „Итальянские стихи“ [...]. (8.VIII.40, Чук. I, 148)

или

Потом — о Леве. — Сегодня у меня самая страшная годовщина. В 1938 году в этот день я узнала, что Лева арестован. В этот день и

начались мои хождения. Эти лица, эти как у вас написано, голубые губы, эти ответы из-за окошек. (11.III.1960, Чук. II, 305)

и т. п. И уже меньше чем за месяц до смерти в записи от 8 февраля: «Десятого — день Пушкина (смерть) и Пастернака (рождение)», а 16 февраля на Сретенскую Анна Ахматова записывает: «Вспомнила этот день в 10-х годах. Н. В. Н[едоброво]».

Летом 1940 года, вспоминая старую статью Шагинян об «Anno Domini», в которой высказывается упрек в манерности, проявляющейся в повторяемости образов (в частности, Музы и сада), Ахматова говорила:

[...] И основная мысль неверна. Почему повторение образа сада и Музы в моих стихах — манерность? Напротив, чтобы добраться до сути, надо изучать гнезда постоянно повторяющихся образов в стихах поэта — в них и таится личность автора и дух его поэзии. Мы, прошедшие суровую школу пушкинизма, знаем, что „облаков гряда“ встречается у Пушкина десятки раз. (8.VIII.40, Чук. I, 149)

То же можно было бы сказать и о повторах во времени, о гнездах повторяющихся дат — числах, месяцах, годах (1913—1940), о том «le retour éternel», который сближает ахматовскую концепцию времени с мифопоэтической (ср. известную книгу Дюмезиля с тем же названием). Но важен не сам повтор — время состоит сплошь из повторов, все и всегда повторяется, — но его отмеченность (замеченность и выделенность) и осознанность как знака чего-то иного, более глубинного, нежели астрономия, хронология, метрология, отсылающего к высокой мистике. 28 августа 1939 года Л. К. Чуковская записывает в своем «Дневнике»:

В последние десять дней многое надо было записать, но в спешке я не записывала. Постараюсь припомнить теперь. Кажется, это было 14-го днем [о том, чем стал этот день для Ахматовой через семь лет, см. ниже. — В. Т.] — раздался телефонный звонок. Пока Анна Андреевна не назвала себя, я не понимала, кто говорит — так у нее изменился голос. — „Приходите“. — Я пошла сразу. Анна Андреевна объявила мне свою новость еще в передней [см. в примечании: „Известие о предстоящей отправке Левы на север. А. А. просила меня срочно достать теплые вещи: ей разрешили вещевую передачу и свидание“]. „Хорошо, что я так и думала“, — добавила она. [...] Судьба послала нам троллейбус мгновенно. Мы сошли у цирка. На мосту Анна Андреевна сказала мне: — Август у меня всегда страшный месяц... Всю жизнь... Я проводила ее до дому. Обычно, прощаясь, она говорит, наклоня голову: „Спасибо вам“, а тут сказала: — Я вас не благодарю. За это не благодарят (Чук. I, 36—38).

Август таким и был для Ахматовой. Уже в 1915 году в стихотворении, первоначально названном «Воспоминания», в первой же строфе — *Тот август как желтое пламя, / Пробившееся сквозь дым, / Тот август поднялся над нами, / Как огненный серафим* — и далее: *И брат мне сказал: настали / Для меня великие дни. / Теперь ты наши печали / И радость одна храни.* В годовщину начала Первой мировой войны приходит ясное осознание того, что

отныне август — месяц расставания, прощания и, значит, печали и поминовения. И эти строки — именно то пророческое слово, которое было произнесено задолго до ареста и гибели Гумилева, ареста сына (между прочим, и Н. Н. Пунин был арестован в августе, в 1949 г.), смерти Блока и ряда других трагических «августовских» событий и о котором позже будет сказано — *Я гибель накликала милью / И гибли один за другим. / О, горе мне! Эти могилы / Предсказаны словом моим.* В прозаической заметке «Искры паровоза», опубликованной недавно Р. Д. Тименчиком («Родник», 1989, № 5. С. 22), Ахматова пишет о случае, имевшем место в августе:

Я ехала летом 1921 из Царского Села в Петербург. Бывший вагон III класса был набит, как тогда всегда, всяким нагруженным мешками людом, но я успела занять место, сидела и смотрела в окно на все — даже и знакомое. И вдруг, как всегда неожиданно, я почувствовала приближение каких-то строчек. Мне нестерпимо захотелось курить. Я понимала, что без папиросы я ничего сделать не могу. Пошарила в сумке, нашла какую-то дохлую Сафо, но... спичек не было. Их не было у меня и их не было ни у кого в вагоне. Я вышла на открытую площадку. Там стояли мальчишки-красноармейцы и зверски ругались. У них тоже не было спичек, но крупные, красные, еще как бы живые жирные искры с паровоза садились на перила площадки. Я стала прикладывать к ним мою папиросу. На третьей (примерно) искре папироса загорелась. Парни, жадно следившие за моими ухищрениями, были в восторге. „Эта не пропадет“, — сказал один из них про меня. Стихотворение было: „Не бывать тебе в живых“. См. дату в рукописи — 16 августа 1921 (м. б. старого стиля).

Стихотворение о рушащемся мире («Когда погребают эпоху...») первоначально называлось «Август, 1940» («Она прочитала „Август, 1940“ уже целиком, со строчкой», запись 13.VIII.40, Чук. I, 153) и, конечно, отсылала к тому, что было 26 лет назад, в августе 1914 (август 1939 года подвел к дверям Второй мировой войны, открытым 1 сентября; август 1945 — начало атомной эры и т. п.), вызывая его *со дня погибших лет*. Но и будущее несло в себе свой август, напоминая о гибельности этого месяца. 14 августа 1946 года (в годовщину ареста сына) появилось «Постановление». Как встретила его Ахматова (рассказ о встрече с Зоценко на Шпалерной) и что оно значило в ее жизни, говорить не нужно. Оно, как и покрывшая его дата, мучительно запомнилось до конца ее дней как «годовщина страшная». В дневниковой записи от 14 сентября 1956 года находим:

По дороге домой я думала о том, о чем не решилась ее спросить: *А мне в ту ночь приснился твой приезд...* — значит ли это, что заграничный господин снова приедет? и *О август мой, как мог ты весть такую / Мне в годовщину страшную отдать!* значит ли это, что стихи о приезде написаны в годовщину постановления? Ведь в августе не одна страшная годовщина. (Чук. II, 174—175, со сноской об этих страшных годовщинах.)

И эта дата повторяется не раз и позже, уже в связи с тем, кто в августе 1956 года напомнил и о себе, и страшных годовщинах. Стихотворение «Сон»

(*Был вещим этот сон или не вещим... / [...] / А мне в ту ночь приснился твой приезд. // Он был во всем... [...] // [...] О август мой, [...]*) имеет дату — 14 августа 1956. А другой сон, о котором стихотворение «*Всем обещаньям вопреки...*» (снова о том, кто *Забыл меня на дне...*, и к кому обращены слова — *Ничем не мог ты мне помочь. / Зачем же снова в эту ночь / Свой дух прислал ко мне?* — с заключительными строками: *Он больше без меня не мог: / Пускай позор, пускай острог... // Я без него могла*), был увиден 13 августа, как следует из дневниковой записи от 1 января 1962 года:

Потом она прочитала четыре строки о беге времени: „Но кто нас защитит от ужаса, который“; потом стихотворение „Я без него могла“ (объяснила: „увидено во сне в Комарове 13 августа“); потом — вынула из сумочки — запись о *Поэме*: будто постепенно раскрываются лепестки цветка (Чук. II, 397).

(Ср. также: *И в августе зацвел жасмин, / И в сентябре — шиповник. / И ты приснился мне один / Всех бед моих виновник* [«Еще об этом лете. Отрывок». Осень 1962. Комарово]).

«В беспамятстве дней», когда забывалось «теченье годов», в хаотизирующемся времени подобные даты, этими повторами и умножениями усиленные и вобравшие в себя отсветы личности поэта, его жизни, его судьбы, все-таки всегда хранились в памяти. И дело не исчерпывается «августовскими» гнездами — были и другие — «мартовские», «апрельские» и т. п., — и в них тоже личное и историческое соприкасались так близко, что они пронизывали друг друга своими энергиями, отчего и сами даты становились роковыми:

Весь ты сыгранный на шарманке,  
Отразившийся весь в Фонтанке,  
С ледоходом уплывший весь  
И подсунувший тень миража...  
Но довольно... Ночная стража  
Не напрасно бродила здесь.  
Ты как будто проигран в карты  
За твои роковые марты  
И за твой роковой апрель.

Роковым был и сам город этих роковых мартов и апреля, но для Ахматовой он был один на свете (*А я один на свете город знаю / И оцупью его во сне найду*), и потому вся жизнь ее была под знаком рока, и кончилась она в марте, ровно через 13 лет, день в день, после смерти палача — ее, ее родных, близких, знакомых, ее народа, в Москве, как предчувствовалось и в «Трилистнике московском» (*Полоска неба будет твердо-алой, / А сердце будет как тогда — в огне. / Случится это в тот московский день, / Когда я город навсегда покину / И устремлюсь к желанному притину, / Свою меж вас еще оставив тень или Среди морозной праздничной Москвы, / Где протекает наше расставанье / [...] / Немного удивленные глаза: / «Что? Что? Ужест?.. Не может быть!» — «Конечно!..» / И святочного неба бирюза, / И все кругом блаженно и безгрешно... // Нет, так не расставался никогда / Никто ни с кем [...]*), и в «Мартовской элегии» (*И казалось, что после конца / Никогда ничего не бывает... / Кто же бродит опять у крыльца / И по имени нас окликает? / Кто при-*

ник к ледяному стеклу / И рукою, как веткою, машет?..) И тот творческий приступ, до физического изнеможения (— «Я так устала... Каждую ночь пишу», запись от 9.III.40, Чук. I, 77), под последние залпы финской войны, тоже в марте, с его видениями, предчувствиями, последними желаниями — *Оглянулась, а дом в огне горит* или *В последнем жилище / Меня упокой*. Но эти марты определяли не только жизнь поэта и были событиями не только личного плана: они были роковыми для Петербурга и, следовательно, для России. Отсюда — та исключительная реальная и/или символическая роль мартовских узлов в нашей истории, особенно петербургского ее периода, приговору которому были подписаны в марте. Полный состав мартов, входивших в сферу творческого внимания Ахматовой, определить с точностью трудно, но то, что сюда входили 11 марта 1801 г. (зверское убийство Павла I, ср. выше ее интерес и к Инженерному замку, и специально к комнате, где убили Павла), 1 марта 1881 года (злодейское покушение и убийство Александра II, ср. подготовку второго «первомартовского» цареубийства в 1887 году), 2 марта 1917 года (отречение от престола Николая II в результате «февральско-мартовской» революции), 3 марта 1918 года (подписание позорного Брест-Литовского договора с Германией и в том же месяце происшедшее разжалование Петрограда из столиц, перенос ее в Москву), едва ли может вызвать сомнения. Все эти мартовские события, строго говоря, имели самое непосредственное отношение к Петербургу и к петербургскому периоду истории России. Все они были трагическими, и каждое из них было шагом Судьбы к гибели. Смерть поэта и смерть «исторического» Петербурга (мандельштамовское *Петрополь умирает*), конец той России пришлось на одну и ту же «мартовскую» фазу поворота колеса жизни и колеса истории.

Март семнадцатого мог не стать гибельным для русской истории, теоретически он мог дать начало некоей новой, иной линии, но 3 апреля отрезало все пути и, сделав необратимым любое иное течение истории, *роковой апрель* задним числом ввел и этот март в череду роковых его прецедентов. Но апрель и месяц первого поцелуя, просыпающейся земли и любви — *В апреле запах прели и земли / И первый поцелуй...* (25 апреля 1910 года Ахматова вышла замуж за Гумилева), и это придает апрелю особую семантику и в «личном» календаре. Всякое различие и размежевание рокового «личного» и рокового «исторического» на достаточной глубине оказывается невозможным, более того, разрушающим какую-то более тонкую смысловую структуру и искажающим самую идею жизни Я в истории. «Личное» и «историческое» в этом контексте оказываются двумя ипостасями, лучше — двумя состояниями чего-то единого, различающимися тем, что на одном полюсе — история, переживаемая лично и личностно, на другом — такая «историзированная» личность, через которую проходят все флюиды истории; мало того, личность, Я, которое, как магнит, притягивает к себе все историческое, впитывает его, им страдает и им строится и растет. Но было бы ошибкой считать, что только Я «историзируется»: по мере исторификации «личного» и сама история субъективизируется, пронизывается стихией «личного», приобретает те черты, которые присущи личности, и те смыслы, которые можно назвать экзистенциальными. На этих путях само «историческое» как бы перестраивается и выявляет в себе — по мере «субъективизации» и «заражения» личным

началом — новые черты, решительно перекраивает прежние границы между «исторически важным» и «исторически неважным», вынуждает субъекта истории читать себя по-разному и с разными целями.

Поскольку человек включен в природу (или, более сложно, поскольку и культура существенным образом детерминируется «природным»), он не может полностью отвлечься от наиболее актуальной и зримой формы «природного» — от циклов. Время как понятие, равно относящееся к обеим сферам — природы и культуры, членится на циклы, размещаемые в более пространной последовательности. Оно образует некий «временной» текст, который может читаться двояко — синтагматически (бег времени от мыслимого начала до мыслимого конца), по горизонтали, но и парадигматически, по вертикали. На первой оси — изменяющееся, временное, преходящее, на второй — устойчивое, повторяющееся, преодолевающее время, вечное. Бег времени, его изменения становятся слишком быстрыми и враждебными по отношению к человеку, все чаще вторгающимися и нарушающими экологию человеческой жизни и все неудержимее влекущими к последним срокам. Время уже пошатнулось и грозит само себе гибелью. Ахматова в последние годы жизни болезненно ощутила эту, уже переступившую некие разумные пределы тенденцию к ускорению времени, видя ее последствия: *Бедствие это не знает предела... / Ты, не имея ни духа, ни тела, / Коршуном злобным на мир налетела, / Все исказила и всем овладела, / И ничего не взяла* («Скорость», 1959) или — *Даль рухнула, и пошатнулось время, / Бес скорости стал пяткою на темя / Великих гор и повернул поток, / Отравленным в земле лежало семя, / Отравленный бежал по стеблям сок. / Людское мощно вымирало племя, / Но знали все, что очень близок срок. (Из набросков, 1950-е годы)*. Время стремится выйти за свои пределы, оно перестает узнавать себя и, взбудораженное «бесом скорости», начинает бесноваться, как и человек на том роковом пороге, когда послышался «шум времени» — *И всегда в духоте морозной, / Предвоенной, блудной и грозной, / Жил какой-то будущий гул* — и далее: *Словно в зеркале страшной ночи / И беснуется и не хочет / Узнавать себя человек...* (существенно, что для Ахматовой скорость в середине XX века не просто количественное возрастание, но новое качество, влияние которого на жизнь велико и опасно; этот взгляд очень близок мыслям Гейдеггера о «гигантском», включая в него и скорость: «Гигантское есть, скорее, то, благодаря чему количественное превращается в свое собственное качество и, отсюда, в великое особого рода», см. *Время картины мира*).

Поэт хочет снять, устранить это беснование человека и времени, излечить беснующихся наследников бесов, увиденных Достоевским, который успел предупредить об опасности. Это задание поэта открывало перед ним два пути, и оба они были опробованы.

Один из них, говоря в общем, был связан с интенсификацией «исторических» смыслов, иначе — с увеличением информативности истории. Ахматова отчасти обозначила проблему и намекнула на ее объяснение:

Еще одно интересное: я заметила, что чем больше я ее объясняю, тем она загадочнее и непонятнее. Что всякому ясно, что до дна объяснить ее я не могу и не хочу (не смею) и все мои объяснения [...] только запутывают дело, — что она пришла ниоткуда и ушла в никуда, ничего



не объяснила... И только сегодня мне удалось окончательно формулировать особенность моего метода (в *Поэме*). Ничто не сказано в лоб. Сложнейшие и глубочайшие вещи изложены не на десятках страниц, как они привыкли, а в двух строчках, но для всех понятн[ых] (Соч. III, 161).

Эта задача увеличения информативности достигалась как негативными, так и позитивными средствами. Первые предполагали своего рода «разрежение», «опустошение» времени истории, т. е. изъятие из него того, что вторично, что присутствует в нем не по логике духа времени, но в силу неких, самостоятельного значения не имеющих, исторических «автоматизмов», что уже овеществлено и объективизировано до степени «исторического» омертвения. История, как и память, не бывает (и не должна быть) сплошной — она избирательна, просторна и потому вместительно-пространна, но не столько в «материальном», сколько в духовном, смысловом плане. Это разрежение пространства истории приводило к высвобождению и оживлению тех комплексов, которые подлинно определяли и смысл «исторического», и ключевые точки на пути «бегущего времени», к иерархизации того, что составляет материю истории, к открытию некоей более сложной, чем соположение фактов по оси «раньше» — «позже» и его неприхотливой «причинной» логики — *post hoc ergo propter hoc*, организации. Иначе говоря, на меньшем поле собирался больший урожай. Вторые («позитивные») средства ориентированы на поиск устойчивых точек, исторических *terrae fermae*, определяющих линии связей и их наиболее богатые содержанием узлы (они, как башня, с которой открывается взгляд на оба склона исторического времени); на «экзистенциализацию» и «персонализацию» истории, т. е. на открытие в ней принципиально новых, так сказать, «транс-исторических» смыслов; на выявление типов исторического времени и их иерархий — повторяющееся, синтезирующе-сгущающееся («уплотненное»), реверсивное («обратное»), прерывное, потенциальное, «охранительно-зигзагательное», катастрофически-взрывное, провиденциальное и т. п. время.

В этой типологии времени ведущая категория — с у м м а ц и я. Она реализуется через его сгущение и повтор. Разные времена стягиваются на одно место, которое свою «историческую» сгущенность возвращает времени. Таков уголок Царскосельского сада, где *На Белой башне дремлет пулемет, / Вокруг дворца — гусарские разъезды и Где тень Его над томом Апулея* (ср. к тому же месту: [...] *Царскосельский воздух / Был создан, чтобы песни повторять* — и далее: *Из прошлого восставши, молчаливо / Ко мне навстречу тень моя идет. // Здесь столько лир повешено на ветки, / Но и моей как будто место есть [...]*); ср. «суммацию» — сгущение на том же материале — *О, кто бы мне тогда сказал, / Что я наследую все это: / Фелицу, лебедя, мосты, / И все китайские затеи, / Дворца сквозные галереи, / И литы дивной красоты, / И даже собственную тень, / Всю искаженную от страха, / И покаянную рубаху, / И замозильную сирень*). Таково Марсово поле и Павловские казармы с курносими павловцами, детьми «курносого» Павла — и на рубеже XVIII и XIX веков, и в начале XX века (правда, это не просто «кросс-темпоральная» метафизированная курносость: существовала традиция отбирать в Павловский полк солдат, в частности, и по принципу курносости; ср. в «Заметках к Поэме»: «[...] а мимо под звуки барабана возвращаются в свои казармы кур-

носые павловцы. В то время, как сквозь мягкую мокрую новогоднюю мятель на Марсовом Поле сквозят обрывки ста майских парадов и *Все таинства Летнего сада* — / *Наводнения, свиданья, осада...*»). Такова та местность, включающая Мойку у царских конюшен, заблудившийся сад *Меж гробницами внука и деда*, Марсово поле в айсбергах и Лебяжью в хрусталах, о которой стихи — *Годовщину последнюю праздную* — / *Ты пойми, что сегодня точь-в-точь* / *Нашей первой зимы — той алмазной* — / *Повторяется снежная ночь* (здесь нет возможности говорить о частных примерах исторической суммации-интенсификации и ее роли в поэтике Ахматовой; иногда они требуют комментария; ср. «Поздний ответ», стихи, обращенные к Цветаевой [*Мы сегодня с тобою, Марина...*], где сочетание имени поэта с образом *Маринкиной башни* связывает XVII век с XX веком, а Марину Мнишек, которой так интересовалась Цветаева, с адресатом стихотворения; но есть, разумеется, и более сложные случаи). И во всех этих и многих подобных им случаях единое место имплицитно подразумевает единое, но сложно-сгущенное время. Образы разных времен как бы извлекаются из своих исторических и автобиографических ниш и соединяются в одном месте и в одном времени (как *И все жаворонки всего мира* в *Поэме*), которое для поэта и поэзии всегда — *hic et nunc*. Повторение — главный механизм этих процессов, но никак не самоцель, если только не иметь в виду ритуальный аспект проблемы, о котором несколько ниже. Поэтому так часты и, главное, так значимы слова-знаки, слова-термины — *снова, опять, как тогда, как прежде* и т. п.: *И все, как тогда, и все, как тогда* (финал стихотворения, открывающегося строкой *Опять подошли «незабвенные даты»*); — *И снова осень валит Тамерланом* (и далее — *Так вот она, последняя! [...]*); — *Он прав — опять фонарь, аптека, / Нева, безмолвие, гранит...*; — *Опять проходит полонез Шопена*; — *И голос из тринадцатого года / Опять кричит: я здесь, я снова твой...*; — *Вслух зовешь меня снова... «Анна!» / Говоришь мне, как прежде, — «Ты»*; — *И в недрах музыки я не нашла ответа, / И снова тишина, и снова призрак лета*; — *Все опять возвратится ко мне*; — *Мы с тобой в Адажио Вивальди / Встретимся опять. / Снова свечи станут тускло-желты...*; — *И лебедь, как прежде, плывет сквозь века [...]*. — Эти знаки повтора отсылают и к смежным, логически следующим ситуациям. Постоянство повтора отсылает к «сплошности» во времени, к *всегда*: *Когда я называю по привычке / Моих друзей заветных имена, / Всегда на этой странной перекличке / Мне отвечает только тишина*; — *Почти не может быть, ведь ты была всегда / [...]* / *О, как менялось все, но ты была всегда...* Временная сплошность, обозначаемая как *всегда*, и есть умение видеть разом все звенья временного ряда и все, что его наполняет: *Я помню все в одно и то же время, / Вселенную перед собой, как бремя / [...]* / *Несу [...]*, — говорит Творчество в одноименном стихотворении. *Всегда* делает, по сути дела, излишними повторения, поскольку их содержание всегда есть перед глазами, пребывает в душе: *Не повторять — душа твоя богата* — / *Того, что было сказано когда-то*; — *Смерти нет — это всем известно, / Повторять это стало пресно* и т. п. Можно не повторять и то, что, не будучи абсолютным *всегда*, остается частым, и сама частота повторения спасает от забвения — *Забудут? — вот чем удивили! Меня забывали сто раз, / Сто раз я лежала в могиле, / Где, может быть, я*

*и сейчас. А из того, что повторяется очень редко, поэт берет только прочное (aere perennius, ср. Всего прочнее на земле печаль...), устойчивое, самотождественное во времени: Я не была здесь лет семьсот, / Но ничего не изменилось... / Все так же льется Божья милость / [...] // Все те же хоры звезд и вод, / Все так же своды неба черны, / И так же ветер носит зерна, / И ту же песню мать поет. / Он прочен, мой азийский дом, / И беспокоиться не надо... / Еще приду [...].*

Эти три плана времени, определяемые схемой «приходила» — «пришла» — «приду», существенным образом организуют и «Поэму без героя», хотя они и развертываются не в многовековом диапазоне истории рода, даже этноса («татарское», «восточное», «азийское»), как в только что цитированном стихотворении, но в рамках тридцатитрехлетнего отрезка: 1913 — 1940 — 1945, соответственно, тени 13-го года — Автор (*Из года сорокового, / Как с башни, на все гляжу...*) — Гость из будущего (ср. «автобиографический» субстрат этого образа). Повторы в *Поэме* выступают и как конкретные смысловые рифмы, и как некий знак самой структуры *Поэмы*, ее воздуха, где все повторяется, отражается, аукается (эхо), умножается и мелькает (зеркала). Дух «двоения» (*Петербургская кукла, актерка, / Ты — один из моих двойников*; ср. также: «Поэма двоятся. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом — другой текст, и не понять, где голос, где эхо, и которая тень другой, потому что она вместительна, чтобы не сказать бездонна». Соч. III, 156) обретает особую силу, он нарушает персонажные границы, позволяя функции возобладать над замкнутостью и цельностью персонажей, и читатель, подобно редактору *Поэмы*, в недоумении — *Кто, когда и зачем встречался, / Кто погиб, и кто жив остался, / И кто автор, и кто герой* («Решка»). Действительно, не каждый и не сразу может ответить на эти вопросы и тем более развязать весь узел точек зрения, эпох, голосов, но читатель уже на первом этапе знакомства с поэмой оказывается под впечатлением всей суммы средств, в ней употребленных и использованных; он тоже слышит неясный *какой-то будущий гул*, в котором, как в невских сугробах, тонут частности, и этот гул играет фасцинирующую роль в отношении читателя: по мере дешифровки он начинает испытывать желание окунуться в реалии Петербурга тринадцатого года, а затем и связать их в своем опыте с сегодняшним городом. Ахматова отчетливо сознавала эту особенность *Поэмы*, ср.:

Все это я говорю в связи с моей поэмой, потому что, оставаясь поэмой исторической, она очень близка современному читателю, который в тайне хочет побродить по Петербургу 1913, хочет сам узнать всех, кого он так любит (или так не любит) (*Ахматова А. Из прозаических заметок. 1910-е годы // Родник. 1989. № 5. С. 23*).

Но сфера «суммаций» в *Поэме* еще шире, и здесь уместно обозначить лишь еще два ее проявления. Первое относится к времени.

Когда в июне 1941 г. я прочла М. Ц. кусок поэмы (первый набросок), она довольно язвительно сказала: „Надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об арлекинах, колобинах и пьеро“, очевидно полагая, что поэма — мирискусничная стилизация в духе Бенуа и Сомова, т. е. то, с чем она, м. б., боролась в эмиграции как

с старомодным хламом. Время показало, что это не так. Время работало на „Поэму без героя“. За последние 20 лет произошло нечто удивительное, т. е. у нас на глазах происходит почти полный ренессанс 10-х годов. Этот процесс еще не кончился и сейчас. [...] Почти никто не забыт, почти все вспомнены (Там же, 23).

Действительно, время работало на *Поэму* и работало двояко — и всей своей «линейно-метрической» совокупностью, от 1913 года почти до самой смерти поэта, и своими наиболее богатыми в смысловом отношении узлами — 1913, 1937, 1940 и т. д. И еще одно, второе проявление суммации — *Поэма* как совокупное, «хоровое» творчество, как дело многих творцов (потенциально-миллионов: *А за нами таких миллионы, / И безмолвнее шествия нет...* или *И если зажмут мой измученный рот, / Которым кричит стомиллионный народ...* или даже точнее — двести миллионов, которые, по словам Ахматовой, должны были прочитать «Один день Ивана Денисовича»), отчасти снимающее антитезу автор — читатель. «— Странная вещь, — сказала она. — Очень странная. Всегда я свои стихи писала сама. А вот *Поэму* иначе. Я всю ее написала хором, вместе с другими, как по подсказке. Вот и про башню» (26.XII.55, Чук. II, 122; ср. еще: «Борьба с читателем продолжалась все время. Помощь читателя (особенно в Ташкенте) тоже. Мне казалось, что мы пишем ее все вместе», см.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 77).

Начав с осуществления «эктропического» задания, конкретно — с интенсификации исторических смыслов и применения с этой целью ряда организующих средств (суммация, повторы и т. п.), автор достигает двух, казалось бы, противоположных результатов: с одной стороны, *Поэма* действительно один из замечательных образцов историзма и портретирования времени, то есть «исторического», в поэзии; но, с другой стороны, чем ближе *Поэма* подходит к пику «исторического», тем отчетливее обозначает она его пределы и тем настоятельнее ведет она за эти пределы, в сферу «сверх-исторического», к той ситуации, о которой некогда было сказано — «Времени больше не будет» и которую естественнее описывать не на языке «исторического» и «положительного», но апофатически. Такая ситуация обычно возникает на пороге, на некоей роковой грани, за которой — катастрофа, гибель. *Поэма* — именно о такой ситуации, и близость свершения сроков — ее лейтмотив, воспроизводимый постоянно, — *Не последние ль близки сроки?*; — *И опять тот голос знакомый / [...] / Не последнее ль торжество! / Он сердца наполняет дрожью*; — *До смешного близка развязка*; — *Пятым актом из Летнего сада / Пахнет... Призрак цусимского ада / Тут же*; — *И безмерная в том тревога, / Кому жить осталось немного, / Кто лишь смерти просит у Бога / И кто будет навек забыт* и т. п. Переход за эту грань как бы взрывает и уничтожает пространство и время — *И время прочь, и пространство прочь* («Наяву»), ср. в *Поэме* — *И его поведано словом, / Как вы были в пространстве новом, / Как вне времени были вы (его — Блока), — и остается иное, не то: Это — из жизни не той и не той*; — *Это не тот, не тот, не тот...* (в диагностически важном обрамлении: *Мы по ошибке встретили год — в начале, до и Что мы надела-ли, Боже, с тобой, / С кем еще мы поменялись судьбой? / Лучше б нас не было на земле [...] после*); — *А я иду — за мной беда, / Не прямо и не косо, / А в*

никуда и в никогда [...] (ср. в заметках к *Поэме*: «она пришла ниоткуда и ушла в никуда, ничего не объяснила» — о самой поэме); *Ни отчаянья, ни стыда / Ни теперь, ни потом, никогда; — И казалось, что после конца / Никогда ничего не бывает.* Эти стихи, собственно, и отражают в т о р о й из названных выше путей — «опустошение» истории, изживание времени и всего порожденного им и, следовательно, истории, выход в «сверх-историческое», в иное. Здесь вместо «есть» и «да» — «нет», вместо «быть» — «не быть», вместо «встреча» — «невстреча», одним словом, «никто», «нигде», «никуда», «никогда», как в мифах о царстве мертвых. Поздние стихи Ахматовой, после того как ядро *Поэмы* выкристаллизовалось, как раз о чем-то, что описывается подобным образом. Ср.: *Мне с тобою как горе с горою..., / Мне с тобой на свете встречи нет; — Таинственной невстречи / Пустынны торжества, / Несказанные речи, / Безмолвные слова. / Нескрещенные взгляды / Не знают, где им лечь; — Несостоявшаяся встреча / Еще рыдает за углом; — Сюда принесла я блаженную память / Последней невстречи с тобой; — И о встрече в небесной отчизне / Нам ночные не шепчут огни; — Разлуку, наверно, не плохо снесу, / Но встречу с тобою — едва ли; — Вдвоем нам не бывать — та третья / Нас не оставит никогда / [...] / Мы в адском круге, / А может, это и не мы; — А вокруг ничего, никого и т. п. и другие нет-примеры: *И дом, в котором не живем; — И сердце то уже не отзовется; — Ничего, что не встретим зарю; — Я в беспамятстве дней забывала течение годов, — / И туда не вернусь [...]: — В прошлое давно пути закрыты; — Здесь все меня переживет* и т. п. — вплоть до отвыкания от имен, от языка, от вещного, конкретного, определенного, чтобы отдаться музыке, которая, уводя к последней грани, в последний раз дарит ощущение чуда — *И было этим летом так отрадно / Мне отвыкать от собственных имен / [...]* // *И музыка со мной покой делила, / Сговорчивей нет в мире никого. / Она меня нередко вводила / К концу существования моего. // И возвращалась я одна оттуда, / И точно знала, что в последний раз / Несу с собой, как ощущение чуда / Что...* (ср.: *А я молчу, я тридцать лет молчу. / [...] / Так мертвые молчат / [...] / Мое молчанье слышится повсюду, / [...] / [...] и подобно чуду / Оно на все кладет свою печать. / [...] / Мое молчанье в музыке и в песне..., «Из седьмой северной элегии»*). То, что в последние годы музыка стала занимать такое место в жизни Ахматовой и в ее поэзии, никак не случайность: с ее помощью поэт уходит от конкретного в отвлеченное, от дискретного в непрерывное, от временного по преимуществу (каковой является музыка) в «сверх-временное», вечное. В этой связи уместно привести пронизательные слова Л. К. Чуковской, отчасти относящиеся к только что обозначенной теме, хотя и под несколько иным углом зрения, ср.:*

Ахматова сама, как и ее героиня, смотрит „смутно и зорко“; это тот же пристальный взгляд, какой был у нее прежде, но устремлен он на нечто „смутное“, зоркостью своей он фиксирует не черты природы и человека, не облака, вылепленные грубо, не айсберги мороза, не голос или глаза; нет, он овеществляет отвлеченности: век, время, романтизм, процесс памяти. Ахматова как бы трогает рукой звук, цвет, мысль, чувство, самую память. От этого резкого столкновения конкретного с отвлеченным, понятия с раздавленным цветком — и рождается то зеленое

бесовское пламя, которое там и здесь вспыхивает в поэме; та новая гармония, которая ранит и пленяет слух. Л. Ч. апрель 60 г. (Чук. II, 315).

Но, стремясь выйти за пределы времени, туда, где его нет (многие стихи последних двух десятилетий жизни Ахматовой — о вневременном, вечном, на языке вечности), поэт берет с собой туда и «временное» (*Но возьму и за Лету с собою...*), в том числе его марты, апрели, августы, кануны и сочельники, «незабвенные даты» и годовщины, но уже как бы изъятые из тесноты и «беспмятства дней», из бегущего времени и из череды повторений. Теперь они все — как вечный образец, почти платоновский прототип, и если они не в абсолютной пустоте, то в сильно разреженной атмосфере некоей, от злобы дня уже отрешенной и преображенной космичности — *Как у облака на краю; — Так, отторгнутые от земли, / Высоко мы, как звезды шли* (и далее пять ни: *Ни отчаянья, ни стыда / Ни теперь, ни потом, ни тогда*); — *Истлевают звуки в эфире / [...] / В навсегда онемевшем мире / Два лишь голоса: твой и мой. / [...] / В легкий блеск перекрестных радуг / Разговор ночной прекращен; — Под какими же звездными знаками / [...] / И какое незримое зарево [...]*; — *А над тобою звездных стай осколки, / А под тобою угольки костра; — И время прочь, и пространство прочь; — Только бы полночью порою / Через звезды мне прислал привет; — Мы же, милый, только души / У предела света; — Холодное, чистое, легкое пламя / Победы моей над судьбой; — Все кончено... И песнь моя несется / В пустую ночь, где больше нет тебя; — И вокруг тебя запела тишина, / И чистым солнцем сумрак озарился, / И мир на миг один преобразился [...]*; — *В ней что-то чудотворное горит, / [...] / И пели словно первая гроза / Иль будто все цветы заговорили; — А сам закат в волнах эфира / Такой, что мне не разобрать, / Конец ли дня, конец ли мира, / Иль тайна тайн во мне опять; — И чего на лету ни коснется — / Все становится сразу иным. / Заливает алмазным сияньем, / Где-то что-то на миг серебрит [...]*; — *Я стала песней и судьбой, / Ночной бессонницей и вьюгой...; — За дождем, за ветром, за снегом / Тень твоя над бессмертным брезгом: — В той тишине, почти что виноградной / И в яви, отработанной под сон, // [...] / Она меня нередко уводила / К концу существования моего. // [...] / И точно знала, что в последний раз / Несу с собой, как ощущение чуда [...]*; — *А я иду, где ничего не надо, / Где самый милый спутник — только тень; — Для тебя я словно голос лютни / Сквозь загробный призрачный рассвет. / [...] / Ту, что до меня блуждала в мире, / Льда суровой, огненной огня, / Ту, что и сейчас стоит в эфире, — / От нее освободишь меня; — И в бездонных пропастях сознания / Чем прозрачней, тем страшнее зданья, / И уже сквозит последний час... // А та, кого мы музыкой зовем [...]* и т. п. (ср. «Cinque», «Шиповник», «Полночные стихи», «Нечет», многие из стихотворений, не вошедших в собрания и не опубликованных при жизни автора).

В этих образах «опустошающегося» мира и космозирующей жизни появляется дыхание идеального, «платоновского», трансцендентального, и искушенный в философии времени читатель легко обнаружит или, по крайней мере, почувствует очертания некоей концептуальности — размышлений о времени от Августина до XX века — Эйнштейна, Александра, Рейхенбаха, Пруста и др., — времени философов, писателей, физиков. Эти совпадения очень показательны, и в данном случае тем более показательны, что в главном ахматовская «концепция» времени, т. е. интуиция относительно времени, которая

вполне поддается и «научно-логической» экспликации (в ней, впрочем, нет особого смысла), конечно, независима от того ряда, что обозначен выше. Многие звенья этого ряда были ей неизвестны, другие учитывались постольку, поскольку это касалось того, что она уже знала сама, и, следовательно, ее открытия тайн времени были независимым прорывом в ту сферу, которая по-разному открывалась разным мыслителям и ученым. Но при этом нужно заметить (и автор этих строк мог бы подтвердить это несколькими случаями, когда ему приходилось слышать Ахматову в узком круге), что у Ахматовой не только был несомненный интерес к «концептуальному», к последним и, так сказать, крайним достижениям науки, особенно когда они пересекались с ее личным — жизненным и поэтическим — опытом и могли быть подтверждены им, но и такие познания на уровне идей, которые на первый взгляд казались неожиданными. И все-таки ни этот интерес, ни эти знания не были первичным или главным импульсом ахматовской интуиции времени. Поэзия и поэтика в этом случае были важнее философии и науки, как в аналогичных ситуациях они были важнее политики, к которой Ахматова не была равнодушна и вне поэзии. Имея в виду цикл «Слава миру» и отталкиваясь от справедливого замечания Л. Я. Гинзбург о том, что здесь Ахматова говорит не своим языком, современный исследователь, лущий знаток ахматовского творчества, пишет:

Но тут дело не только политики. Расслаивать свой голос и менять его почти до неузнаваемости, оставляя под сомнением весь стихотворный мимезис — это свойство дарования Ахматовой. Тут поэтика первичней политики. „Выше политики и всего...“ В том-то и дело, что переводить поэтическое кредо Ахматовой на язык политики, будь то с целью доброхотской апологетики или легкодоступного поношения, с адвокатской ли, с прокурорской сверхзадачей, — в любом случае дело безрезультатное и бессмысленное (*Тименчик Р. Д.* «После всего» // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 24).

То же относится к философии и науке: их достижения пересекались ходом развертывания поэтических образов времени. Разумеется, эта ситуация не исключает конкретных переключек, у которых есть реальная основа. Тот же исследователь пишет:

Нет сомнения, что сегодня уже нет никакой необходимости доказывать и специально демонстрировать содержательную углубленность поэзии Ахматовой, наличие в ней той струи, которую принято называть „философской“. Хотелось бы отметить только, что не рассмотрен еще вопрос о вписанности ахматовской поэтической системы ценностей в контекст русской философской мысли XX века. Помнится после появления книги голландского русиста Кейса Ферхейля о концепции времени у Ахматовой [имеется в виду книга — *K. Verheul. The Theme of Time in the Poetry of Anna Akhmatova. The Hague 1971. — В. Т.*], ныне покойный знаток и исследователь творчества Кузмина говорил что-то вроде того, что Ахматова, конечно, замечательная поэтесса, но не надо искать у нее никаких значимых концепций. Между тем понимание времени у Ахматовой очень близко к тому, которое сформировалось у религиозных мыслителей ее поколения, например у С. А. Аскольдова.

Приведем краткое изложение его идеи Н. О. Лосским: „С. А. Алексеев, применяющий понятие сверхвременности, по-видимому, только к Богу, развивает своеобразное учение о видах времени: кроме нашего времени, в котором новыми содержаниями бытия вытесняются старые, он говорит о возможности такого порядка, в котором прошлое не увядает и сохраняет свою жизненность наряду с все нарастающими новыми содержаниями. Думается, что в данном случае мы имеем дело не просто с совпадением мироощущения у двух человек, принадлежащих одной культурной эпохе. С. А. Алексеев-Аскольдов внимательно читал Ахматову, писал о ее стихах и был с нею знаком“ (Указ. соч. 25, 26).

(О сочинениях Аскольдова, подаренных Ахматовой, см. «Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год». Л., 1976. С. 62.)

Следует считаться с возможными другими переключками этого рода, пока еще не замеченными. Среди них могут оказаться и переключки с Розановым. В заметках к «Поэме без героя» (*Либретто балета*) важное признание:

И я не поручусь, что там в углу не поблескивают очки [В. В.] Розанова и не клубится борода Распутина, в глубине залы, сцены, ада (не знаю чего) временами гремит не то горное эхо, не то голос Шаляпина (Соч. III, 165).

Нужно напомнить, что этой связи-последовательности Розанов — (Распутин) — Шаляпин в либретто соответствует в *Поэме* фрагмент — *Звук оркестра, как с того света, / Тень чего-то мелькнула где-то / [...] / И опять тот голос знакомый, / Будто эхо горного грома...* (ср. поблескивают — мелькнула; в глубине залы, сцены — *Над Маринскую сценой*, в непосредственно предшествующих строчках; ада — *как с того света*; гремит не то горное эхо — *Будто эхо горного грома* и т. п.). К образу Розанова Ахматова возвращалась в том же сороковом году, когда началась *Поэма*. В дневниковой записи от 17 января Л. К. Чуковская свидетельствует:

„Дневник“ С. [видимо, Суворина. — В. Т.] — вот это замечательная книга. Умный человек и правдивый. Все, что он пишет — правда. И пишет уже старый человек, ото всего отрешившийся. Я спросила, знала ли она Розанова. — Нет, к сожалению нет. Это был человек гениальный. Мне недавно Надя, дочь его, говорила, что они все любили мои стихи и спрашивали у отца, знал ли он меня. Он не знал меня и, кажется, стихов моих не любил [...]. А я у него все люблю, кроме антисемитизма и половой теории. Я опять подивилась совпадению наших нелюбостей. И пересказала один розановский рассказ в *Опавших листьях*, который всегда возмущал меня. [...] Анна Андреевна махнула рукой. — Нинего этого не было. Ни дамы, ни дочерей, ни внука. Все это он сам, конечно, выдумал, от слова и до слова... Гениальный был человек и слабый. Мне жаль было его, когда он, потом, голодал в Сергиеве. Мне рассказывали: ходил по платформе и собирал окурки. Я ничем не могла ему помочь, потому что сама голодала клинически (Чук. I, 62).

В свете этих высказываний не покажется странной и возможность переключек с образами Розанова или во всяком случае близких ходов в ахматовских сти-



хах. В частности, обоих авторов объединяет беспощадная трезвость в оценке происшедшего в семнадцатом году как конца, причем в обоих случаях эта оценка была практически синхронна этому катастрофическому событию. В этом году Розанов, как бы соединяя в себе репортера и ясновидца пишет:

С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес. — Представление окончилось. Публика встала. — Пора одевать шубы и возвращаться домой. Оглянулись. Но ни шуб, ни домов не оказалось (Розанов В. Избранное. München, 1970. С. 494).

Образ «железного занавеса», которому так повезло и там (С. Поляков, Геббельс, Черчилль и др.) и здесь (Л. Никулин и др.), см.: Геллер М., Неркич А. Утопия у власти. История Советского Союза с 1917 года до наших дней. London, 1986. С. 269—270, и который символизирует глухую, жесткую, непроходимую преграду, возникшую в 1917 году, после октября, и позже, в разные периоды (1929, 1937, 1946 и т. п.), лишь актуализировавшуюся в связи со злобой дня, у Розанова еще сохраняет отчетливую связь с профессиональными, а именно театральными истоками (во время пожара в театре сцена отделяется от зала железным занавесом), хотя и делает заявку на метафорическое, более того, символическое использование его. Почти все мотивы приведенного фрагмента из Розанова так или иначе отражены у Ахматовой и всегда — в широком смысле — в связи с тем же событием и им вызванными следствиями. Комплекс «железный — дисгармонический, хаотический, страшный (в акустическом коде) — непреодолимо-изолирующий», открывающий отрывок, отражен в ряде ахматовских стихов. Ср.: *Тем же воздухом, так же над бездной / Я дышала когда-то в ночи, / В той ночи и пустой и железной, / Где напрасно зови и кричи* (ср. в *Поэме: Что мне поступь Железной Маски, / Я еще по железней тех...*); — *Что там окровавленные плиты, / Или замурованная дверь* (и как ход «от противного» в *Поэме: Значит, хрупки могильные плиты, Значит, мягче воска гранит*); — *Из-под каких развалин говорю, / Из-под какого я кричу обвала / [...] / Под сводами зловонного подвала / [...] / И вечные, навек захлопну двери; — [...] опять глухой обвал / Уже по узкой лестнице грохочет; — И откликнется издалика / На призыв этот страшный звук — / Клокотание, стон и клетот / [...]; — И гибель выла у дверей / [...] / Слышим лишь ключей постылый скрежет [...]; — [...] боюсь / Забыть громы хание черных марусь, // Забыть, как постылая хлопала дверь / И выла старуха, как раненый зверь и т. п.* — Представление окончилось [...] Пора возвращаться домой. Оглянулись. Но ни шуб, ни домов не оказалось — *Темно и тихо. Мой окончен праздник / [...] Ну, идем домой! // Но где мой дом и где рассудок мой?* («Подвал памяти», один из подступов к *Поэме*) и *Света я пред собою невзидала, / Оглянулась, а дом в огне горит* (ср.: Но [...] ни домов не оказалось; *дом в огне* отсылает к мотиву пожара, в случае которого в театре как раз и опускают железный занавес) — как слова той, о ком сказано: *«Ах, одна ты ушла от приступа, / Стона нашего ты не слышала, / Нашей горькой гибели не видела / [...]*» (стихотворение написано в марте 1940 года, воспоминания о Розанове — к январю того же года).

Именно этот пункт совпадения в вопросе о том, как «временное» изживает себя (или, пользуясь гегелианской терминологией, «снимает») в «сверх-временном», возвращает нас к «Поэме без героя» и параллельным текстам «второго шага», каковыми, например, являются уцелевшие отрывки из трагедии *Пролог*, или *Сон во сне*, или, наконец, *Драма Энума элиш, в 3-х частях*, как называет этот текст Ахматова в рукописном *Списке утраченных произведений* (ГПБ; с разъяснением: «1) На лестнице; 2) Пролог; 3) Под лестницей [сожжена 11 июля 1944 в Фонтанном Доме, написана в Ташкенте 1943—1944]»; более подробно об этом тексте рассказывает другая запись Ахматовой, хранящаяся в ЦГАЛИ). Дело в том, что подобный процесс перехода (перевода) времени в сферу «сверх-временного» совершается в ритуале, конкретнее — в главном годовом ритуале, отмечающем конец Старого и начало Нового года, т. е. на стыке двух годов — двух времен. И это не просто один из примеров: это основной пример, являющийся ключевым для всей проблемы (вне его остаются более или менее частные, случайные примеры, если не считать экстремальных творческих состояний, которые, однако, в широком смысле слова решают ту же задачу, что и ритуал, — самовосстановление, регенерация, обретение жизненной силы; *Поэма* и быда этим экстремальным случаем; о том, что она значила для Ахматовой ф и з и ч е с к и, см. ее собственное свидетельство в «Письме к NN»:

В течение пятнадцати лет эта поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь настигала меня, и я не могла от нее оторваться, дополняя и исправляя, по-видимому, оконченную вещь. *Я пила ее в капле каждой / И, бесовскою черной жаждой / Одержима, не знала, как / Мне разделаться с бесноватой.* И не удивительно, что Z., как Вам известно, сказала мне: „Ну, Вы пропали! Она Вас никогда не отпустит“ [...].

И еще одна особенность подобного ритуала, в архаичных мифопоэтических традициях почти универсального. Обозначенная выше «временная» операция, точнее, обе ее фазы (время → «сверх-время» и «сверх-время» → время), не только присутствует в таком ритуале и оказывается его смысловым центром, но и выступает как вполне институализированная и осознаваемая как участниками ритуала, так и уж во всяком случае его руководителями. Более того, в развитых традициях она нередко оказывается предметом метафизических спекуляций, причем в центре внимания оказываются именно эти переходы между двумя состояниями времени, которые определяют и смысл ритуала, и — более конкретно — его драматургию. Примерно о том же говорит в своих записях к *Поэме* и Ахматова —

Ощущение Канунов, Сочельников — ось, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель... Это то дыхание, которое приводит в движение все детали и самый окружающий воздух („Ветер завтрашнего дня“) (ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, д. 103, л. 28).

Учитывая значительное подобие темы «изживания времени» в *Поэме* и в ритуале указанного типа, можно сформулировать основную идею нижеследующих рассуждений: это сходство не может считаться случайным, оно определяется тем, что и *Поэма* так или иначе связана с подобным ритуалом и, сле-

довательно, отражает, воспроизводит некоторые из существенных его структур — и как описание ритуала, и как ритуал сам по себе. Чтобы прояснить сказанное, нужно хотя бы вкратце описать типовую схему основного годового ритуала в архаичных традициях. Место и время действия — стык Старого и Нового года, порог-канун, роковая грань, от которой зависит не только благополучие человека, коллектива, но и сама жизнь его, судьба всего мира как формы космической организации. Уместно напомнить, что русск. *год* восходит к праслав. \**godъ*, которое используется для обозначения временных понятий — «год», но и «минута», «время», «благое время» и т. п.; все эти слова имеют отчетливо положительный смысл, ср. русск. *годный*, *годить*, *у-годить*, *вы-годный* и т. п.; родственные слова в других языках подтверждают эти положительные ассоциации — герм. \**gōða*- «подходить», «годиться» и т. п., ср. готск. *gōþs*, др.-исл. *gōðr*, др.-англ. *gōd* и т. п., вплоть до нем. *gut* «хорошо», *Gute* «добро», «благо»; возможно, сюда же лит. *giūdas*, лтш. *gūods* — «честь», «слава» и т. п. — все это из и.-евр. \**ghedh-/\*ghodh-* «соединяться», «быть связанным друг с другом», «подходить/соответствовать/ друг другу», «держаться совместно, твердо, крепко» и т. д. Поэтому первоначально «год» не являлось чисто временным понятием: «год» — это пространственно-временной континуум, соотношенный с определенным солнечным циклом, во-первых, и, во-вторых, это — полный, так сказать, «годовой» состав приобретенного в рамках указанного континуума, то есть его достояние, добро, благо, имущество во всех мыслимых его формах. Исходное состояние «года» в этом широком смысле и соотношенного с «годом» ритуала, его описывающего, — «год» непоправимо состарился и изживает себя; все, что входит в состав «года», пришло в расстройство — и в каждой своей отдельной части, и в целом, в которое эти части входят; разрушается состав «года» и его организация: он уже не «год»-соединение, «год»-совокупность, но нечто противоположное — разъединяющееся, распадающееся, диссоциирующееся; энтропические тенденции резко возрастают и грозят хаосом, концом «годового» пространства-времени, «годового» блага, одним словом, концом света; начинается общее смещение, утрачивается способность к различению, распознаванию, идентификации (маскарад, карнавал — персонифицированный образ этого состояния); мир-«год» у края бездны. Поставленная задача — спасти этот мир-«год», восстановить его во всей его целостности. Необходимые условия и средства — воспроизведение «первособытия», акта творения, имевшего место «в начале», того, что обозначается, как «в первый раз», и состояло в поединке мифологического демиурга с олицетворенным Хаосом — чудовищем, драконом, змеем и победе его с принесением поверженного противника в жертву — расчленением его на части и разбрасыванием их «повсюду», результатом чего является воссоздание нового, как бы «усиленного» космоса, нового времени, нового года, нового блага, искупление греха; «воспроизводящий» ритуал совершает в качестве руководителя царь-жрец; для ритуального поединка, изображаемого двумя группами участников, одна из которых прообразует хаотические хтонические силы (в частности, мертвецов), выбирается экстремальное время (стык Старого и Нового года) и центр пространства, «пуп земли», отмечаемый разными символами — мировое дерево, столп, гора, крест и т. п.; ритуал воспроизво-

дит как нисходящую линию (принесение жертвы, расчленение ее [= распад мира, разъединенные части которого соотносятся-отождествляются с членами тела жертвы]), так и восходящую (собираение разбросанных частей [= воссоединение мира] в целое), приводящую к решению поставленной задачи; во время ритуала царь-жрец выступает и как поэт: в центре словесной части ритуала — серия вопросов и ответов об основных элементах космоса; в этом вопросо-ответном диалоге намечается сценарий ритуала и вместе с тем его описание, и то и другое носит драматургический характер — перед участниками ритуала разыгрывается действие, космологическая драма, в которой выступают основные символические ценности данной традиции; нередко в это ядро ритуала включается чтение некоего текста о «первособытии», о творении (план прошлого, но такого, которое актуально и сейчас) — непосредственно о нем, как бы минуя ритуал, или о том, как оно отражено в ритуале и, следовательно, в известной мере о самом ритуале — и делаются предсказания (план будущего, охватывающий, как правило, дистанцию длиною в год); таким образом, в этом священном пространственно-временном центре завязывается тот узел, который соединяет вневременное *здесь и теперь* как с планом прошедшего времени, так и с планом будущего времени (в общем виде об общей схеме подобного ритуала см. многочисленные работы М. Элиаде, например: «Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition. Paris, 1949, а также ряд исследований Ж. Дюмезиля; те и другие суммируют материал разнообразных описаний конкретных архаичных традиций или их реликтов в традициях более продвинутого типа). И еще два существенных обстоятельства должны быть отмечены в связи с архаичным годовым ритуалом. Первое имеет отношение к пониманию реальности в мифопоэтической традиции. В известном смысле реальность выступает как основная ценность архаичного коллектива и человека. Она — то, что позволяет воплотиться, самоосуществиться и тем самым быть, по крайней мере, пока реальность есть, пребывает. Но реальность чего-либо достигается только постольку, поскольку это что-то повторяет архетип, коренящийся «в начале», в ситуации «первого раза». Это повторение состоит в воспроизведении архетипических структур с заданной степенью тождественности, что и гарантирует человеку верность своим истокам, корням, что в свою очередь обеспечивает благополучие *здесь и сейчас*. Только повторение этого рода образует остров твердой земли в окружающем хаосе, только оно отсылает к парадигме и только парадигматическое реально. Второе обстоятельство связано с первым и вытекает из него. Все, что повторяется («парадигма») как бы отменяет мирское время, то необратимое «историческое» время, которое лишает человека всяких надежных, заранее известных и загодя приготовленных опор и неудержимо несет его в бездну хаоса. От такого времени человек защищается тем, что он или старается прочнее угнездиться в мифологическом времени, или вообще изымает себя из времени, спасаясь от «ужаса истории» и от знания «истории», памяти о ней. М. Элиаде пишет, что коллективная память с трудом удерживает отдельные «индивидуальные» события и подлинные лица и что «она функционирует посредством иных структур: вместо событий — категории, вместо исторических лиц — архетипы». Историческое может сохраниться в переработанном виде, если только

оно переводится в архетипический код, освобождаясь от того, что слишком «конкретно-исторично», опустошая себя от «т о л ь к о-временного», но сохраняя то «временное», за которым просвечивает вневременное, вечное. Сказанное выше об ахматовских стихах позднего периода, по сути дела, в значительной степени отражает именно такую ситуацию «опустошения» от времени.

Еще раз напомнив, что архаичный годовой ритуал как раз и имеет своей целью восстановить утрачивающуюся реальность, обрести — для человека — исконную самоидентичность в непоколебимо-устойчивом вечном, выстоять против изменений, для чего и необходимо изъять себя из времени (это и достигается в ритуале), нужно снова обратиться к «Поэме без героя», указав, в чем она подобна смысловой структуре такого ритуала и какие ее конкретные ходы она повторяет. Предупреждая возможные возражения и упреки, следует настоятельно подчеркнуть — речь идет лишь об одном, хотя и очень важном и до сих пор не замеченном аспекте *Поэмы*, и только о том, что определяется этим (и только им) аспектом. Все остальное в данном случае находится вне сферы внимания автора. Правда, необходимо отметить то, что очень важно в связи с данной темой, но что не будет здесь рассмотрено, — тему *Поэмы* как текста того, что сама Ахматова называла *Петербургским мифом*, точнее — версией этого мифа в ряду других. Миф *Поэмы* и сама ее мифологичность существенны как в связи с мифо-ритуальным целым, так и в связи с соотношением мифа-слова и ритуала-дела, дискретно-расчлененного и непрерывно-смешанного, «событийного» и «категориального», исторически-персонажного и архетипически-функционального. Об этом нужно все время помнить, но, в сущности, это предмет особой темы и специального исследования, по отношению к которому проблема ахматовского историзма оказывается в известном смысле внешней (о «мифологичности» таких ахматовских текстов, как «Предистория», а отчасти и *Поэма* сравнительно недавно уже писалось).

«Поэма без героя» действительно обнаруживает в себе бесспорные черты ритуала (ср. E. von Erdmann- Pandžić. «Poëma bez heroja» von Anna A. Achmatova. Köln; Wien, 1987. С. 57—62 и др.) — и как самодовлеющий, независимый от чего-либо иного текст, и как некое событие, внелитературное деяние автора. «Ритуал» начался перед самым Новым годом, на исходе Старого, т. е. на пороге, — «Первый раз она пришла ко мне [...] в ночь на 27 декабря 1940 г. [...]» («Вместо предисловия»). Таким образом, *Поэма* оказывается «годовым» ритуалом, и, как всякий такой ритуал, она начинается с воспоминания о таком прошлом, которое может быть понято как «первособытие», и этот ритуал — в то же осевое время — повторяется снова и снова. В записи к *Поэме* (д. 99, л. 30) сказано:

[...] поэма перерастает в мои воспоминания, кот[орые] по крайней мере один раз в год (часто в декабре) требуют, чтобы я с ними что-нибудь сделала. Это бунт вещей, / Это сам Кощей / На расписанный сел сундук...

(это временное приурочение начала поэмы не противоречит ее ориентации на годовщину смерти Мандельштама; в подобной двойной мотивации нет ничего странного: это в духе текста, ср.: «Поэма двойится. Все время звучит второй

шаг. Что-то идущее рядом — другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой» [Соч. III, 156]; можно также напомнить, что в «Посвящении», написанном в ночь на 27 декабря, обнаруживаются бесспорные сигнатуры образа погибшего поэта, хотя и перекрывающиеся таковыми того, кто обозначен *Вс. К.*; Н. Я. Мандельштам не сомневалась, что «Посвящение» вначале было обращено к ее мужу). Тема временного порога постоянно возникает в теме *Поэмы* — в стихах и в прозаических ремарках (*Новогодний праздник длится пышно, / Влажны стебли новогодних роз* — в эпиграфе; — *Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору [...]*; — *Я зажгла заветные свечи / [...]* / *Сорок первый встречаю год*; — *Откроем собрание / В новогодний торжественный день*; — *Метель. Новогодняя полночь. Путаница оживает [...]*, *это же другая новогодняя ночь*; — *Были святки кострами согреты*; ср. *Le jour des rois* и тут же эпиграф — *Раз в Крещенский вечерок... — третьего посвящения, в котором — Опоздает ночью туманной / Новогоднее пить вино. / И запомнит Крещенский вечер [...]*). Но для ритуала выбран не просто двойной порог времени — Старого и Нового года, но и временной центр несравненно более широкого отрезка, «жизни после конца» — сороковой год, о символике которого сказано ранее, как и о равноудаленности его от 1914 года, начала конца некоего исторического зона, до 1966 года, конца жизни поэта. Сороковой год одновременно и центр и порог: за ним роковой сорок первый — война, смерти, разлуки, тот крутой поворот, после которого уже не видно (*До поворота мне видна / Моя поэма...*) и не слышно той жизни, до конца (*И голос из тринадцатого года / Опять кричит [...]*). Вершина сорокового года была выбрана безошибочно — самая высокая и в то же время последняя, с которой виден тот тринадцатый, символ «серебряного века» и тоже порог (*Он не знал, на каком пороге / Он стоит и какой дороги / Перед ним откроется вид...*), к которому приближалась некая тень (*Оттого, что по всем дорогам, / Оттого, что ко всем порогам / Приближалась медленно тень*), не сразу склывшаяся в то, что будет понято позже, задним числом — *А по набережной легендарной / Приближался не календарный — / Настоящий Двадцатый Век*.

Сороковой год — последняя вершина, потому что и у года сорокового, и у эпохи, этим годом кончающейся, *уже иссякли мира силы, / Все было в трауре, все никло от невзгод, / И были свежи лишь могилы*. Об этом иссякновении сил — и в *Поэме* (см. выше цитату из записи о бунте вещей, т. е. об утрате организации целого, выходе частей из-под контроля, анархии всего, о свихнувшемся времени и потерявшем себя в этом времени человеке [*И беснуется и не хочет / Узнавать себя человек*] — совсем как в описаниях конца Старого года в «годовых» ритуалах), и во многих стихотворениях (*И город, смертно обессилен, [...]*; — *Всем стало понятно: кончается драма, / И это не третья осень, а смерть*; — *Живу, как в чужом, мне приснившемся доме, / Где, может быть, я умерла и т. п.*), ср. сходную ситуацию в тринадцатом, перед войной и революцией — *Все равно подходит расплата [...]*; — *До смешного близка развязка и т. п.* «Бунт вещей», анархия, хаос (*В грозном хаосе давних дней*) продолжаются и на уровне стихий, вовлекающих в себя все вокруг. Метель (*Бал метелей на Марсовом Поле*), выюга (*Видишь там, за выюгой крупчатой, / Мейерхольдовы арпанчата / Затевают опять возню*), ветер (*Ветер рвал со*

стены афиши, ср. дикий ветер), бездорожье, сугробы, гул, который слышится в духоте морозной, пляска во всей ее дисгармонии (*Дым плясал вприсядку на крыше; Вкруг костров кучерская пляска; Вижу танец придворных костей*), валящиеся с моста кареты, полукраденое добро, певчие птицы вне клетки, пьяный моряк, страшное дымное лицо Демона, безмерная тревога — все это знаки рокового смещения, хаотизирующегося мира и жизни. *Содомские Лоты*, как и ряженные вообще и сам маскарад (*Но беспечна, пряна, бесстыдна / Маскарадная болтовня...*), из числа персонажей, воплощающих эту стихию беспорядка, снятия запретов, упразднения нравственных опор, гибели (Владыка Мрака); ср. *Сатурналии*, отмечавшиеся в Риме 17 декабря, представлявшие собою празднество — ритуал карнавального типа с идеей выворачивания (или переворачивания) нормы наизнанку и соотносившиеся с Сатурном, богом времени, «пожирателем» его до празднества и «восстановителем» его после празднества.

Автор, подобно жрецу, устройтелю ритуала, умеет правильно выбрать не только время и его состояние-содержание (ритуал, согласно современной точке зрения, устраивается тогда, когда в жизни коллектива или природы обнаруживаются признаки серьезного кризиса, и для того, чтобы найти выход из кризиса, «покрыть» его, компенсировать заранее возможный ущерб), но и место, где должен совершиться ритуал, тот центр в пространстве, который чреват катастрофой, и тот порог, за которым — гибель. Россия и законный представитель России, ее мук и горя — Петербург выбраны с окончательной точностью, как можно это сделать, только обладая абсолютным историческим чутьем, интуитивно улавливая сейсмические шумы времени, «сотые интонации» его (здесь уместно поставить вопрос об особой глубине ахматовской интуиции и богатстве сфер ее выявления, ср.: *Знали соседи — я чую воду, / И если рыли новый колодец, / Звали меня, чтоб нашла я место / И люди напрасно не трудились* — как в тютчевском «Безумии»: *И мнит, что слышит струй кипенье, / Что слышит ток подземных вод, / И колыбельное их пенье, / И шумный из земли исход!*). В самом Петербурге центральным локусом оказывается Фонтанный Дом, и не столько в силу исторических ассоциаций (Ахматова их знала, была равнодушна к ним [ср. о Павле I в Шереметевском дворце] и кое-что даже пыталась ввести в Поэму: *Что бормочешь ты, полночь наша? / Все равно умерла Параши, / Молодая хозяйка дворца...*), сколько потому, что это место поэта, священное как дом поэта, его жилище: [...] «Ты уничтожишь Фивы». / [...] / Все, все предать огню! И царь перечислял / И башни, и врата, и храмы — чудо света, / Но вдруг задумался и, просветлев, сказал: / «Ты только присмотри, чтоб цел был Дом Поэта» или *На дом Софокла в ночь слетел с небес орел...*

В этом конкретном и «узком» месте в данный момент проходит *axis mundi*, ось мира, и отмечает ее образ поэта, его голос. К поэту-автору в новогодний вечер в Фонтанный Дом среди ряженных приходит Поэт — *ровесник Мамврийского дуба, / Вековой собеседник луны*, автор «железных законов», несущий повсюду свое торжество, собственно, царь-первосвященник, царь-первожрец (образ Мамврийского дуба отсылает к теме жреца, жречества и жертвы [ср.: *И с улыбкой жертвы вечерней...*] — «И двинул Аврам шатер, и поселился у дубравы Мамре, что в Хевроне; и создал там жертвенник Господу».

Быт. 13: 18, а мелькнувшая чуть далее тень Давида, царя-поэта-жреца, — *Проплясать пред Ковчегом Завета* — подтверждает именно эти функции, возлагаемые на себя поэтом). Аналогия между таким Поэтом и жрецом, руководителем архаичного «годового» ритуала стучится в дверь. И тот и другой действуют в одинаковой пространственно-временной рамке, и их задача — единая: вернувшись памятью к прошлому, к тому, что ушло, и к тем, *кого уже с нами нет*, восстановить новое время, новое благо, новый мир и тем самым искупить прошлые грехи, «покрыть» прежние утраты (*Я новым именем покрою / Боль поражений и утрат...*). Но чтобы выполнить свою задачу, жрец должен быть экстерриториален и «экстемпорален» — не только здесь, на земле, и сейчас, во время ритуала, но и там, в царстве смерти, и тогда, в прошлом. Руководитель ритуала двоятся почти так же, как двоятся *Поэма* и все в ней находящееся: он и жрец, и жертва — и попеременно, и в одно и то же время; он умирает и возрождается; как жрец он — «производитель» смерти, но как жертва он — восстановитель новой жизни и жизненной силы. Но — *таков и ты, поэт*, спускающийся в преисподнюю, чтобы найти слово жизни.

Ранее отмечался интерес Ахматовой к мотиву этого прижизненного умирания поэта и его конечной победы, к опытному знанию начал и концов — *Мне ведомы начала и концы / И жизнь после конца, и что-то / О чем теперь не надо вспоминать* («Северные элегии. Третья»). Обычно не замечают такого же двоения жизни и смерти в *Поэме*. «Новогодняя баллада» — ранний опыт в этом роде и, конечно, предшественница *Поэмы* в этой теме. Она своего рода «разговоры в царстве мертвых» (популярнейший жанр мировой литературы на протяжении тысячелетий). Все участники новогодней встречи — там, все они покойники, и только она, поэт — здесь и жива, более того, в ее песнях живут и те, кто умер; это — единственная форма их «жизни после конца». Словесные части тостов, возглашаемых гостями, обрисовывают — намеренно туманно — ситуацию. Хозяин: *«Я ныю за землю родных полей, / В которых мы все лежим!»* — Друг: *[...] «А я за песни ее, / В которых мы все живем!»* — Третий, «не знавший ничего, когда он покинул свет, мыслям моим в ответ»: *[...] «Мы выпить должны за того, / Кого еще с нами нет»*. В *Поэме* ситуация инвертирована в том отношении, что не поэт должен прийти к мертвецам, но они приходят к нему, и разговор происходит не там, в царстве мертвых, а здесь, на земле, в Белом зале Фонтанного Дома. Было бы непростительным не увидеть за традиционными, литературой, живописью, музыкой, хореографией засвидетельствованными сценами «карнавально-маскарадной» арлекинады этой инверсии (чего не поняла, видимо, Цветаева) — разговор с мертвыми в царстве живых, во-первых, и, во-вторых, не понять, что границы между живыми и мертвыми не всегда определены и, во всяком случае, «проходимы» (*Значит, хрупки могильные плиты, / Значит, мягче воска гранит*). В известном смысле в *Поэме* мертвые живут или оживают («Новогодняя полночь. Путаница оживает, сходит с портрета [...])», а живые (*Только как же могло случиться, / Что одна я из них жива?*) умирают (*А может быть, я умерла, — в одном из стихотворений*) или «живут после конца». Прежде чем встретиться с мертвецами, тенями тринадцатого года, автор скажет — *Как будто перекрестилась / И под темные своды схожу*. И он действительно



обладает уникальным опытом — жить, умирать и жить «после конца» (*умирать и воскресать, и жить...*), быть *с этими и с теми* — с живыми и мертвыми, вне смерти и внутри ее, подобно ритуальному жрецу-жертве в таком же «новогоднем» обряде. Но тени тринадцатого года не единственные мертвещи *Поэмы*:

Я посвящаю эту поэму памяти ее первых слушателей — моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады. Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи,

пишет Ахматова в тексте «Вместо предисловия» (эпиграф — *Иных уж нет, а те далече*), помеченном 8 апреля 1943 года. Это ритуальное, по сути дела, воспоминание мертвых при непосредственном, вслух чтении *Поэмы* заставляет вспомнить еще одно стихотворение Ахматовой, близкое по времени (август 1942 года) и отсылающее к важной составной части «годового» ритуала — *на зы в а н и ю и м е н*, как бы имянаречению всего, что должно войти в состав нового мира — Нового года. Ср.:

А вы, мои друзья последнего призыва!  
 Чтоб вас оплакивать мне жизнь сохранена.  
 ¡Над вашей памятью не стыть плакучей ивой,  
 А крикнуть на весь мир все ваши имена!  
 Да что там имена!  
     Ведь все равно — вы с нами!..  
 Все на колени, все!  
     Багряный хлынул свет!  
 И ленинградцы вновь идут сквозь дым рядами —  
 Живые с мертвыми: для славы мертвых нет.

Эти стихи в очередной раз отсылают к уже неоднократно отмечавшейся теме поминания-воспоминания у Ахматовой, в частности, и в «Новогодней балладе» — «[...] *А я за песни ее, / В которых мы все живем!*» и, следовательно, к сфере ритуала. То, чего мог достичь человек в «годовом» ритуале и что он мог при неудачном его совершении потерять, имело такую высокую цену и от этого ритуала столь многое зависело, что вести ритуал, руководить им мог только тот, кто был носителем наибольшей жизненной силы, у кого высшая власть и кто по этим причинам принадлежал к харизматическому и священному. Таким был царь или правитель (как в Двуречье), основная и исходная функция которого (во всяком случае, в кризисной фазе «смены» времени и «временного» его исчезновения) состояла в совершении ритуала, в управлении его ходом в качестве верховного жреца. Только он обладал умением так плавно свести на нет время иссякающего Старого года, чтобы из наступившего безвременья успешно возродить время набирающего силу Нового года. Это новое время было поистине царским. Оно было порождено сакральной властью царя.

Первым годом правления царя считался первый „календарный“ год его пребывания у власти. Период от вступления на трон до ближайших новогодних празднеств назывался *rēš šarrūti* („начало царствования“) и в счет лет правления не включался, так как это невероятно затруднило

бы летоисчисление. Возможно также, что формальное начало правления специально приурочивалось к новогодним ритуалам, до прохождения которого царь в Вавилонии, по-видимому, не считался царем в полном смысле слова (Клочков И. С. Духовная культура Вавилонии. Человек, судьба, время. Очерки. М., 1983. С. 17—18).

Поэтому царь контролировал время, и летоисчисление отражало эту «царскую» доминанту. В Ассирии с ранней эпохи оно велось по *limtu*, т. е. эпонимам. «Лимму» первоначально избирались по жребью, и цари становились эпонимами в первый год своего царствования. Применялся и другой счет времени — по годам правления царей. Время, таким образом порожденное, по замечанию современного исследователя, «как бы окрашивалось личностью царя» и консолидировало общество: время было силой царя, и владение им определяло и власть, и ее священный характер. Вместе с выбором жребия на пороге Нового года совершались и гадания. В этой связи особое внимание должно быть уделено *акиту*, ритуальному церемониалу встречи Нового года в Вавилоне (о нем помимо специальных исследований см.: Элиаде М. Космос и история. М., 1987. С. 68—71). В состав церемониала *акиту* входил так называемый праздник Судеб (*загмук*), когда делались предсказания на каждый из последующих двенадцать месяцев года; сами эти предсказания приравнивались к созданию этих месяцев, к предопределению каждому из них «своей» семантики. Но во время этого праздника решалась и судьба каждого дня года, а сам праздник становился тем самым еще одним образом творения.

Это обращение к вавилонскому *акиту* и особенно *загмуку* в связи с Ахматовой имеет особый смысл. В январе 1940 года она пишет стихи, в которых есть мотив вынимания жребия в Новый год: *С Новым Годом! С новым горем! / Вот он пляшет озорник, / Над Балтийским дымным морем, / Кривоног, горбат и дик. / И какой он жребий вынул / Тем, кого застенок минул? [...]* (к «дисгармонически» — *Кривоног, горбат и дик* — пляшущему Новому году ср. отмеченные выше новогодние «пляски» стихий). В некоей «реконструкционной» перспективе можно представить себе и вынимание «месячных» жребиев (подобно тому, как это делалось во время *загмука*) — «роковых» мартовских, апрельских, августовских и т. д. (см. выше). Такой же ритуал «Судеб» можно открыть в *Поэме*. Центр его — третье посвящение к *Поэме* с подзаголовком *Le jour des rois*, отсылающим к кануну Крещения (как и эпиграф из Жуковского *Раз в Крещенский вечерок...*), когда происходят гадания « годового » объема. В этом посвящении — предсказание, и все оно — о будущем, в будущем времени, про *Гостя из будущего*: *[...] А за ней в ойдет человек, / Он не станет мне милым мужем, / Но мы с ним такое заслужим, / Что смутит ся Двадцатый Век / [...]* / *Он ко мне во дворец Фонтанный / Опоздает ночью туманной / Новогоднее пить вино. / И запомнит Крещенский вечер / [...]* / *Он погибель мне принесет.* И далее — в Белом зале, в сознании того, что *Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет*, — разворачивается гадание-надежда — *И во всех зеркалах отразился / Человек, что не появился / И проникнуть в тот зал не мог. / [...]* / *Гость из будущего! — Неужели / Он придет ко мне в самом деле, / Повернув налево с моста?* (ср. о нем же: *Ты не выпьешь, только пригубишь / [...]* / *Нас несчаст-*

тие не минует, / И кукушка не закукует / В опаленных наших лесах). Но стихия провиденциального, пророческого, предсказательного шире. В разных местах *Поэмы* она заявляет о себе. Автор знает о будущем больше, чем положено простому смертному: «Дом, построенный в начале 19 века бр. Адамины. В него будет попадание авиабомбы в 1942 г.»; *И особенно, если снится / То, что скоро должно случиться...*; и уже о России — *И отмищения зная срок* и т. п. И все эти предчувствия, предвидения, пророчества сводятся как в «книгу Судеб», в гороскоп — *Вот он, бой крепостных часов... / Ты не бойся — дома не мечу, / Выходи ко мне смело навстречу — / Гороскоп твой давно готов...*, ср. выше о «ветре завтрашнего дня», а также из записей к *Поэме* (д. 99, л. 26—29 об., декабрь 1959): «Хиросмант или Распутин „Лишняя Тень“ и все вокруг нее. „Во фраке хромает“. Показывает всем их будущее».

Собственно говоря, в этих предсказаниях, сделанных в «пороговых» ситуациях, уже и осуществляется выход за пределы времени. Оно как бы останавливается — *Не клади мне руку на темя — / Пусть навек остановится время / На тобою данных часах* (ср. *И время прочь!*) и перестает править годом, жизнью, человеком: *На пороге стоит — Судьба*.

Выше говорилось о том, что в *Поэме* автор выступает как своего рода руководитель ритуала (ср. еще в 10-е годы: *Жрица ми божественной бессмыслицы / Назвала нас дивная судьба...* и дальше о *бденье у позорного столба* и начале *кроваво-черного карнавала*), и эта тема находит отражение как бы в двух зеркалах. Вне текста *Поэмы* автор самим созданием текста, начавшимся в конце старого сорокового перед новым сорок первым, выступает как ведущий и направляющий ритуал-поминание, ритуал-панихиду. Внутри *Поэмы* Автор выполняет эту же роль как один из персонажей текста. В продолжение древнемесопотамских параллелей, в частности в том, что касается фигуры царя как исполнителя ритуала, уместно подчеркнуть «царские» сигнатуры-инсигнии Ахматовой. Они многочисленны и разнообразны, и здесь будут упомянуты лишь важнейшие из них. О царственном облике, осанке Ахматовой написано очень много — и при жизни поэта, и после его смерти. В известной мере эта характеристика стала клише. Немало писалось и о царственном положении Ахматовой в поэзии. Многое из жизни и творчества подверстывалось в этот ряд — и царскосельское прошлое, и царскосельское наследие (*О, кто бы мне тогда сказал, / Что я наследую все это: / Фелицу, лебедя, мосты, / И все китайские затеи...*), и царская тема ранних стихотворений (*И странно царь глядит вокруг...*; ср. жизнь в дворцах — Мраморном, Шереметевском, — сублимировавшаяся в миф «царской» жизни) и «царская забота» после революции, и счет «царям» от имени поэтов и общее сознание царского статуса поэта, носителя «царственного Слова» (*Всего прочнее на земле печаль / И долговечней — царственное Слово* — и когда умирает поэт, царь снимает осаду. *Чтоб шумом не мешать обряду похорон*), и многое другое. Знаменитые царицы древности — Дидона, Федра, Клеопатра — избирались ею своими зеркалами. И окружающие люди как бы признавали «царские» права и царственное положение, но и автор, казалось, молчаливо принимал это признание. Впрочем, в других случаях и подтверждал его — [...] «Что же, — / Он ответил, — тогда мне делать, / Если так я в тебя влюбился» / И мне стало обидно: «Глупый! — / Я спросила, — Что ты —

*царевич?» / [...] / Заплакал высокий мальчик, / Оттого, что я не хотела / Ни роз, ни ехать на север. // Плохо я его утешала: / «Подумай, я буду царицей, / На что мне такого мужа?» и далее — «Боже, мы мудро царствовать будем, / [...] / Мы никого обижать не станем» и, наконец, Долго я верить себе не смела, / [...] / Смуглый и ласковый мой царевич / Тихо лежал и глядел на небо. // [...] / Слышала я — над царевичем пели: / «Христос воскрес из мертвых» («У самого моря»); позже — Теперь моли, терзайся, называй / Морской царевой. Все равно. Не надо или Старый друг не спит и бормочет, / Что он больше, чем счастья, хочет / Позабывать про царскую дочь или Я спала в королевской кровати, / Голодала, носила дрова (13 августа 1960).*

Не раз Ахматова соотносила свое горестное положение с тем, кого издевательски называли царем (*Разве не я тогда у креста? или Кого когда-то называли люди / Царем в насмешку, Богом в самом деле...*). Тема венца, символа царской власти и смертных мучений, — из этого круга: *Знаю я тот венец златокованный...; — Седой венец достался мне недаром...; — Холодок настоящей свободы / И седой над висками венец; — Что же ты на земле замешкалась / И венец надеть не торопишься.* Но и жестче и непосредственнее — трон-плаха, ср. *На позорном помосте беды, / Как под тронным стою балдахином.* Но все-таки ничто не заставляет отречься от «царского» и «царственного» наследия. В «Отрывке» (*Так вот где ты скитаться должна, / Тень от тени, чужая невеста...*), отчасти возвращающем к топике поэмы об утонувшем царевиче, находим: *Разве плохо казалось тебе / У зеленого темного моря, / Что покорствуя страшной судьбе, / Ты пошла на такое, не споря? / Ты, запретнейшая из роз, / Ты, на царство венчанная дважды... И наконец, в «Поэме без героя» — А твоей двусмысленной славе, / Двадцать лет лежавшей в канаве, / Я еще не так послужу, / Мы с тобой еще попируем, / И я царским моим поцелуем / Злую полночь твою награжу.* И все это в контексте — поэтическом и биографическом: *В душистой тени между царственных лип* («Летний сад») или *Чем отплачу за царственный подарок? / Куда итти и с кем торжествовать?* и т. п.; и как ядро идеи царственного статуса поэта, ср. «Смерть Софокла», «Александр у Фив», «Памяти поэта». 2. *Словно дочка слепого Эдипа...* и др. «Николаевская» эпоха стала «Пушкинской». «Он победил и время, и пространство».

Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин [...]. Все остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах очень величественно красуется на стене Пушкинского музея. [...] И напрасно люди думают, что десятки рукотворных памятников могут заменить тот один нерукотворный аеге regennius. («Слово о Пушкине»).

Дело Поэта и слава его, можно добавить, геге regennius, подлинно царственны.

Но есть и еще одно основание вспомнить в связи с «Поэмой без героя» и смежными текстами вавилонский новогодний ритуал *акиту*. Как известно, пока длилась эта двенадцатидневная церемония, в храме Мардука совершалось торжественное произнесение ключевого текста о сотворении мира «Энума элиш», который неоднократно повторялся, как бы укрепляя описы-

ваемое в акте творения и создавая дополнительные гарантии успеха этой космогонической деятельности. В этой поэме повествовалось о поединке между богом Мардуком, представляемым в виде небесного царя-героя, и морским чудовищем Тиамат и о победе Мардука, имевшей место «во время оно», но актуальной и сейчас, что подтверждалось ритуальным сценарием поединка двух враждебных групп, воспроизводившимся на стыке Старого и Нового года. Победа Мардука тогда обозначала победу космического начала, открытие пути творения, возрождение «нового» времени, создание условий для второго, окончательного творения — в слове. Первые слова поэмы *Enūta eliš...* («Когда вверху...») описывают ситуацию, когда объекты космической организации уже были, но и м е н и у них не было — «Когда вверху небо еще не было названо (1), (и) внизу земля не была еще наречена именем... (2)», и, следовательно, существование неба и земли не было вполне подлинным. Оно-матетический акт завершает творение и как бы передает его по цепи времени, спасая от небытия и забвения. Поминальный обряд то же есть название по именам, и именно такую задачу ставит перед собой поэт — [...] *крикнуть на весь мир все ваши имена*. «Поэма без героя», где н и к а к и х имен не названо, кроме имен-масок, имен-литературных образов, имен-фантомов, как ни парадоксально, тоже посвящена нахождению имен в хаотическом смещении маскарадного вихря, отделению их от псевдо-имен, выражению их в новом коде, поминанию (*Между «помнить» и «вспомнить», други, / Расстояние — как от Луги / До страны атласных баут*), запоминанию, прославлению (*Вас я вздумала нынче прославить, / Новогодние сорванцы!*), то есть памяти во времени. Устойчивым по отношению ко времени оказывается не всякое имя, но имя, отсылающее к делу, к функции, и именем Анны Павловой в *Поэме* становится «*Но летит, улыбаясь мнимо, / Над Маринскою сценой prima, / Ты — наш лебедь непостижимый*», именем Шаляпина — «*И опять тот голос знакомый, / Будто эхо горного грома*», а именем Блока — его автономии: «*Демон сам с улыбкой Тамары*» или «*Это он в переполненном зале / Слал ту черную розу в бокале*», «*Он ли встретился с Командором*» и т. п. Это — подлинные имена, сохраняемые временем и историей. Они названы, значит, они существуют, то же, что остается «без лица и названья» мнимо, лишено онтологичности и, следовательно, истинности-подлинности. Таковы же и имена Мардука, которые провозглашаются благодарными ему богами: этих имен пятьдесят («Именем *Пятьдесят* великие боги назвали [его], чьих имен — 50...», *Enūta eliš* табл. VII, 143—144), и все они имена-мотивы, за которыми стоят деяния бога, который тоже по-своему может пониматься как поэт и пророк. Уже на пиршестве богов перед битвой с Тиамат он обнаруживает могущество своего слова, которое выступает как слово-дело (*Словом останавливали Солнце, / Словом разрушали города*, как сказал поэт): по его слову появляется и исчезает звезда. Убив Кингу, Мардук отбирает у него «таблицы Судеб», и будущее становится для него проницаемым, а это дает Мардуку власть и господство над миром во времени. Эпилог «Энума элиш» — своего рода гимн именам Мардука —

Пусть они удержатся в воспоминании..., пусть мудрый и знающий рассматривает их вместе, пусть отец повторяет их, обучает им своего сына, пусть уши пастуха будут открыты им... Произнесенное его (Мар-

дука) устами ни один бог не может изменить. [...] Грешник и преступник презренны перед ним... (Heidel A. The Babylonian Genesis. The Story of Creation. Chicago: London, 1971. С. 60).

Тема имени, наречения именем, памяти-вспоминания, царственного слова объединяет Ахматову, прежде всего «Поэму без героя», с «Энума элиш». Эта связь не была случайной. Ахматова знала поэму, хотя бы потому, что В. К. Шилейко, второй ее муж, переводил этот текст на русский язык. В записях Ахматовой о «Поэме без героя» говорится о ее филиациях в процессе работы:

Рядом с ней, такой пестрой (несмотря на отсутствие красочных эпитетов) и тонущей в музыке, шел траурный Requiem, единственным аккомпанементом которого может быть только Тишина и редкие отдаленные удары похоронного звона. В Ташкенте у нее появилась еще одна попутчица — пьеса *Энума Элиш* — одновременно шутовская и пророческая, от которой и пепла нет. Лирика ей не мешала, и она не вмешивалась в нее (Соч. III, 159).

Кое-что об этой пьесе проясняют записи Ахматовой, хранящиеся в ЦГАЛИ (их воспроизведение см.: *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 508—509). Разумеется, исключительно важна связующая роль этой пьесы. Хотя следует согласиться с комментатором, указывающим, что связь названия драмы Ахматовой с ее содержанием (известным, правда, отрывочно) остается неясной (ср., однако, мотив героини, спускающейся сверху вниз по освещенной луною почти отвесной скале, отсылающей и к отдельным фрагментам у Ахматовой, и к общей идее «вверх»), сам факт бесспорной связи с «Поэмой без героя» (ср. Гость из будущего, тема «двойника» героини и т. п.), с одной стороны, и одноименности с вавилонским эпосом творения, приуроченным к Новому году, с другой, говорят о многом и не в последнюю очередь о возможности соотнесения и самой «Поэмы без героя», с вавилонской поэмой. Оставляя на будущее ряд соображений, относящихся к ахматовской трагедии, все-таки уместно обозначить три важные ее особенности: 1) в центральной части «Сон во сне» в качестве героини выступает автор пьесы, одновременно поэтесса и актриса, исполняющая главную роль (ср. совпадение в ритуале поэта и жреца, т. е. исполнителя роли, своего рода актера, особенно в ритуальных инсценировках типа *акиту*; то же, как указывалось выше, и в «Поэме без героя», где автор и поэт и исполнитель ритуала); — 2) «Сон во сне» представляет собой пьесу в пьесе (ср. такое же включение «Энума элиш» в полный сценарий *акиту* и наличие подобной же «рамочной» структуры, правда, с усложнениями, в «Поэме без героя», что снова можно считать признаком ритуальной конструкции); — 3) третья часть трагедии должна была изображать суд над героиней после провала ее пьесы, который заканчивался ее гражданской и физической смертью (этот пророческий мотив откликается смутно и в *Поэме* — ср. *Ну, а как же могло случиться, / Что во всем виновата я? / [...] / Оправдаться... но как друзья? // Так и знай: обвинят в плагиате... / Разве я других виноватей? / Впрочем, это мне все равно. / Я согласна на неудачу и дальше — о двусмысленной славе / Двадцать лет лежавшей в канаве* — и в вавилонском эпосе творения, в мотиве таблиц

Судеб, то есть суда времени). За рамками остаются такие мотивы, как произнесение имени (*Имя твое мне сейчас произнести / Смерти подобно*, см. выше) и брака (*Чьей бы ты ни сделалась женою, / Продолжался [я теперь не скрою] / Наш преступный брак* — в контексте приуроченной к началу Нового года иерогамии, призванной возродить мир и человека), а также сама общая идея «le malheur d'histoire» и необходимости катастроф. Как показывает библейская история, только такие исторические катастрофы возвращали евреев к Богу, то есть восстанавливали их органическую и интимнейшую связь с высочайшими ценностями, и предоставляли шанс искупить свои грехи и пробудить совесть, открыв себе новый путь в новое состояние (по этим же причинам ужасы революции имеют и величайшее религиозное значение). Эти задачи тоже должны быть отнесены к числу «креативных», а если это так, то, хотя бы отчасти, получают в этом свете объяснение и «Поэма без героя», и ахматовская трагедия «Энума элиш», еще более тесно увязываемые с текстами о творении. В этой широкой перспективе мотив осуждения грешника и преступника в «Эпиплоге» (табл. VII, стих. 156) вавилонской поэмы в конечном счете увязывается с темой греха, вины, покаяния, искупления, совести в «Поэме без героя». Ср.: *Я не то что боюсь оглашки... / И чья очередь испугаться, / Отшатнуться, отпрянуть, сдаться / И замаливать давний грех; — Завтра утро меня разбудит, / И никто меня не осудит / [...] / Но мне страшно [...]; — Существо это странного нрава. / [...] / И ни в чем не повинен: ни в этом, / Ни в другом, ни в третьем... Поэтам / Вообще не пристали грехи; — Это я — твоя старая совесть, / Разыскала сожженную повесть [...]; — Кто над мертвым со мной не плачет, / Кто не знает, что совесть значит / И зачем существует она; — На пороге стоит — Судьба; — Ну, а как же могло случиться, / Что во всем виновата я? [...] / Оправдаться... но как, друзья? и т. п.* включая сюда и сходные мотивы других стихов того периода, когда шла работа над *Поэмой* (ср. E. von Erdmann-Pandžić. Op. cit., 128—146); ср.: *Я всех на земле виноватей / Кто был и кто будет, кто есть, / И мне в сумасшедшей палате / Валяться — великая честь; — И ты хочешь на всех языках / Знать как круты подъемы и спуски / И почему у нас совесть и страх; — Одна на скамье подсудимых / Я скоро полвека сижу / [...] / Все три поколения присяжных / Решили: «виновна она» / [...] / Я глохну от зычных проклятий, / Я ватник сносила дотла... / Неужто я всех виноватей / На этой планете была? и т. п., но и еще раньше, до *Поэмы*: *Одни глядятся в ласковые взоры, / Другие пьют до утренних лучей, / А я всю ночь веду переговоры / С неукротимой совестью своей. // Я говорю: «Твое несу я бремя / Тяжелое, ты знаешь, сколько лет». / Но для нее не существует время, / И для нее пространства в мире нет // [...] // А надо мной спокойный и двурогий / Стоит свидетель... о, туда, туда, / По древней подкапризовой дороге, / Где лебеди и мертвая вода.* Для совести не существует сроков давности и, следовательно, времени. Поэтому и она, начинаясь во времени, выходит за его пределы и начинает соотноситься с вечным. Парадокс совести как сознания своего греха и своей вины состоит в том, что история, время искупают грехи и вину, а вечность — нет. Этому парадоксу может быть дано следующее объяснение: даже в быстротекущее время, даже в истории с ее ужасом и катастрофичностью ты должен успеть сделать все для искупления греха, но даже в бесконечной, вневременной и «сверх-истори-*

ческой» вечности полного искупления получить нельзя: о своем грехе совесть будет помнить всегда, и эта всегдашняя и ежеминутная память о нем определяет и духовные масштабы личности, и ее ориентацию в сфере нравственного и даже принципы «практического» поведения. Обнаруживающееся и здесь совместное и одновременное «держание» перед собой временного, исторического и вневременного, вечного составляет характернейшую черту ахматовского историзма. При этом следует помнить, что наряду с плюс-временем, характеризующим космическую организацию, историю, существуют два разных минус-времени. Одно минус-время, характеризующее хаос, по сути дела, «недovремя». Другое минус-время, присущее вечности, — то «сверх-время», которое, сменяя и отменяя плюс-время, не отбрасывает, но вбирает его в себя: все «историческое» исчезает уже потому, что оно лишается всех своих объектов, всего состава, всех временных связей, но сохраняет свою проекцию — теперь уже «сверх-историческую» — в вечности, результат, так сказать, «эйдетической редукции» материи и конкретных форм «исторического».

Отчасти именно такая редукция, «опустошение», опрощение и происходят в поздней лирике Ахматовой, — если только не понимать эти определения слишком буквально. *Я — тишайшая, я — простая.* Да, это действительно так, если только считать, что изощренность и «умышленность» не противоречат простоте. После войны стихи становятся «еще проще», чем во времена «Подорожника» и «Белой стаи», но только потому, что вся подлинная сложность уходит в глубинные слои текста, а все «внешние» исторические индексы — имена, названия, события, знаки конкретного времени — чаще всего вообще изымаются. Стихи перестают быть «злободневными» и «актуальными», если подходить к ним с «историческими» мерками: их отзывчивость теперь переориентирована на вечное. Отсюда — «повседневное празднество повторенья» (А. Г. Найман), позволяющее преодолеть профаническую длительность, частное и случайное и прикоснуться к высшей реальности. Поэт как бы пребывает, движется в новой среде, где архетипическое просветлено до идеально-прототипического и вечного. Во всяком случае, эта поздняя лирика контрастна и по отношению к стихам с середины 30-х по середину 40-х годов с ее обостренным и «феноменальным» (выражаясь на языке философии) историзмом. Однако это едва ли можно расценить как отказ от т а к о г о историзма в последние два десятилетия жизни и творчества. Дело заключалось в том, что с конца войны началась очень существенная и диагностически важная переориентация Ахматовой на и н о й способ или тип реализации «исторического» в ее творчестве. Два обстоятельства определили эту переориентацию — обострившееся сознание долга памяти и созревшая готовность рискнуть обратиться к прозе. В отрывках воспоминаний *Из ненаписанной книги* (книга, «которую я никогда не напишу, но которая все равно уже существует и люди заслужили ее») говорится именно об этих обстоятельствах:

И кто бы поверил, что я задумана так надолго, и почему я этого не знала. Память обострилась невероятно. Прошлое обступает меня и требует чего-то. Чего? Милые тени отдаленного прошлого почти говорят со мной. Может быть, это для них последний случай, когда блаженство, которое люди зовут забвеньем, может миновать их. Откуда-то выплывают слова, сказанные полвека тому назад и о которых я все пять-



десять лет ни разу не вспомнила. Странно было бы объяснить все это только моим летним одиночеством и близостью к природе, которая давно напоминает мне только о смерти (Соч. III, 133).

и

Когда я вернулась (1 июня 1944) в Ленинград, мне хотелось писать только прозу [...]. Проза всегда казалась мне и тайной, и соблазном. Я с самого начала все знала про стихи — я никогда ничего не знала о прозе. Я или боялась ее, или ненавидела. В приближении к ней чудилось кощунство, или это обозначало редкое для меня душевное равновесие [...]. Однако книжка — двоюродная сестра «Охранной грамоты» и «Шума времени» должна возникнуть (Соч. III, 135—136).

Итак, память, ищущая для себя отдушину в прозе. И, можно добавить (ср. об этом также ранее), «личное», биографическое как рамка представления «исторического» (или — при ином угле зрения — «исторификация» биографии). Биографический жанр не был для Ахматовой случайным и не был открытием 40-х годов.

В первый раз я стала писать свою биографию, когда мне было 11 лет, в разлинованной красным маминой книжке для записывания хозяйственных расходов (1900 г.). Когда я показала свои записи старшим, они сказали, что я помню себя чуть ли не двухлетним ребенком (Павловский парк, щенок Ральф и т. п.). Биографию я принималась писать несколько раз, но, как говорится, с переменным успехом. Последний раз это было в 1946 г. Она, насколько помню, была не очень подробной, но там были мои впечатления 1944 — „Послеблокадный Ленинград“, „Три сирени“ — о Ц[арском] С[еле] и описание поездки в конце июля в Териоки — на фронт, чтобы читать стихи бойцам. Их мне теперь трудно восстановить. Остальное же настолько окаменело в памяти, что исчезнет только со мною (Соч. III, 134).

Биография, по признанию Ахматовой и следующим из него соображениям, предъявляла к автору ряд требований, основная часть которых относилась к проблеме подлинности биографии, «незамутненности» ее приводящими факторами и выводами, даже если они важны и «правильны» (в любом случае их привлечение связано с психологическим преступлением против духа времени и истории души). Находясь под большим впечатлением «Шума времени», Ахматова понимала предательскую роль сознания в воспоминаниях детства.

Как только появляется сознание, человек попадает в совершенно готовый и неподвижный мир, и самое естественное не верить, что этот мир некогда был иным (Соч. III, 136).

И понимала, что «всякая попытка связных мемуаров это — фальшивка. Ни одна человеческая память не устроена так, чтобы помнить все подряд» (Соч. III, 137). И знала, что «в сущности никто не знает, в какую эпоху он живет» («Так и мы не знали в начале 10-х годов, что жили накануне первой европейской войны и Октябрьской революции» — там же) и какие соблазны подстерегают пишущего о детстве —

Говорить о детстве и легко, и трудно. Благодаря его статичности его очень легко описывать, но в это описание слишком часто проникает слащавость, кот[орая] совершенно чужда такому важному и глубокому периоду жизни, как детство. Кроме того, одним хочется казаться слишком несчастными в детстве, другим слишком счастливыми. И то и другое — вздор. Детям не с чем сравнивать, и они просто не знают, счастливы они или несчастны (Соч. III, 136).

И еще одно — «Замечаю, что очень скучно писать о себе и очень интересно писать о людях и о вещах [...]. Себя надо давать как можно меньше» (Соч. III, 135), и не только «очень скучно», но и мучительно —

Теперь, когда все позади — даже старость, и остались только дряхлость и смерть, оказывается, все как-то, почти мучительно проясняется (как в первые осенние дни) — люди, события, собственные поступки, целые периоды жизни. И столько горьких и даже страшных чувств возникает при этом (Соч. III, 136).

«Скука» писания о себе и потребность давать себя «как можно меньше» находятся в известном противоречии с требованиями автобиографического жанра, но только в «известном». Когда речь идет о подлинности и «все уже было давно», нужен не анализ и аналитическая процедура и вытекающая из нее аналитическая форма представления фактов детства, «возмущающие» подлинное, но скорее реконструкция стихии и детства по данным, которые наиболее устойчивы к воздействию времени, сознания, рассудка, логико-дискурсивных операций или же сохраняют относительную «нейтральность», поскольку они внешни для описывающего себя Я (люди, вещи).

Сказанное объясняет две основные опоры «автобиографического» для Ахматовой. Первая — память чувств, прежде всего наиболее архаичных, глубоко укорененных в природе человека, более того — «дочеловеческих» в том смысле, что свое более полное развитие они получили в мире животных. Речь идет об обонянии и слухе; зрение оказывается на первых порах жизни отесненным и нередко зрительные образы вырастают из слуховых и обонятельных ощущений как не вполне законное их обобщение.

В Ташкенте от эвакуационной тоски написала „Дому было сто лет“, там же в тифозном бреде все время слушала, как стучат мои каблукы по Царскосельскому Гостиному двору — это я иду в гимназию, снег вокруг собора потемнел, кричат вороны, звонят колокола — кого-то хоронят (Соч. III, 134).

[...] очень скучно писать о себе и очень интересно писать о людях и о вещах П[етербург], запах Павл[овского] вокзала [...] (Соч. III, 135).

Звуки в петербургских дворах. Это, во-первых, звук бросаемых в окно подвала дров. Шарманщики (Пой, ласточка, пой, сердце успокой!). Точильщики („Точу ножи, ножницы!!!!“). Старьевщики („Халат, халат!!!!“), которые всегда были татарами. Лудильщики. „Выборгские крендели привез“. Гулко во дворах-колодцах (Соч. III, 147).

Запахи Павловского Вокзала. Обречена помнить их всю жизнь, как слепоглухонемая. Первый — дым от допотопного паровозика,

кот[орый] меня привез — Тярлево парк, salon de music (кот[орый] называли „соленый мужик“), второй — натертый паркет, потом что-то пахнуло из парикмахерской, третий — земляника в вокзальном магазине (павловская!), четвертый — резеда и розы (прохлада в духоте) свежих мокрых бутоньерок, кот[орые] продаются в цветочном киоске (налево), потом сигары и жирная птица из ресторана (Соч. III, 148).

(Ср. в стихотворном наброске — *Как слепоглухонемая, / Которой остались на свете / Лишь запахи, я вдыхаю / Сырость, прелость, ненастье / И мимолетный дымок*, см. «Известия ОЛЯ». Т. 43. № 1. 1984. С. 75; ср. также: «Павловский вокзал. [Его запахи, шумы, дымы, парк, люди]», Соч. III, 140.) Было бы неоправданным сужением возможностей видеть здесь только запахи и звуки детства данного воспоминателя: это запахи, звуки и с т о р и и, ее «обонятельный» и «слуховой» коды, ее стихийные образы, пренебрегать которыми, конечно, нет серьезных оснований.

В т о р а я опора «автобиографического» для Ахматовой иного рода. Это память о людях и вещах, поскольку последние более нейтральны по отношению к описывающему себя Я, чем те образы детства этого Я, которые помнит он. Подобно тому, как на основе ранних образов звуков и запахов складываются «вторичные» визуальные образы (пока с некоей поры они не становятся основными), так и на основе памяти о людях и вещах начинают формироваться «вторичные» событийно-ситуационные образы: люди и вещи видятся, слышатся, осязаются, обоняются, имеют вкус в отличие от событий-ситуаций, которые сами по себе, вне вовлеченных в них людей и вещей, не могут быть так почувствованы, но являются результатом более сознательных операций ментального характера, в частности, и перевода их на естественный язык, всегда в той или иной степени «предательского». «Персонажный» код составляет важнейшую часть ахматовских воспоминаний, и многие единицы его — суть узлы развертывания эпизодов, вокруг этих «персонажей» выстраивающихся; более того, нередко «персонаж» — лишь этикетка вспомогательного характера для эпизода или события. Конечно, почти ни одно из воспоминаний Ахматовой не дается *in extenso*: они обычно очень лаконичны — вплоть до назывных предложений, когда отсутствие предиката «снимает» действие и, следовательно, событийность, и даже простого перечня имен, и все-таки даже в этих условиях «персонажная» наполненность воспоминания бросается в глаза как отличительная его особенность. При общем малом объеме автобиографической прозы количество имен и других «культурных», то есть в широком смысле исторических, индексов чрезвычайно велико. На двух-трех десятках страниц собственно автобиографической прозы сотни имен (род, родители, семья, друзья, знакомые, поэты, писатели — русские и иностранные, давние и современные, художники, артисты, ученые, политические деятели и т. п.; литературные и мифологические персонажи и т. п.), названий мест (города, улицы, дворцы, дома, учреждения, сады, кладбища, адреса и т. п.), литературных произведений, дат и т. п. Состав этих индексов и их последовательность внутри каждого автобиографического отрывка чаще всего дают возможность восстановить сюжет, то есть событийную основу не написанного Ахматовой, но лишь «законспектированного» кратчайшим образом текста (то же относится к находящемуся в бумагах ахматовского архива и составлен-

ному ею плану Царского Села с «историко-культурными» привязками и семантизированными топографическими узлами; этот план раскрывают отчасти и исследовательские принципы Ахматовой, и ее «следовательские» методы). При этом каждый «культурный» индекс обычно отсылает читателя по двум адресам — к тому, что стоит непосредственно за ним (особенно поучительны в этом смысле имена), то есть к Блоку, Мандельштаму, Пастернаку, Цветаевой, Вяч. Иванову, Анненскому, Модильяни, Лозинскому и т. д., и к самому автору, взятому в момент соответствующих встреч. С одной стороны, всё и все через автора; с другой, автор через всех и всё, их имена «пишут» и «говорят» об авторе, сами того не зная, но не автор о себе, так как «очень скучно писать о себе».

В конце концов Ахматова так и не написала свою прозу, задержавшись на «специализированной» предпрозе — литературоведческой (собственно — пушкиноведческой), мемуарной, автобиографической, эпистолярной, устно-«новелистической» («пластинки»), не говоря уж о «неспециализированной» — жанр беседы, разговора, отдельных реплик и т. п. Но представить себе эту «ненаписанную» прозу в законченном виде не так сложно: пожалуй, ни на одном этапе и ни при каких условиях она не стала бы «законченной». Она всегда оставалась бы настолько прореженной в отношении описываемых событий, настолько элидированной, настолько селективной, насколько это нужно для поддержания той напряженности, без которой личное становится «скучным», а историческое — далеким, неактуальным, безличным, «ненаправленным». Конечно, такая проза не может «взять» все личное, все его аспекты и ракурсы, и такая проза не приспособлена к однозначному следованию хода истории, к своего рода «автоматическому» соотносению со всей историей и с каждым ее звеном. Эта проза умеет зато передать те наиболее напряженно-драматичные узлы истории, которые были пережиты лично, как свое, и то личное, что пишется не им самим о себе, но историей, успевшей где-то и как-то, хотя бы второпях, пересечься с носителем этого личного. Это взаимное, двустороннее пресуществование исторического в личное и личного в историческое и составляет суть «ненаписанной» ахматовской прозы. А места, где такое пресуществование совершалось, становятся узелками à deux termes, отсылающими к лично-биографическому и лично-историческому. Эти узелки внешне подобны «фонарикам» из брюсовского стихотворения, которое когда-то, на уроке психологии, проводимом Г. Г. Шпетом в фундуклеевской гимназии, прочитала перед классом юная Анна Горенко (см. рукопись воспоминаний В. Беер — Рукописный отдел ИРЛИ АН — Р1, оп. 2, № 282; Соч. III, 611—612), но и структура этих «узелков-фонариков», и структура того, что они освещают, для зрелой Ахматовой представлялась совсем иной, нежели Брюсову.

Как строится конструкция каждого из этих «узелков» и как эти «узелки» собираются в последовательность, в «исторический текст» и чем этот текст отличается от «объективной» истории, которую пишут притворившаяся лицом безличная Клио или бесстрастный Пимен, — можно представить по примеру из записи Ахматовой (ЦГАЛИ, д. 104, л. 10 об.), воспроизводимой ниже (см.: Лямкина Е. М. Указ. соч. С. 405—406):

Если бы раздавали для описания петерб[ургские] места, я бы взяла такую *трещину* — от Конюш[енной] площади до храма.

- I — Вынос тела П[ушки]на. Лития. Конюш[енная] пл[ощадь].
- II — Убийство Ал[ександра] II (Екат[ерининский] канал).
- III — Павел смотрит из окна комнаты, где его убили, на павловц[ев], кот[орые] все курносые и загримир[ованные] им.
- IV — Цепной мост („Зданье у Цепного моста“).
- V — Дом Оливье (Пант[елеймоновская], кв[ртира] Пушкина).
- VI — Ворота, из кот[орых] вывезли народов[ольцев] и Достоевского.
- VII — Дом Мурузи (Клуб поэтов и стих[отворная] студия 1921).
- VIII — Конюш[енная] пл[ощадь]. Заседание Цеха [поэтов] у Лизы [Кузьминой Караваевой] (1911—1912) и церковь на месте избы, откуда Лизавета [Петровна]...

О Павле см. выше, а также запись о другой «трещинке»:

И два окна в Мих[айловском] замке, кот[орые] остались такими же, как в 1801 г., и казалось, что за ними еще убивают Павла, и Семеновские казармы, и Семеновский плац, где ждал смерти Достоевский, и Фонтанный дом — целая симфония ужасов... Шереметьевские липы, переключка домов... Летний... Первый благоуханный, замерший в июльской неподвижности, а второй под-водой в 1924 г. И снова Летний, изрезанный зловонными рвами-щелями 1941 и Марсово — плац-парад, где ночью обучали новобранцев в 1915 г. (барабан) и Марсово — огород уже разрытый, полузаброшенный (1921) под тучей вороньих крыл, и ворота, откуда вывозили на казнь народовольцев... (Соч. III, 147).

(Но и в жизни самой Ахматовой были такие же «трещинки», повторения и сгущения, «переключка домов», ею упомянутая. Уже отмечалось, что, много лет прожив в Шереметевском дворце, больше чем где-либо еще [*Но так случилось, / Что почти всю жизнь / Я прожила под знаменитой кровлей / Фонтанного дворца...*], умерев, она оказалась в Странноприимном доме Шереметева, где москвичи прощались с нею. Эти два шереметевских дома с общим девизом *Deus conservat omnia*, использованным в *Поэме*, объединены образом Параши, о которой поэт вспомнил в строфе, не вошедшей в *Поэму*, писавшейся в Шереметевском дворце и, в частности, о нем самом — *Что бормочешь ты полночь наша? / Все равно умерла Параша, / Молодая хозяйка дворца...* Ахматова знала и писала о том, что таким, как она, умирать в тюрьме, в сумасшедшем доме. 10 февраля 1966 года, пробыв три месяца в больнице: «Теперь могу решительно записать следующее: существует закон, по которому каждая больница от долговременного в ней пребывания медленно, но верно превращается в тюрьму [...]. Голуби [...] будут по-тюремному гулить за окнами». И за две недели до смерти, в Прощеное Воскресенье — «Больница-тюрьма еще со мной. Все еще видится в окне почти черный голубь, кот[орый], так и кажется, готов отнести письмо по любому адресу и стучит клювом в стекло. А входная дверь заперта, как в сумасшедшем доме. Говорят, меня поминали где-то далеко... как жертву [1946]».)

Фрагменты таких исторических текстов, как «Трещинка», приурочены к одному месту или к одной, притом топографически очень четкой, можно сказать, непрерывной последовательности «значимых» мест. Эти

места не просто хорошо знакомы как среда обитания и районы практических нужд, но лично осмыслены и пережиты под углом зрения истории; более того, трудно представить себе, что автор не ходил специально по этим маршрутам, сопереживая исторические события, связанные с узловыми точками этих маршрутов, и тем самым как бы совершая поминальный обряд по истории — ее персонажам, ее событиям. Тем самым этот маршрут, путь становится ритуальным. Он один и един, но синтезирует в своей пространственной проекции разные времена — от первой половины XVIII века (изба Елизаветы Петровны) до 1921 года (Клуб поэтов и стихотворная студия) и даже позже (наводнение 1924 года, Летний сад в 1941 году) — вплоть до того дня, когда в очередной, последний раз воспроизводится этот путь, стягивающий времена и события и соединяющий их с тем, кто проделывает его, то есть с «личным». Эта личная доминанта пути так же важна и необходима, как и историческая. Все прошлое, все, что было, проецируется в план личного; все личное вовлекается в сферу исторического. Времени нет, или оно теряет свой смысл меры изменения, если и сейчас, когда проходишь мимо Михайловского замка, за этими двумя окнами все еще убивают Павла. Как и нет лица, личности в ее изолированности и самости, отделенности от других личностей, если, убивая Павла, убивают и ее самое — вчера, сегодня, завтра, всегда. Совокупному времени, собранному воедино лично пережитым путем, соответствует и совокупная личность, вмещающая отныне горе и муки всех других, о ком знаешь и кому сострадаешь. Это и есть уроки истории, обучающие ей человека, в обмен на то, что человек «гуманизирует» историю, прививая ей личностные и нравственные начала. Но это и уроки художественной прозы нового типа, первые удачные опыты в этой области — прозы, вырастающей из исторического материала, который взят в перспективе «личного».

Другой путь формирования ахматовской прозы брал начало в ее пушкиноведческих исследованиях — как в работах, посвященных анализу конкретных текстов («Сказка о Золотом Петушке», «Каменный Гость» и др.), так и в ее опытах изучения пушкинской биографии. Оба эти круга работ, как и складывающийся в них вариант прозы, имеют непосредственное отношение к истории и методам исторического исследования. В работах первого круга зоркий взгляд на текст как синхронное целое, тонкий и точный анализ деталей, интуитивное проникновение в то, что является определяющим, ключевым, позволяет Ахматовой произвести стратификацию текста, расслоить его и определить логику и смысл каждого слоя, установив как внутренние, так и внешние связи разных элементов текста. Цель подобных работ — дешифровка пушкинского текста (о позднем Пушкине Ахматова говорила, что он «перешифровался») и реконструкция на основании полученных результатов авторского замысла, а иногда и запасных его вариантов. Криптографические способности, присущие Ахматовой и столь блистательно продемонстрированные в собственном творчестве, сделали возможным вскрытие и в пушкинских текстах новых слоев и новых элементов криптограмматического уровня. Связь анализов произведений Пушкина и собственных поэтических опытов несомненна, и одно здесь помогало другому. *У шкатулки тройное дно*, но и у Пушкина «слой на слое» («Как „Пиковая дама“ сложна! Слой на слое. Я это поняла впервые, когда читал Журавлев. Он изумительно читает.

Своим чтением он открыл мне эту сложность». Чук. I, 21; ср. еще: «Например, „Пиковая дама“ — и просто светская повесть 30-х годов 19 века, и некий мост между 18 и 19 веками [вплоть до обстановки комнат графини], и библейское „Не убий“ [отсюда все „Преступление и наказание“], и трагедия старости, и новый герой-разночинец, и психология игрока [очевидно, беспощадное самонаблюдение], и проблема языка [каждый говорит по-своему, особенно интересен русский язык старухи — докарамзинский; по-французски, надо думать, она говорит не так], но... я, простите, забалтываюсь — меня нельзя подпускать к Пушкину...»). В работах второго круга — тот же метод, но еще более глубокое примеривание к себе, к своей жизни, к своей судьбе.

Нужно сказать, что эти особенности Ахматовой-пушкиниста были почувствованы и сформулированы, по сути дела, и глубоко, и точно, Л. К. Чуковской уже на рубеже 50—60-х годов —

Ахматова в своих пушкинистских работах постепенно отходит от общепринятого стиля литературоведческих статей и приходит к созданию новой, ахматовской, прозы. Слушая чтение, я думала: работу о „Золотом Петушке“ могла бы написать не одна лишь Ахматова — это замечательное открытие мог бы совершить любой начитанный и талантливый пушкинист. А вот, например, догадаться, что означает отрывок „Когда порой воспоминанье“ — этого уже никто кроме нее сделать не мог. Тут не только знание, не только сведения, факты, выводы, но и понимание — поэзии, например. „Дьявольская разница“, — сказал бы Пушкин. Без знания — понимание невозможно [...] Ахматовой же разгадывать пушкинскую поэзию и пушкинскую судьбу приходится на помощь еще и то (скрываемое ею) обстоятельство, что онавольно или невольно примеряет судьбу поэтов, родных и не родных, Данта и Пушкина, на свою собственную. Пушкин ждал гибели и разыскивал могилы казненных друзей. И ей случалось совершать подобные поиски. Ожидая гибели (Чук. II, 259—260).

(К личному опыту Ахматовой ср. поездку в Бернгардовку и поиск могилы Гумилева.) — И еще одна запись:

Вечером меня позвала к себе Анна Андреевна. („Никаких дел, просто так“). Прочитала мне кусок из *Гибели Пушкина*. (Раньше я слышала лишь небольшие отрывки.) Поражает в этой работе следовательский (не только исследовательский) склад ее ума. Ведь и в жизни она искусный следователь: постоянно анализирует и сопоставляет факты в быту и делает из них смелые выводы. Например: в поисках источника западных неправд о ней сопоставляет слова, характеры, время отъезда Оцуца, Одоевцевой и пр. А в работе о Пушкине те же операции продвигает над людьми 30-х годов прошлого века, которых она знает не хуже, чем своих современников (Чук. II, 285).

Ср. еще:

Были на днях у Анны Андреевны. Она прочитала мне свою статью о „Каменном Госте“. Опять-таки: какой я пушкинист? Но меня поразило проникновение в душевную биографию Пушкина, обилие интуитив-

ных догадок, подтвержденных логикой ясного, трезвого ума... (Чук. II, 30—31).

Среди этих «интуитивных догадок, подтвержденных логикой ясного, трезвого ума» много подлинных открытий, относящихся к пушкинским текстам и имеющих литературоведческое значение. Но наиболее «блистательным и эвристически совершенным нужно, пожалуй, признать открытие, имеющее отношение как к пушкиноведению, так и собственно к истории» (ср. статью «Пушкин и Невское взморье», а также рукописный план статьи об отрывке 1830 года, хранящийся в ЦГАЛИ, д. 107, л. 25—26 об., см.: *Лямкина Е. И.* Указ. соч. С. 404). Речь идет об интересе Пушкина к могиле повешенных декабристов и о поисках ее поэтом. Как историк-следователь Ахматова ведет расследование с филигранной точностью, разгадывает загадки, распутывает узлы (в сохранившемся плане труда о Достоевском есть запись: «Как [Достоевский] разгадывает Пушкина». Соч. III, 142; уроки Достоевского, который *все понял*, были усвоены Ахматовой и глубоко, и широко) и предлагает убедительную схему того, «где это было», топографически весьма определенный вариант местонахождения могилы, по-видимому, подтверждающийся специальными исследованиями, проведенными в самое последнее время. Но не менее ценным является и то, что было достигнуто Ахматовой как пушкинистом, — наличие у Пушкина особого комплекса «любви к отеческим гробам», святости похоронного обряда (*Сам Дионис ему снять повелел осаду, / Чтоб шумом не мешать обряду похорон*), долга перед теми, чьи могилы остались неизвестны. «Я не допускаю мысли, чтоб место их погребения было для него безразлично», — пишет Ахматова и, заключая статью:

А безымянная могила на Невском взморье должна была казаться ему почти его собственной могилой: туда „погода волновая заносит утлый мой челнок“.

Этот комплекс объясняет не только указанный конкретный случай. Отраженный в ряде текстов, он обнаруживает себя как важнейший компонент пушкинской личности, как одна из основ его нравственного мира.

[...] Стремлюсь привычною мечтою / К студеным северным волнам [...]. Анна Андреевна убеждена, что в этом неоконченном, необработанном отрывке речь идет о могиле декабристов [...]. Разумеется, я ничего не могла сказать [...] но несомненная верность основной догадки сразу поразила меня. [...] Память и темное чувство вины. Ахматова не рукопись пушкинскую расшифровала, а силою родства биографии в спомнил а вместе с ним то, что и он, и она всегда носили в душе — казнь близких — и потому ясно увидела недописанное: запретную, пустынную могилу на диком берегу. Она не стихи дописала, а пошла следом за тем душевным движением, от которого стихи родились, доверилась звуку предстиховой тишины, и он повел ее точной дорогой: дорогой пушкинской памяти, которая казнью декабристов была ранена навсегда. Она проникла в „отдаленное страданье“ (Чук. II, 8—9).

Даже если бы не было ничего известно кроме этой статьи Ахматовой, трудно было бы сомневаться, что и она носительница этого комплекса ([...]



*Чья забыта навек могила, / Словно вовсе и не жил он...),* хотя она знает: *Меня, как реку, / Суровая эпоха повернула. / Мне подменили жизнь [...] / Мне ведомы начала и концы, / И жизнь после конца, и что-то, / О чем теперь не надо вспоминать [...] / Я сделала, пожалуй, все, что можно. / Я не в свою, уввы, могилу лягу, и знает еще большее, — что Есть три эпохи у воспоминаний и что третья — [...] когда горчайшее приходит: / Мы сознаем, что не могли б вместить / То прошлое в границы нашей жизни [...] / Что тех, кто умер, мы бы не узнали, / А те, с кем нам разлуку Бог послал, / Прекрасно обошлись без нас — и даже / Все к лучшему.* И это тоже говорит о пределах времени и пределах возможностей человека, во времени живущего. Но долг перед временем заставляет до конца нести его бремя, жить в нем и принимать историю как свою судьбу и потому доверяться ей, во всем искать ее знаки и смыслы (ср. мысли Ахматовой о снах как «богатейшем материале для истории», Чук. II, 145, ср. 294) и ограждать ее от ее «псевдоисторических» двойников (в частности, стилизаций). Историзм Ахматовой — одна из важнейших составляющих и направляющих сил ее творчества и всей ее жизни, дающая свой смысл и мгновению, и историческому зону, и даже тому, что по ту сторону времени\*.

1988

---

\* В дальнейшем к статье «Об историзме Ахматовой» и помещенной в этом же томе статье «Ахматова и Блок» будут сделаны дополнения, учитывающие новейшую литературу.

# Ахматова и Блок

(к проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой)

— Что ж, — сказала Анна Андреевна, я ничего тут не вижу. И Пушкин так всегда делал. Всегда. Брал у всех, всё, что ему нравилось. И делал навеки своим<sup>1</sup>.

Недавно В. М. Жирмунским были подведены итоги поэтической переключке двух поэтов, причем был указан целый ряд новых фактов, относящихся к ней (прежде всего — исходя из отражений блоковского творчества в текстах Ахматовой)<sup>2</sup>. Полезность этих исследований — вне всякого сомнения, при том что они, конечно, не исчерпывают темы, касаясь, так сказать, лишь верхнего слоя переключек, притяжений и отталкиваний, отраженных в текстах. Настоящая работа также не может претендовать на то, чтобы исчерпать эту тему<sup>3</sup>, но в ней, в частности, предпринимается попытка обратиться к новому кругу источников, скрытых, однако, в тех же самых текстах (ахматовских), которые давно известны исследователям. Этот новый круг источников формируется в непосредственной зависимости как от тех принципов, в соответствии с которыми строятся образы ахматовской поэзии и которым соотносятся вполне определенные элементы структуры текста, — так и от правильной интерпретации ахматовских метаописаний. Не касаясь здесь этих важных, можно сказать, основоположных для понимания творчества Ахматовой вопросов<sup>4</sup>, достаточно ограничиться несколькими самыми краткими разъяснениями, чтобы далее к ним уже не возвращаться. Ввиду тех решающих преобразований, которые привели в творчестве Ахматовой (и Мандельштама) к существенному изменению границ между поэзией, прозой и внеположенным миром, поэтическое пространство текста оказалось предельно углубленным и расширенным, его мерность увеличилась, оно приобрело тот статус неопределенности и многозначности, который лишает текст окончательности, законченности смысловых интерпретаций и, наоборот, делает его «открытым», постоянно пребывающим *in statu nascendi* и поэтому способным к улавливанью будущего, к подстраиванью к потенциальным ситуациям. Образ организуется как некое порождающее из самого себя новые образы устройство, как воронка, вовлекающая в себя новый материал и дающая возможность читателю или исследователю усвоить правила дальнейшего углубления образа. Многочисленные

уже приводившиеся ранее примеры склеивания образов-персонажей (или расчленения образа-персонажа), переинтерпретаций и переадресовок в поэзии Ахматовой достаточно хорошо известны, чтобы понять принципиальный характер этого приема и, более того, проецировать его на другие части текста. Сам же текст, предполагается, содержит элементы, выделяемые дистрибутивным анализом, которые помогают операциям отождествления и различения предикатов и атрибутов, синтезируемых в один данный образ или в разные образы. Без этой презумпции пришлось бы вообще отказаться от постулата осмысленности (и принципиальной осмысливаемости) поэтического текста. Если же исследователь (или читатель) встает на путь доверия к тексту, как таковому, текст приобретает статус независимости, становится самодовлеющим и вопрос о возможности или невозможности обращения к интимной биографии поэта отпадает сам собой — не только и не столько потому, что такое обращение нескромно, неэтично, противоречит желанию самого поэта и т. п., сколько потому, что сам текст настолько концентрированнее, полнее и достовернее так называемой интимной биографии, что обращение к ней с указанными целями чаще всего оказывается просто малополезным занятием<sup>5</sup>.

В. М. Жирмунский пишет: «В своих мемуарных записях Ахматова уделила немало места опровержению... легенды» о ее «так называемом романе с Блоком» или, как она пишет в другом месте, «чудовищных слухов» о ее «безнадежной страсти к А. Блоку, которая почему-то всех до сих пор весьма устраивает». Это «сплетня»... «Однако теперь, когда она грозит перекосить мои стихи и даже биографию, я считаю нужным остановиться на этом вопросе»<sup>6</sup>, и далее В. М. Жирмунский заключает: «Мы будем исходить в дальнейшем из этих неоднократно повторенных признаний А. А. Ахматовой и не считаем необходимым вообще углубляться в интимную биографию художника»<sup>7</sup>. Об обращении к «интимной биографии» уже говорилось. Что же касается «неоднократно повторенных признаний», содержащихся в личных записях, не опубликованных при жизни поэта и, возможно, не предназначенных для печати и имевших лишь определенный смысл для узкого круга, — то эта ссылка отчасти и является обращением к внетекстовой биографии (и даже — к «интимной биографии» поэта. Кроме этого (и это, пожалуй, гораздо важнее), «неоднократно повторенные признания» Ахматовой, находящиеся вне корпуса ее поэтических текстов, но так или иначе затрагивающие темы, отраженные и в ее поэзии, никогда не обладают той определенностью и поверхностной, внешней достоверностью, когда приобретает силу соответствие «да-да», «нет-нет». В повторении таких признаний существенно прежде всего то, что речь идет действительно о чем-то важном, к чему автор признания стремится привлечь (иногда очень энергично и настойчиво) внимание читателя, и, возможно, о подчеркивании некоей психологической позиции в отношении данной темы (впрочем, эта позиция может меняться на прямо противоположную (ср. в другой связи варианты: *Светлый слушатель темных бредней* и *Темный слушатель светлых бредней* и под.) или с самого начала осознаваться как изменяющаяся или даже амбивалентная по своей природе). Стоит обратить внимание на то, что в своих высказываниях о Блоке (вне поэтических текстов), достаточно многочисленных (особенно если иметь в виду и устные), Ахматовой было легко если не

развезть «легенду», то разъяснить и отвести многие существенные детали. В действительности же, в этих высказываниях была явная тенденция укоренить мысль о «легенде» (причем за словом «легенда» в данном смысле не крылось непременно нечто противоположное реально имевшему место; правильная реконструкция могла вскрыть за «легендой» как то, так и другое), о сущности этой «легенды», о ее основном содержании («О том, как у меня не было романа с Блоком<sup>8</sup>, см.: «Воспоминания об Александре Блоке»). Следуя сформулированному ею же самой правилу *тайн не выдавать своих*<sup>9</sup>, Ахматова, не снимая своими высказываниями неопределенности, скорее, наоборот, увеличивает количество тайн<sup>10</sup>, лишает читателя возможности обращаться к казалось бы ясным, хотя и немногочисленным конкретным указаниям, заставляя его решать все более сложные и отвлеченные задачи, незаметно переключаящие читателя из биографического плана в поэтический. В этом смысле высказывания Ахматовой, сделанные вне поэтических текстов, имеют еще одно задание — обучение тому, как «схема заполняется автобиографическим материалом», но становится не автобиографией, а поэзией, то есть тому, как внеположенный мир интериоризируется в пространство поэтического произведения. Ссылка на «неоднократные признания», понимаемые в наиболее простом смысле, не может считаться вполне убедительной в свете того, что известно о принципах шифровки в ахматовских поэтических текстах и путях их дешифровки, частично приоткрытых Ахматовой: явно — в ее пушкиноведческих исследованиях (ср. многочисленные намеки и указания на такие приемы Пушкина, соответственно Ахматовой, как опрокинутая композиция, теневой портрет, *arrière-pensée*, антиобразы («анти-Татьяна»), смысловая дуплановость, тайнопись<sup>11</sup>, система цитат-отсылок, вынесение всего основного за пределы текста, введение *happy end*'ов и т. п.) и неявно — в частности, в приеме автометаописания, разбираемом в другом месте. Да и такие общие особенности ахматовской поэтики, как ориентация (например, при построении поэтического аналога сюжета) не на последовательности наиболее существенных и положительно выраженных элементов, а на последовательности стыков между ними, переходов, пробелов<sup>12</sup>, как отказ от исключительно линейного принципа организации некоторых последовательностей, как широко представленные типы «суммации» — от звукового уровня до семантического и сюжетного и т. п., — всё это заставляет видеть во внепоэтических высказываниях и указаниях Ахматовой несравненно более сложные явления, нежели прямое свидетельское показание. Достаточно привести лишь одну цитату Ахматовой из воспоминаний о Модильяни, чтобы разъяснить то, что имеется здесь в виду: «Первый иностранец, увидевший у меня мой портрет работы Модильяни... сказал мне об этом портрете нечто такое, что я не могу „ни вспомнить, ни забыть“, как сказал один известный поэт о чем-то совсем другом» (II, с. 159).

Учитывая сказанное выше, не приходится считать случайностью, что ахматовские воспоминания о Блоке состоят в основном из цитации блоковских упоминаний о встречах с Ахматовой (в его «Записных книжках»), в первых; что в них пропущены упоминания о ряде других встреч обоих поэтов (что никак не может быть объяснено упушениями памяти), в вто-

ры х; что в описываемых Ахматовой встречах с Блоком опущено все то, что выходит за рамки всячески подчеркиваемой фактографичности, в-т р е т ь и х. Эти особенности воспоминаний о Блоке достаточно показательны, чтобы поставить вопрос о том, с какой целью используются указанные особенности. Во всяком случае, «умышленность» Ахматовой (в том смысле, в каком это понятие употреблялось Достоевским) окрашивает многое и в ее поэзии, в ее прозе, в частности и ее воспоминания.

Сугубо предварительно и в самом общем виде можно сказать, что эта цель состоит в обращении внимания на самый факт цитации текстов того, кому посвящены воспоминания<sup>13</sup>, происходит как бы переадресовка: Ахматова, приглашенная выступить с воспоминаниями о Блоке, в значительной степени ограничивается приведением уже известных блоковских памятных записей о его встречах с нею (свое же, ахматовское, локализуется в основном в стыках, местах переходов, замечаниях типа ремарок и под.). Иначе говоря, в воспоминаниях о Блоке Ахматова идет на прием, удивительный по своей смелости: она заставляет Блока говорить об этих встречах, уступает ему, в двойном смысле определившему ее судьбу<sup>14</sup>, право и первенство вспоминать<sup>15</sup>. Этим первым шагом вводится отношение цитируемого и цитирующего, чужого и своего голоса и сдв и г а между членами этого отношения, на чем, собственно, и строится у Ахматовой «разыгрывание» (в мандельштамовском смысле, см. «Разговор о Данте») темы. Таким образом, строится некий двуединый текст, глубочайше диалогизированный и драматизированный, в котором все взвешено, ситуативно, до конца не определено и ориентировано на включение новых смыслов и интерпретаций, на то, чтобы быть знаком-указателем особо тесной связи между текстовой и внетекстовой действительностью. Этот монодийно оформленный диалог, включающий в самое свою жанровую структуру начало оксюморности («монодийный диалог»), столь важное в поэзии Ахматовой, состоит из двух голосов: один из них принадлежит Блоку непосредственно, другой же — тоже Блоку, но опосредствованно — блоковские слова в устах Ахматовой<sup>16</sup>. Так создается еще одна парадоксальная ситуация: чужой голос и его же отзвук, отражение (ср. тему з е р к а л а и — более широко — д в о й н и ч е с т в а у Ахматовой), чуть сдвинутое по сравнению с отражаемым, вступают в диалог, сталкиваются, спорят, и все это для того, чтобы «разыграть» тему совсем другого, своего я, трагически разъединенного с *ты* в пространстве, времени, в самой структуре человеческого существования<sup>17</sup>. Лишь в поэтическом пространстве стихотворения, в музыке или во сне<sup>18</sup> может быть преодолена эта разъединенность, и реальные *невстречи* пресуществляются в сверхреальные встречи, откуда следуют все варианты вечного возлюбленного от *И бронзовым стал другой* до *Гостя из будущего*, вечного возвращения в мифопоэтическом значении (*le retour éternel*), повторения (*И снова...; И всё, как тогда, и всё, как тогда...*), суммации. Именно в силу этих особенностей вопрос о конкретной отнесенности того или иного стихотворения часто утрачивает всякий смысл: независимо от генетической приуроченности стихотворение имеет дело с «архиситуацией», которая — соответственно разным уровням — заполняется разным материалом и допускает разные подстановки, — при том что эти операции не могут быть заподозрены в чем-то кощунственном. Наконец, следует пом-

нить о том, что явные, тайные и даже мнимые переключки (сама Ахматова с пониманием вспоминала слова В. К. Шилейко о том, что «область совпадений столь же огромна, как и область подражаний и заимствований») между поэтическими текстами Ахматовой и Блока, собственно, и создавали ту операционную основу, на которой возникла, а возникнув, доказывалась «легенда о романе», в которой «сознание читателя соединило образы обоих поэтов-мифов серебряного века русской поэзии по тем же, в сущности, законам, что управляют порождением сюжета в любом фольклорном тексте»<sup>19</sup>. Даже если эти переключки и их интерпретации не свидетельствуют ни о чем другом и лишь оформляют (иногда и задним числом) сферу «легендарного», то и в этом случае они исключительно важны как любопытнейшая страница совместной читательской рецепции творчества двух знаково выделенных поэтов. По этой же причине сознательно формируемая «умышленная» ахматовская рецепция поэзии Блока не может быть сочтена периферийной темой. В своем ядре она есть внутренняя тема и для блоковедения и в данном случае тем более важная, что речь идет об одном из наиболее проницательных читателей Блока — его младшей современнице Ахматовой<sup>20</sup>.

Однако для того, чтобы упомянутая выше «архиситуация» не оказалась лишней возможностью конкретных приурочений и воплощений, необходимы специальные указания. Оставляя сейчас в стороне эту тему, следует тем не менее назвать три весьма важных для Ахматовой, но, к сожалению, до сих пор не исследованных приемы — вторичную циклизацию текстов, которые первоначально не составляли цикла (ни по видимости, ни по существу) и «переклизацию» (составление новых циклов из стихотворений, не входивших в циклы или образывавших другие циклы — иногда разные); вторичную датировку стихотворений или даже их передатировку; и наконец, введение новых эпиграфов, устранение старых, снятие и введение новых посвящений, их переадресовку. Использованием этих приемов задавались новые связи, ориентации, толкования, точнее — их возможности, а поэтический текст приобретал свойство потенциальной открытости.

\* \* \*

Далее следует ряд не отмеченных до сих пор примеров, переключек и цитаций блоковских текстов в поэзии Ахматовой.

Прежде всего — несколько соображений о реминисценции одного символического образа («без лица и названья») у Ахматовой<sup>21</sup>.

В «Поэме без героя» дважды выступает некто «без лица и названья»:

С детства ряженных я боялась,  
Мне всегда почему-то казалось,  
Что какая-то лишняя тень  
Среди них «без лица и названья»  
Затесалась...

И дождался он. Стройная маска  
На обратном «Пути из Дамаска»  
Возвратилась домой... не одна!  
Кто-то с ней «без лица и названья»...  
Недвусмысленное расставанье

Сквозь косое пламя костра  
Он увидел...

Включение во втором отрывке «без лица и названья» в сюжет позволяет поставить вопрос о связи носителя этой формулы — в данном случае — с тем, о ком сказано в отрывке:

Мимо, тени! — Он там один.  
На стене его твердый профиль.  
Гавриил или Мефистофель  
Твой, красавица, паладин?  
Демон сам с улыбкой Тамары,  
Но такие таятся чары  
В этом страшном дымном лице —  
Плоть, почти что ставшая духом,  
И античный локон над ухом —  
Все таинственно в прищелце.  
Это он в переполненном зале  
Слал ту черную розу в бокале.  
Или все это было сном?  
С мертвым сердцем и мертвым взором  
Он ли встретился с Командором,  
В тот пробравшись проклятый дом?  
И его поведано словом,  
Как вы были в пространстве новом,  
Как вне времени были вы, —  
И в каких хрусталях полярных,  
И в каких сияньях янтарных  
Там, у устья Леты — Невы...

Окончательное уточнение содержится в стихах:

Побледнев, он глядит сквозь слезы,  
Как тебе протянули розы  
И как враг его знаменит —

(ср. выше: *Слал ту черную розу в бокале...* Введенное позже *И как враг его знаменит* соотносимо содержательно (противопоставление) и формально (рифма) с *И кто будет навек забыт*).

Отсюда — правдоподобное заключение об одном из конкретных приурочений «без лица и названья» второго отрывка и вероятное предположение о генеалогии этого образа (круг блоковских образов)<sup>22</sup>. И действительно, в «Арфах и скрипках» Блока есть два стихотворения, помещенные подряд, — «В неуверенном зыбком полете...» (ноябрь 1910 г.) и «Без слова мысль...» (декабрь 1911 г.), где есть обе части этого образа:

Как ты можешь летать и кружиться  
Без любви, без души, без лица?  
  
Без слова мысль<sup>23</sup>, волненье без названья,  
Какой ты шлешь мне знак... —

со следующими далее мотивами призрака, сна, несбыточной яви. Похоже, что из такого именно скрещения ключевых образов двух цитат (и относящегося к ним круга высказываний) и возникла тень «без лица и названья»<sup>24</sup>.

Эти образы особенно настойчиво воспроизводятся в творчестве Блока как раз в 1910—1911 годах, в частности в связи с общими раздумьями о сути и судьбах символизма. Ср.:

Идут часы, и дни, и годы.  
 Хочу стряхнуть какой-то сон,  
 Взглянуть в лицо людей, природы,  
 Рассеять сумерки времен...  
 Там кто-то машет, дразнит светом  
 (Так зимней ночью на крыльцо  
 Тень чья-то глянет силуэтом<sup>25</sup>,  
 И быстро спрячется лицо).  
 [...]  
 Слова? — Их не было. — Что ж было? —  
 Ни сон, ни явь<sup>26</sup>  
 [...]  
 Но час настал. Припоминая,  
 Я вспомнил<sup>27</sup> [...]

(«Идут часы...». 4 октября 1910 г.)

Другие стихотворения того же цикла изобилуют примерами воспроизведения этих мотивов: *И я боюсь тебя назвать / По имени. Зачем мне имя?; И пожирающая дума / Мне на лицо нагонит тень; Но лик твой мне незрим, неведом<sup>28</sup>; Разметает он прошлого след, / Ему легкого имени нет...* (ср.: «Ей имени нет» в записи о Л. А. Дельмас от 30 апреля 1914 г.); *...Нет лица / Неподвижность мертвеца...; И не покажет мне лица...; И в этот час в пустые сени / Войдет подобие лица...* и т. п. — вплоть до стиха *Ты откроешь лучезарный лик* (1902)<sup>29</sup>, полемически обыгранного у Ахматовой: *И не откроешь предо мной лица* (1942); ср. иначе: *Я — отраженье вашего лица* («Многим», 1922).

При этом самое существенное то, что лица, названья, имени нет, они незримы, неизвестны, недоступны. Эти же мотивы подчеркиваются в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910), которая (как и предшествующий ей доклад) вызвала бурную полемику (ср. ответ Д. С. Мережковского «Балаган и трагедия», обмена письмами этих двух писателей, а также письма Блока Андрею Белому от 22 октября 1910 г. и матери от 22 и 29 ноября 1910 г.). Ср.: «...символист уже изначала — *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие; но на эту тайну... он смотрит как на свою... *Только имя одно Лучезарной Подруги Угадаешь ли ты?..* (Вл. Соловьев). Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз<sup>30</sup>, различается голос<sup>31</sup>, возникает диалог, подобный тому, который описан в «Трех свиданьях» Вл. Соловьева; он говорит: «Не трижды ль Ты далась живому взгляду? — Твое лицо явилось, но всю Тебя хочу я видеть»... Таков конец «тезы». Начинается чудо одинокого преобразования. Тогда уже ясно предчувствуется изменение облика... Теург отвечает на призывы: *...И сквозь розы небес что-то сдержанно-бурное / Уловил я во взоре Твоем...*<sup>32</sup> Буря уже коснулась Лучезарного Лика, он почти воплощен, то есть — *Имя почти угадано*<sup>33</sup>. Вся картина переживаний изменяется существенно, начинается «антитеза», «изменение облика»... в лиловом



сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем мертвая кукла с лицом<sup>34</sup>, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз... Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых «двойниками»)... он умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников... Все это бросает господин их в горнило своего *художественного творчества* и наконец... добывает искомое... искомое — красавица кукла. Итак, совершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или балаганом... я не различаю жизни, сна и смерти... передо мной возникло то, что я (лично) называю «Незнакомкой»: красавица кукла, синий призрак, земное чудо. ...*Но страшно мне: изменишь облик Ты...*<sup>35</sup>

Эти цитаты, повторяя мотивы имени, лица, тайных, изменчивых, еще не угаданных, объясняют взгляд символизма на роль арлекинады, маскарада, балагана — образов, использованных Ахматовой в «Поэме» (и разве само чтение «Петербургской повести» не отгадывание лиц и названий?), ср. также тему двойничества<sup>36</sup>. ...*Ты в Россию пришла ниоткуда, О мое белокурое чудо, Коломбина десятых годов: Что глядишь ты так смутно и зорко, Петербургская кукла, актерка, Ты — один из моих двойников* (ср. выше у Блока: мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим...; красавица кукла...<sup>37</sup>; земное чудо...) и др. «Незнакомка» из статьи Блока воплощена в драме того же названия (1907), где многократно повторяются отмеченные мотивы. Ср.: Незнакомка: *Знаешь ты имя мое? Голубой: Не знаю — и лучше не знать... Господин: Как имя твое? Незнакомка: Постой. Дай вспомнить. / В небе, среди звезд, / Не носила имени я...* [ср. в ином плане — Хозяйка: ...Мария... извините, я не расслышала, как вас называть?]; Звездочет: *И тихо ее назову / Именем*<sup>38</sup> дальним; / *Именем, нежащим слух...* Ср. мотив безликости в «Балаганчике» (1906): Он: *Смотри, колдунья! Я маску сниму! / И ты узнаешь, что я безлик! / Ты смелá мне черты, завела во тьму, / Где кивал, кивал мне — черный двойник.* К теме двойничества ср. там же: «*Но трое пойдут зловещей дорогой*<sup>39</sup>: Ты и я — и мой двойник! Исчезают в вихре плащей. Кажется, за ними вырвался из толпы кто-то третий, совершенно подобный влюбленному». Здесь же прообраз треугольника Арлекин — Коломбина — Пьеро, ср. далее: «... Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену, простирая руки к Смерти... в нише окна стоит с тихой улыбкой на лице красивая девушка — Коломбина» (ср. в «Поэме»: *Коломбина десятых годов; И томился драгунский Пьеро, / Я ответила: там их трое* и т. д.)<sup>40</sup>.

Неслучайность и, более того, определяющее значение этих мотивов в творчестве Блока тех лет — вне всякого сомнения. Тем самым становится еще более вероятной мысль о блоковском источнике ахматовского образа «без лица и названья», включенного в весьма сходные контексты у обоих поэтов<sup>41</sup>. Следует, однако, сделать два ограничительных замечания. Первое — как правило, отрывки, заключаемые в кавычки (в «Поэме»), являются точными цитатами. Если приведенные выше соображения верны, то «без лица и названья» — цитата-исключение, поскольку она основана на контаминации двух микроцитат (многократно повторенных в источнике). Весьма любопытно, что в

«Поэме» Блок характеризуется прежде всего цитатами и парафразами из его собственных сочинений, что вполне согласуется с его функцией знака эпохи, памятника ей (ср.: «Как человек - эпоха Блок попал в мою поэму „Триптих“ [«Демон сам с улыбкой Тамары»], однако из этого не следует, что он занимал в моей жизни какое-то особенное место. А что он занимал особенное место в жизни всего предреволюционного поколения, доказывать не приходится» — слова Ахматовой в записи Д. Е. Максимова; или же — *Как память ник началу века / Там этот человек стоит*). Второе — возможно, что «без лица и названья» не только знак-указание на Блока, но и едва заметный полемический выпад против поэтики символизма, меткое пародирование ее (наряду с *Тень чего-то мелькнула где-то...* и под.); ср. высказывания Ахматовой о «звездной арматуре» у Блока<sup>42</sup>, преодоление которой было злободневным для Ахматовой начиная с ее дебюта до конца жизни. Ср., в частности, мысли о кризисе поэмы как жанра (в связи с «Возмездием») и о построении ее «Триптиха» как антипоэмы по отношению к традиционным представлениям о поэме. («Моя поэма... полемична по отношению к символизму, хотя бы к „Снежной маске“ Блока. У Блока в „Снежной маске“ — распятие, а герой — автор остается жить, а у меня в поэме — настоящая физическая смерть героя» — или: «А с поэмой происходят вещи поразительные... Кто ни пытался воспользоваться пушкинской „разработкой“, терпел неудачу... Даже позднее Блок — в „Возмездии“. И только Некрасов понял, что нужно искать новые пути... Понял это и Блок... Мы сразу увидели это в его поэме „Двенадцать“»<sup>43</sup>). В таком случае «без лица и названья» в «Поэме» представляет собой «чужое» слово, которое, будучи помещенным в соответствующий контекст, сочетает в себе функции указания, характеристики и оценки. Специфика приема и состоит как раз в том, что Ахматова заставляет «чужое» (блоковское) слово оценивать того, кто был его автором, независимо от воли последнего.

\* \* \*

Еще несколько наблюдений над отрывком «Мимо, тени!..» из «Поэмы без героя», поскольку именно он наиболее полно воплощает в себе блоковскую тему. Реминисценции блоковских мотивов в этом отрывке уже отмечались исследователями. Поэтому здесь достаточно указать некоторые частности, не привлекая пока внимания, и предложить отдельные уточнения.

*Мимо, тени!..* соотносимо с постоянным блоковским мотивом «третьего тома»: *Он мимо, мимо, мимо...* («Голубоватым дымом...»); *Мимо, всё мимо — ты ветром гонима...* («Девушка из *Spoleto*»); *Что было любимо — всё мимо, мимо...* («Была ты всех ярче...»); *Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо...* («Нет, никогда моей...») и др. У Блока этот мотив перекликается с гоголевским *Мимо, мимо!*<sup>44</sup>

*Демон сам с улыбкой Тамары*, помимо общих ассоциаций с темой демонизма у Блока<sup>45</sup> и блоковского андрогинизма (ср.: *Под бело-мраморным обличьем андрогина...* у Анненского), звучит как ответ (в духе: *А! ты думал, я тоже такая...*) на строку известного Ахматовой чернового варианта посвященного ей блоковского стихотворения: *Кругом твердят: «Вы — демон, Вы — красивы»...* (III, с. 550). К мотиву *улыбки Тамары* ср. «Демон» Блока: *Я улыбку нусь тебе: лети. / И под божественной улыбкой, / Уничтожаясь*

на лету...<sup>46</sup>, а также у В. А. Зоргенфрея: «и опять, в светлый миг, стремительно молодеет он, и божественная улыбка приводила черты лица в гармонию» (с. 148); «...сегодня улыбаются вам нежной улыбкой...» (с. 131); «и чувствовал на себе его нежную улыбку...» (с. 136); «Ясно улыбаясь, смотрит он мне в глаза...» (с. 139); у Андрея Белого (постоянно) и многих других авторов, обращавшихся к портрету Блока.

В этом страшном дымном лице, возможно, перекликается с ахматовскими образами из стихотворения, посвященного Блоку<sup>47</sup>: *И малиновое солнце / Над лохматым сизым дымом... / Как хозяин молчаливый / Ясно смотрит на меня!*<sup>48</sup> и далее: *Дымный полдень, воскресенье...*<sup>49</sup> Ср. еще: *...Поют за стежущимся дымом [...] Ты в первый раз одна с любимым* [в стихотворении Ахматовой «Звенела музыка в саду...», ранее уже сопоставлявшемся В. М. Жирмунским с блоковским «В ресторане» («Никогда не забуду...»), откликнувшись и в «Поэме»: *Это он в переполненном зале...*]; или: *Все унеслось прозрачным дымом, / Истлело в глубине зеркал* («Тот город, мной любимый с детства...»)<sup>50</sup>, ср. у Блока: *...тихим дымом ...Смешается с тобой родимым («Я в четырех стенах — убитый...»)*<sup>51</sup> или: *На дымно-лиловые горы / Принес я на луч и на звук... («Демон»)*<sup>52</sup>. Это сопоставление тем более вероятно, что в том же стихотворении Ахматовой есть и другие переклички с Блоком, которые стоит здесь упомянуть. — *Истлело в глубине зеркал* [ср. еще: *Из мглы магических зеркал... («Надпись на книге»)* с близким мотивом — *завучал: заиграл*] — *Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала...* у Блока (г-л-б: м-г-л); ср. далее: *кричала, визжала, а до этого: ...что-то грянули струны, / Исступленно запели смычки...;* ср. еще у Блока: *Визг цыганского напева... / Дальних скрипок вопль туманный... / Входит ветер, входит дева / В глубь исчерченных зеркал* («Из хрустального тумана...», ср.: *И в каких хрустальных полярных... у Ахматовой, ср. далее: И в каких сияньях янтарных — Ты полетел туда, туда, — В янтарь закатный — у Блока* [«Ты в комнате один сидишь...»], ср. Приложение 1); *В зеркальной глубине — еще покой...* («Она веселой невестой была...»). Другой мотив, связанный с зеркалом: *И во всех зеркалах отразился... или: И то зеркало, где, / Как в чистой воде, / Ты сейчас отразиться мог...*<sup>53</sup> при блоковском дважды повторенном: «И в зеркале он отразится» («Записные книжки», с. 35, 41)<sup>54</sup> или *Чьи черты жестокие застыли, / В зеркалах отражены?* («Шаги Командора»), или *В чужих зеркалах отражаться...* («Двойник») и под.<sup>55</sup> Еще одна перекличка: *Но с любопытством иностранки... repandant* блоковскому *Но с постоянством геометра...* Ср. также *И дикой свежестью и силой / Мне счастье веяло в лицо*<sup>56</sup> — при блоковском (в «Демоне!»): *Та грустная земная жалость, / Что дикой страстью ты зовешь (страстью х свежестью, счастье)*<sup>57</sup>.

Возвращаясь к отрывку «Мимо, тени!..», возможно, стоит заметить, что страшный в стихе *В этом страшном дымном лице* находит семантическое соответствие в некоторых стихах блоковского «Демона»: *Дрожь от страха и бессилья, / Тогда шепнешь ты: отпусти...; Твой будет ужас бесполезный...; Тебя я странно обожгу...*

*Как вы были в пространстве новом, / Как вне времени были вы..., кроме блоковского* *Словно мы — в пространстве новом, / Словно*

в новых временах («Милый брат, завечерело...») и «Это будут новые времена и новые пространства» у Белого («Драматическая симфония». М., 1902. С. 141)<sup>58</sup> — вызывает в памяти строки из письма Блока матери (1 апреля 1910 г.): «Там есть такое место: „Будто я в пространствах новых, будто в новых временах“ — вспоминает Дарьяльский слова когда-то любимого им поэта... И невольно слова любимого поэта напоминают другие слова, дорогие и страшные: В бесконечных временах...».

*Побледнев, он глядит сквозь слезы, / Как тебе протянули розы / И как враг его знаменит...* (в вариантах до 1959 г. следовало: *...Весь смутившись, глядит он сквозь слезы, / Как тебе протянули розы, / Как соперник его румян*). В. М. Жирмунский («Анна Ахматова и Александр Блок», с. 76) замечает по этому поводу: «„Румяный“ соперник — эпитет вряд ли подходящий для Блока, тем более в его роли демонического любовника»<sup>59</sup>. И однако этот эпитет является цитатой (чего не заметил В. М. Жирмунский) из самоописаний Блока и ряда характеристик его внешности в молодые годы, данных другими. Эта «румянность» одно время угнетала его [(слово *румяный* еще раз появляется в стихотворении Ахматовой на смерть Блока<sup>60</sup>: *И приводят румяные вдовушки...*); ср. стих Блока *И льнет к нему... в его лице румянец* («Как тяжело мертвецу среди людей...», 1912) в первой публикации — «Современник», 1912, № 11 («*Totentanz*»); позднее соответствующая строфа была опущена]. Розовость Блока — постоянный мотив в мемуарах Андрея Белого, ср.: «Стройный, с лицом розовеющим... он шурысь оглядывал отблески стекол» («Начало века», с. 458); «И видели: Блок — „хорошо“. И не только поэзия Блока: сам Блок! Волновала волной золотого какого-то воздуха — строчка; но и — волновала волна, точного розового, золотого загара, играющая на его молодом, твердом, крепко обветренном профиле, в солнце бросающем розово-рыжие отсветы пепельных мягких волос» (Там же, с. 305; ср. далее об ахматовской строке: *На стене его твердый профиль...* при: «в память врезался профиль: ...лицо удлинненное; четкая линия губ: аполлоновский профиль» — «Между двух революций», с. 332: о Блоке); «Александр Александрович, статный, высокий и широкогрудый, покрытый загаром... с кудрями, рыжевшими в солнце (без шапки)... — „молодец добрый“ из сказок: не Блок!» (Там же, с. 332); «Но... но... Александр ли Блок, — юноша этот, с лицом, на котором без вспышек румянца горит розоватый обветр... Блок... поразил „тихой силой“ молчания, слетающего с загорелого, очень здорового розового, молодого, красивого очень лица...» (Там же, с. 287, 289); «...и шапка дымящихся, точно курчавых волос гармонировала со слегка розоватым лицом» («Между двух революций», с. 334)<sup>61</sup>; и в противоположность этому — «Виделся серым не один Блок» (Там же, с. 25). Сюда же, видимо, так или иначе относится тема андрогинизма... Ср.: *Под беломраморным обличем андрогина... Стихи его горят — на солнце георгина* (И. Анненский. «К портрету А. А. Блока»); ср. также в статье «О современном лиризме» («Аполлон», 1909, № 2, с. 7): «Напечатанные на карт-постальных черты являют нам изящного Андрогина, а голос... белый... Маска Андрогина — но под ней в самой поэзии ярко выраженный мужской тип любви...» Р. Д. Тименчик указал статью Е. Зноско-Боровского, в которой говорилось, что «Блока находили в Петер-

бурге схожим с матушкой Екатериной»<sup>62</sup>. Ср. в этой связи у В. А. Зоргенфрея: «Блок предстал мне стройным и прекрасным юношей итальянского Возрождения» (с. 129—130). Интересно, что розовость Блока соединяется с окружающей его солнечной, золотой, розовой атмосферой, о чем постоянно см. в воспоминаниях Белого («Записки мечтателей». 1922. № 6), ср.: «Здоровый цвет лица» (с. 40): «...лицо А. А., показавшееся мне очень розовым, крепким и лучезарным, вызвало это шутивное сравнение: „на морковь...“» (с. 49); «Блок, он такой нежный, лепестковый, что-то в нем есть от розовых лепестков (с. 59); «А. А. с загаром лучезарности» (с. 62.); «эта солнечная пара среди цветов полевых запомнилась мне» (с. 78); «Блок, загорелый, от розового-золотого воздуха, стал Блоком спаленным, сожженным пламенем судьбы» (с. 109.); «Это — необыкновенность его стихотворений... поднимающая как бы волну озаренного розово-золотого, душевно-духовного воздуха... Отсюда „загар“ , т. е. не то духовная опаленность, не то лучезарность... ощущали волну розово-золотой атмосферы...» (с. 54); «Мне удалось застать Блока еще не в этих тонах, а в налете, подобном загару, розово-золотого воздуха...» (с. 55); «и целое, атмосфера, розово-золотой воздух, — веял... от сердца к сердцу!» (с. 56); «А. А. ... и я пошли на закат... и над нею розовый, нежно-розовый закат... таким же зорным казался мне А. А.» (с. 84) и др.

Из других аналогий и переключек между «Поэмой без героя» и блоковскими образами можно привести еще несколько.

Крик петуший нам только снится,  
За окошком Нева дымится,<sup>63</sup>  
Ночь бездонна и длится, длится —  
Петербургская чертовня, —

конечно, переключается первой строкой как со стихами из «Шагов Командора» — *Из страны блаженной, незнакомой, дальней / Слышно пенье петуха*<sup>64</sup>, так и со стихами из первого стихотворения цикла, «На поле Куликовом» — *И вечный бой! Покой нам только снится, а третьей строкой (Ночь бездонна)* — с блоковскими стихами *Жизнь пуста, безумна и бездонна* (также из «Шагов Командора»)<sup>65</sup> и *Жизнь пустынна, бездонна, бездонна* («С мирным счастьем покончены счеты...»).

Только как же могло случиться,  
Что одна я из них жива? —

как и *Все, что хочешь, может случиться и Смерти нет* — это всем известно из «Поэмы», соотносимы с блоковскими строками: «я не различаю жизни, сна и смерти» (см. выше), ср.: *Незнакомка. Ты мертв или жив?* — Голубой. *Не знаю*<sup>66</sup> или: «Все, что случится, того и хочу я... Я хочу того, что случится... Если кто хочет чего, то то и случится...» (дневниковая запись от 21 июля 1902 г., см. VII, с. 53)<sup>67</sup>.

Оставляя с глазу на глаз  
[...]  
И еще не оплаканный час?  
Это все наплывает не сразу.  
Как одну музыкальную фразу,

Слышу ш о п о т: «Прощай! Пора!»

[...] и в отдаленье

Чистый голос:

«Я к смерти готов» —

вызывают в памяти: *Но все ночи и дни на плывают на нас / Перед смертью, в торжественный час* («Я сегодня не помню, что было вчера...») <sup>68</sup>.

К противопоставлению двух состояний (*сумрак* и *золотой век* у Ахматовой) — ср.: *Оставляя с глазу на глаз / Меня в сумраке с черной рамой* (в «Поэме») или *И ночь Петербурга. И в сумраке лож* <sup>69</sup> (в стихотворении о Блоке, о нем см. ниже.) при *Золотого ль века виденье / Или черное преступление ...* (см. выше), — уместно привести блоковские строки: «...как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак...; в лиловом сумраке необъятного мира...; в лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий...», но: «Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно...; Как бы ревнуя... к Заревой ясности, некто внезапно пересекает золотую нить зацветающих чудес; ...Миры, которые были проникнуты его золотым светом...; в лилово-пурпурном сумраке <sup>70</sup>, который начинает просачиваться в золото... («О современном состоянии символизма»; ср. тему «золотого видения» в анализе врубелевского «Демона» V, 423—424); о *Золотом Веке* у Блока см. выше.

Уже указывалось <sup>71</sup>, что отрывок из «Поэмы без героя» *Не в проклятых Мазурских болотах, / Не на синих Карпатских высотах...* перекликается с началом стихотворения Блока: *Было то в темных Карпатах, / Было в Богемии дальней...* <sup>72</sup> Характерно и то, что другие строки этого же стихотворения — *Это из жизни другой мне / Жалобный ветер напел* — соотносимы со сходным мотивом из «Северных элегий»: *Мне подменили жизнь. / В другое русло, / Мимо другого потекла она, / И я своих не знаю берегов...* (ср. к теме *другого*: *Нет, это не я, это кто-то другой страдает...* — 1940) <sup>73</sup>.

Возможно, что блоковское *с мертвым глазом* («Вот на тучах пожелтелых...»), как и *И стоял я мертволик* («По зеленым обрывам»), откликнулось в ахматовском стихе *С мертвым сердцем и мертвым взором*, относимом в «Поэме» к Блоку (ср. указанный ранее сходный образ у Гумилева: *С тусклым взором, с мертвым сердцем...*). Сюда же, конечно, и: *Ты первый, ставший у источника / С улыбкой мертвой и сухой. / Как нас измучил взор пустой, / Твой взор тяжелый полуночника* (с посвящением: Ал. Блоку; 1912—1914) <sup>74</sup>. Вообще этот эпитет тесно связывается с я целого ряда блоковских текстов (нередко именно с *взглядом*, *взором*) и становится важнейшей сигнатурой этого я. Достаточно сослаться на первое стихотворение первого поэтического цикла Блока — «Пусть светит месяц — ночь темна» («Ante Lucem», январь 1898 г.): *И отвечает мертвым взглядом / На тусклый взор души больной* — стихи, на которые, несомненно, ориентируются процитированные выше примеры из Ахматовой и Гумилева. Можно указать и другую вариацию того же мотива — первое стихотворение из «Плясок смерти» — «Как тяжело мертвому среди людей / Живым и страстным притворяться...» (19 февраля 1912 г.), ср. здесь же: *Лишь у колон-*

ны встретится очами / С подругою — она, как он, мертва...» и т. д. (переключка с указанным стихотворением из «Ante Lucem» охватывает и другие образы, ср. в одном случае: *Облитый острым, сладким ядом...* и в другом: *И острый яд привычно-светской злости...* и т. д.). Весьма характерна образность блоковского разговора с Георгием Ивановым во время кронштадтских событий. «Стреляют, — говорит он. — Вы верите? Я не верю. Помните у Тютчева:

В крови до пят, мы бьемся с мертвецами,  
Воскресшими для новых похорон...

Мертвецы палят по мертвецам. Так что кто победит, — безразлично. Кстати, — он улыбается снова, — вам не страшно? И мне не страшно. Ничуть. И это в порядке вещей. Страшно будет потом... жи в ы м» (*Иванов Г.* Петербургские зимы. Париж, 1928. С. 153). Впрочем, иногда эта оппозиция живой — мертвый воплощалась и иначе: «Мне было тяжело эти дни, но сегодня я чувствую возбуждение от борьбы и думаю, что был вчера жи в ы м среди мертвых» (письмо к жене от 5 апреля 1913 г., см. Александр Блок. Письма к жене // Литературное наследство. Т. 89, М., 1978. С. 304; речь идет о чтении «Розы и креста» в «Обществе поэтов»). Другого рода инверсия членов этой оппозиции — в известном стихотворении Андрея Белого, связанном с теми сложными отношениями, которые были у него в это время с Блоками:

На череп шляпу я надвинул,  
На костяные плечи — плед.  
Жених бледнел [...]

И понял он, что обвенчалась  
Она не с ним, а с мертвецом  
[...]  
Когда из шелестящих складок  
Над ней клонюсь я, прежний друг.  
И ей невыразимо гадок  
С ней почивающий супруг.

Не исключено, что блоковские образы в стихах *И глухо заперты ворота, / А на стене — а на стене / Недвижный кто-то, черный кто-то / Людей считает в тишине* («Фабрика». 1903) частично отразились в стихах «Поэмы» — *Через призрачные ворота*<sup>75</sup> / *И мохнатый и рыжий кто-то / Козлоногую приволок*; ср. также: *Плотно заперты ворота, / Вечер черен, вечер тих* («Сразу стало тихо в доме...», 1917, июль).

Мотив уют а, его конца, отсутствия, у Ахматовой (ср.: *Я сама, как тень на пороге, / Стерегу последний уют* [«Поэма»] или: *Ты уют а захотела, / Знаешь, где он — твой уют?* [«От тебя я сердце скрыла», 1936]; *Вхожу в дома опустелые, / В недавний чей-то уют...* [«Уж я ли не знала бессонницы», 1940]) переключается с блоковскими стихами *Нет! Лучшие сгинуть в стуже лютый! / Уют а — нет. Покоя — нет* (ср. альтернативное решение: *Пускай зовут: Забудь, поэт! / Вернись в красивые уюты* в предыдущих строках), см. ниже.

*Железная маска* (Что мне поступь Железной Маски...) может быть связана, помимо более специальных ассоциаций, с блоковским стихом *Ты —*

железною маской лицо закрывай... («Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...»).

Иоканаан «Поэмы» соотносим, конечно, с Саломеей и ее поздним отражением: *Дымное*<sup>76</sup> *исчадые полнолуныя, / ...Роковая девочка, плясунья, / ...И такая на кровавом блюде / Голову Крестителя несла* («Надпись на портрете». Т. В-ой)<sup>77</sup>, а через эти стихи и с блоковским: *Вот — голову его на блюде / Царю плясунья подает* (Пролог к «Возмездию»); ср. еще: *Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой...* («Холодный ветер от лагуны...»); *Лишь голова на черном блюде / Глядит с тоской в окрестный мрак* (Там же)<sup>78</sup>; к теме Саломеи ср. еще: *Там в складки платья Саломеи / Цветы из золота вплелись...* («Антверпен»).

Интересно, что в Прологе к «Возмездию» нельзя исключать наличия и некоторых других мест, с которыми вольно или невольно перекликалась позже Ахматова. Ср. начало «Возмездия»: *Жизнь — без начала и конца... / Но ты, художник, твердо веруй / В начала и концы. / Ты знай...*<sup>79</sup> и ахматовское: *Мне ведомы начала и концы / И жизнь после конца...* в третьей из «Северных элегий». Возможно, что в стихотворении Ахматовой «Петербург в 1913 году» (1961) в строке *В черном ветре злоба и воля. / Тут уже до Горячего Поля...* отозвался сходный мотив из «Возмездия»: *Белоснежная визжала вьюга, / Злой день сменяла злая ночь. / ...Из города в пустое поле... / Кладбище называлось: «Воля». / Да! Песнь о воле слышим мы... / Здесь, над могилою, на «Воле»... / Стихает злобный визг метели... / О, черен взор твой, ночи тьма...*<sup>80</sup>, как и мотивы одной из записей Блока: «А вчера представилось (на паровой конке). Идет цыганка, звенит монистами<sup>81</sup>, смугла и черна... И все... расступаются. Идет сама воля...» (9 июля. Поле за Петербургом<sup>82</sup>, с. 95), также подхваченные в «Петербурге в 1913 году»: *За заставой воеет шарманка. / Водят мишку, пляшет цыганка... / Паровик идет до Скорбящей... / Тут мой голос смолкает вещей... но уйдем...* и т. д.<sup>83</sup> Ср. из прозы к «Поэме»: «Она [«Поэма»] категорически отказалась итти в предместия. Ни цыганки, ни заплеванной мостовой, ни паровика, идущего до Скорбящей... ни Горячего Поля, она не хочет ничего этого... Она не пошла... ни в пропахшие веником пятикопеечные бани; ни в волшебные блоковские портерные, где на стенах корабля, а вокруг тайна и петербургский миф...»<sup>84</sup>

\* \* \*

Перечисляя стихотворения Ахматовой, посвященные Блоку, В. М. Жирмунский, помимо уже ранее известных: «Я пришла к поэту в гости...», «А Смоленская нынче именинница...», «Пора забыть верблюжий этот гам...», «И в памяти черной пошарив, найдешь...», «Он прав — опять фонарь, аптека...», называет еще два — «Безвольно пощады просят...», помеченное 1912 годом (впервые в альманахе «Жатва», 1913, № 4), и «Покорно мне воображенье...» (1913, июль, Слепнево), вошедшие в сборник «Четки», и публикует впервые два новых стихотворения, посвященных Блоку: «Ты первый, ставший у источника...» и «Не странно ли, что знали мы его?». Эти добавления важны и несомненны, кроме, возможно, одного случая, о котором см. ниже. В. М. Жирмунскому же принадлежат указания на наиболее очевидные анало-



гии между отдельными строками названных стихотворений Ахматовой и блоковскими образами. Поэтому здесь достаточно ограничиться лишь некоторыми замечаниями.

Подобно тому как жанр обладает памятью о самом себе или о том, что ему генетически предшествовало, тексты данного жанра характеризуются некоторыми чертами, которые предопределяют последующее существование этих текстов («память о будущем», иначе говоря, направление движения текста), понимая под этим как внутреннюю эволюцию структур, так и схемы их восприятия в будущем. Можно думать, что эти черты, определяющие будущее текста, производны от характера соотношения личного, внетекстового начала и самого текста, который как бы хранит следы первого соприкосновения внетекстового с текстом.

Блок впервые прикоснулся к «испанской» теме до того момента, когда включенность личного начала в текст могла быть полной или даже максимальной. Текст («Испанка», «Шаги Командора») предвосхищал внетекстовую ситуацию<sup>85</sup>, провоцировал ее или разные прагматические интерпретации текста, объясняемые не неполнотой знания читателем-исследователем авторского замысла (и соответствующих реалий), а принципиальными внутренними возможностями самого текста, допускающего разного рода продолжения, подстраиванья. *Не с каждым текстом сговориться можно* — блоковские тексты «испанской» темы именно из тех, с которыми можно сговориться и даже вступить в диалог<sup>86</sup>. И здесь еще раз уместно подчеркнуть, что проблема рецепции Блока в поколениях есть внутренняя тема блоковедения постольку, поскольку она раскрывает и высвечивает глубинные интенции блоковского текста.

История первых двух стихотворений, которыми обменялись Блок и Ахматова («Анне Ахматовой», 16 декабря 1913 г. и «Я пришла к поэту в гости...», 1914, январь, с посвящением: Александру Блоку), описанная В. М. Жирмунским<sup>87</sup>, поучительна в следующих трех отношениях. Во-первых, оба стихотворения унифицированы в формальном плане — Ахматова «подстроилась» к формуле блоковского текста — четыре строфы русского варианта испанского романсеро<sup>88</sup>. Во-вторых, ответ Ахматовой содержательно строится в двух планах: один из них совпадает с планом блоковского стихотворения — портрет того, кому посвящается стихотворение; второй противопоставлен блоковскому тексту в целом ряде отношений; условно говоря, прямота, непосредственность, простота и безыскусственность (откуда — «сюжетность», я субъекта стихотворения, конкретность локально-временных указаний, сугубая монологичность и «эпичность» и т. п.) сталкиваются с косвенностью, опосредствованностью, изощренностью и искусственностью (понимаемыми, таким образом, тоже условно), которые объясняют отсутствие «сюжетности», я субъекта стихотворения, локально-временных указаний, диалогичность, «чужую» речь и т. д. Не случайно, что в стихотворении «Я пришла к поэту в гости» меньше, чем в других ахматовских стихотворениях, посвященных Блоку, переключек с блоковскими стихами<sup>89</sup>. Как бы покоряясь «вызову» Блока на формальном уровне, Ахматова совершенно незаметно отвечает «контрвызовом» в плане содержания («существенность», серьезность, *vice versa*, «театральность»)<sup>90</sup>, замаскированным формой портретного описа-

ния. В-третьих, — и это, видимо, особенно важно — оба стихотворения, по желанию Блока, с самого начала их печатной истории были поставлены в отношении вызова и ответа, поэтического диалога, потенциально открывающего серию последующих диалогов, «бесед» (говоря словами Ахматовой), поскольку оба стихотворения были напечатаны в первом номере журнала «Любовь к трем апельсинам» за 1914 год (Блок был причастен к редактированию поэтического отдела этого журнала). Тем самым был создан прецедент, опираясь и внутренне ссылаясь на который Ахматова в течение полувека продолжала вести диалог с Блоком. Так как текст Блока оказался закрытым, встала проблема продолжения диалога. Она была решена, если говорить в самых общих чертах, путем формирования актуального текста Блока через его синтезирование из элементов блоковской поэзии, отраженных в поэзии Ахматовой, и путем создания ахматовской части диалога, «подстроенной» к синтезированной вышеуказанным образом блоковской части диалога<sup>91</sup>. Отчасти так же формировались и другие двуединые поэтические тексты диалогического типа (Ахматова — Мандельштам и даже Ахматова — Пастернак,) с той разницей — по сравнению с текстом Ахматовой — Блока, — что и второй соавтор в этом случае более непосредственно участвовал в его создании.

То, каким образом синтезируется диалог и, главное, какими средствами исследователь может реконструировать его, можно видеть на примере блоковского мадригала, о котором только что шла речь. В «Воспоминаниях об Ал. Блоке» (октябрь 1965 г.) Ахматова пишет: «А на третьем томе поэт написал посвященный мне мадригал: „Красота страшна, вам скажут...“<sup>92</sup> У меня никогда не было испанской шали, в которой я там изображена, но в это время Блок бредил Кармен и испанизировал и меня. Я и красной розы, разумеется, никогда в волосах не носила<sup>93</sup>. Не случайно это стихотворение написано испанской строфой романсеро. И в последнюю нашу встречу... весной 1921 года Блок подошел и спросил меня: „А где испанская шаль?“ Это последние слова, которые я слышала от него» (II, с. 192). К этим словам В. М. Жирмунский делает следующее примечание: «Цикл стихотворений Блока «Кармен» (март 1914 года) посвящен Л. А. Д. (Любови Александровне Дельмас), прославленной исполнительнице роли Кармен, которой в то время „бредил“ Блок. Слова Ахматовой подчеркивают эту полную поглощенность Блока своим чувством к Дельмас, тогда как „мадригал“ имеет оттенок значения светского стихотворного комплимента»<sup>94</sup>. Это объяснение, на первый взгляд несомненное, вызывает сомнение в двух отношениях. Во-первых, в хронологическом. Мадригал был написан и вручен Ахматовой 16 декабря 1913 года, когда «бредить» Дельмас — Кармен Блок, видимо, еще не мог<sup>95</sup>, и Ахматова, усердная и проникательная читательница записных книжек, дневников и писем Блока, исключительно внимательная к хронологии событий, едва ли могла не знать об этом<sup>96</sup>. Во-вторых, трудно предположить, что Блок мог решиться сознательно «испанизировать» Ахматову в силу именно тех причин, о которых она написала. Такой перенос поэтических образов («масок») с одного адресата на другой не находит никакой опоры в творчестве Блока. Следовательно, внимательный читатель объяснений Ахматовой

(и Жирмунского) может сделать заключение, что в своем объяснении Ахматова развивает как бы две противоположные версии — позитивную фактографическую (с едва заметными хронологическими сдвигами), в которой она «подстраивается» к блоковскому варианту описания его отношений с Дельмас, и негативную, смысл которой в указании на несостоятельность (хотя бы частичную), наивность и, так сказать, официальность первой версии и, следовательно, на то, что за усиленно подчеркиваемой «испанизацией» кроется нечто иное, чем то, что связывается по традиции исключительно с Кармен (и тем более с Кармен — Дельмас). Противоречия между этими двумя линиями и создают первоначальный импульс для попытки сделать выбор между обеими версиями (на первом этапе) или найти некую иную, более углубленную версию, локализуемую уже на других уровнях анализа, что, собственно говоря, и является внутренней реконструкцией применительно к поэтическому тексту.

Цепь последовательных заключений начинается в уже цитированных «блоковских» местах «Поэмы без героя». Прежде всего, обращает на себя внимание то, что большая часть таких мест связана с «Шагами Командора»: *Он ли встретился с командором, / В тот пробравшись проклятый дом; Крик петуший нам только снится; Ночь бездонна и длится, длится...; «Я к смерти готов»*<sup>97</sup> и под. Такая концентрация примеров из одного стихотворения Блока (все они, кроме первого примера, находятся в первой главе первой части, строки 130—160) не может быть случайной. Цитатность их, как нередко у Ахматовой, указывается специально... *Да что там! Про это / Лучшие их рассказали стихи*, после чего сразу же следуют цитаты: *Крик петуший...; Ночь бездонна...* и т. д. В связи с этим стоит обратить внимание на то, что вся эта сцена «Поэмы» обращенным образом имитирует конец Дон Жуана (ср.: *Этот Фаустом, тот Дон Жуаном...*)<sup>98</sup>, как он сложился в соответствующей традиции. Вот каркас этой схемы в «Поэме»: *Он ли встретился с командором, / В тот пробравшись проклятый дом — Гибель где-то здесь, очевидно. / Но бездумна, легка, бесстыдна*<sup>99</sup> / *Маскарадная болтовня — / Слышу шопот: «Прощай! Пора!»*<sup>100</sup> / *Я оставляю тебя живою, / Но ты будешь моей вдовою...* — / *Вопль: «Не надо!»*<sup>101</sup> и в отдалении / *Чистый голос: «Я к смерти готов»* — Факелы гаснут, потолок опускается... — Иначе говоря, как и в последней сцене донжуанской традиции, в этом отрывке «Поэмы» преступное свидание прерывается приходом того, кто считает себя мужем (*Но ты будешь моей вдовою*); но смерть Дон Жуана от руки Командора трансформируется в смерть того, кто выступает (пусть частично) в роли Командора, превращая тем самым любимую женщину в свою вдову<sup>102</sup>. Дон Жуан же остается живым<sup>103</sup>, ибо:

И ни в чем не повинен: ни в этом  
Ни в другом и ни в третьем...

Поэтам

Вообще не пристали грехи.

Проплясать пред Ковчегом Завета  
Или сгинуть!..

Да что там! Про это  
Лучше их рассказали стихи...

Оказывается, что «Дон Жуан» «Поэмы» — поэт, как был поэтом и пушкинский Дон Гуан, на что, кажется, первой обратила внимание именно Ахматова: «Внимательно читая „Каменного гостя“, мы делаем неожиданное открытие: Дон Гуан — поэт. Его стихи, положенные на музыку, поет Лаура, а сам Гуан называет себя „Импровизатором любовной песни“» (VII, 153.). Это приближает его к основному пушкинскому герою. «Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа...» — говорит в «Египетских ночах» Чарский, повторяя излюбленную мысль Пушкина (VIII, 1, 266). Насколько знаю, никому не приходило в голову делать своего Дон Жуана поэтом<sup>104</sup>.

Если, как, видимо, следует из процитированного отрывка «Поэмы», *Проплясать пред Ковчегом Завета* относится к Поэту, к «Дон Жуану» как дальнейшим трансформациям образа первопоэта — библейского Давида, то особого внимания заслуживают строки из стихотворения Ахматовой «Я гашу заветные свечи...» (1963):

Все уходят — мне снишься Ты.  
 Проплясавший свое пред ковчегом  
 За дождем, за ветром, за снегом  
 Тень твоя над бессмертным брегем  
 Голос твой из недр темноты  
 И по имени так неустанно  
 Вслух зовешь меня снова... Анна!  
 Говоришь мне, как прежде, ты.

*Ты* этого отрывка, очевидно, связывается с Поэтом и «Дон Жуаном» «Поэмы» (прежде всего через предикат — *проплясать пред Ковчегом Завета*), и следовательно, весь этот отрывок многое освещает в анализируемом фрагменте «Поэмы», что подкрепляется и другими соответствиями. Ср. *Я гашу заветные свечи* при *Я зажгла заветные свечи* в «Поэме»<sup>105</sup> и др. Вместе с тем стих *Вслух зовешь меня снова... Анна!* (характерно другое название этого стихотворения — «Через 23 года», ср. дату 13 мая 1963 г.) возвращает нас еще раз к паре Дон Гуан — Анна и тем самым к теме Дон Жуана; может быть, еще важнее, что здесь устанавливается соответствие (этому слову не следует придавать в данном случае иного значения, нежели формально-отсылочное) Донны Анны донжуановской трагедии и автора, носительницы того же имени<sup>106</sup>. Наконец, через *Вслух зовешь меня снова... Анна!* этот отрывок и, следовательно, «Поэма» еще раз и еще доказательнее соотносятся с «Шагами Командора»:

Дева Света! Где ты, донна Анна?  
 Анна! Анна! — Тишина<sup>107</sup>.

При этом Анна, которой сняты сны (*Донна Анна видит сны; Сладко ль видеть неземные сны*), конечно, сопоставима с той Анной, которая говорит о себе: *Все уходит — мне снишься Ты*<sup>108</sup>.

В свете сказанного не приходится удивляться, что в «Шагах Командора» обнаруживается немало звеньев, которые — при сохранении их общей схемы — с большим или меньшим приближением «разыгрываются» в «Поэме без героя». Помимо уже указанных переключек ср. еще:

Настежь дверь. Из непомерной стужи,  
Словно хриплый бой ночных часов —  
Бой часов: «Ты звал меня на ужин.  
Я пришел. А ты готов?..»  
Бьют часы в последний раз.

В час рассвета холодно и странно,  
В час рассвета — ночь мутна.  
В пышной спальне страшно в час  
рассвета...

Холодно и пусто в пышной  
спальне...  
Настежь дверь. Из непомерной стужи

В зеркалах отражены?..  
Сладко ль видеть неземные сны?  
Донна Анна видит сны...  
Нет ответа — тишина.  
Анна! Анна! — Тишина.  
За ночным окном — туман<sup>109</sup>.

Я, к стеклу приникшая стужа...  
Вот он, бой крепостных часов...  
Выходи ко мне смело навстречу —  
Гороскоп твой давно готов...  
Не последние ль близки сроки,  
А часы все еще не бьют...  
Не предчувствием ли рассвета  
По рядам пробежал озноб...  
Но мне страшно...

Спальню ты убрала как беседку...  
В дверь мою никто не стучится,  
Только зеркало зеркалу снится,  
Тишина тишину сторожит.  
А часы все еще не бьют...  
Не предчувствием ли рассвета  
И в лицо мне смеяться будет  
За оконная синева.

Один из очевидных выводов из этих сопоставлений состоит в том, что Ахматова «подстраивает» к схеме «Шагов Командора» свою партию, свой голос, превращая монологический текст в диалог. Тем самым читателю, конечно, предлагается новый вариант поэтической биографии. Уже отмечалось, что Ахматова особенно охотно цитирует то, что само уже является цитатой, откликом, отраженьем, что более чем раз прошло через литературную обработку и еще хранит на себе следы чужого голоса и его трансформаций в культурно-историческом потоке. И в этом смысле выбор донжуанской традиции как нельзя более удачен.

Среди пушкиноведческих исследований Ахматовой особое место занимает статья «„Каменный гость“ Пушкина», написанная еще в 1947 году, но опубликованная только в 1958 году. В ней впервые так настоятельно и убедительно подчеркивается, что традиционная схема заполняется автобиографическим материалом. «Итак, в трагедии „Каменный гость“ Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного, а тема загробной ревности (т. е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия. Так, внимательный анализ „Каменного гостя“ приводит нас к твердому убеждению, что за внешне заимствованными именами и положениями мы, в сущности, имеем не просто новую обработку мировой легенды о Дон Жуане, а глубоко личное, самобытное произведение Пушкина, основная черта которого определяется не сюжетом легенды, а собственными лирическими переживаниями Пушкина, неразрывно связанными с его жизненным опытом. Перед нами — драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта... Вот почему самопризнания в его произведениях так незаметны, и обнаружить их можно лишь в результате тщательного анализа...»<sup>110</sup> На языке ахматовской тайнописи, как это показано в другой работе, такие выводы относимы не только к Пушкину, но —

на следующем шаге и с соответствующими коррективами — и к ней самой. Отражение донжуанского текста в «Поэме», введенного в рамки, диктуемые блоковскими «Шагами Командора», и есть результат опрокидывания традиционной схемы на самое себя, на собственную биографию. Поэтому столь многое в статье Ахматовой звучит как намек на «историю» 1913 года, комментарий или параллель<sup>111</sup>. Вместе с тем Ахматова следует за Пушкиным, вводя тему «уязвленной совести» (II, с. 269; ср.: *Что же ты не приходишь баюкать / Уязвленную совесть мою?*) и придавая всей традиционной схеме нравственный аспект. В этом ее вклад в развитие донжуанской темы в XX веке<sup>112</sup>.

Дальнейшее следование по цепи заключений приводит к стихотворению Блока «О, нет! не расколдуешь сердца ты...», написанному 15 декабря 1913 года, то есть накануне того дня, когда Ахматова была в гостях у Блока и когда ей была подарена книга стихов (третий том), на которой Блок написал (при Ахматовой) мадригал «Красота страшна, вам скажут...»<sup>113</sup>. На это стихотворение до сих пор не обращали внимания — ни в связи с блоковскими текстами («Шаги Командора», мадригал), ни в связи с ахматовской темой, хотя она бросает свет на ряд существенных вопросов и неясностей, связанных с разбираемой здесь темой.

Вот текст блоковского стихотворения:

О, нет! не расколдуешь сердца ты  
 Ни лестию, ни *красотой*, ни словом.  
 Я буду для тебя чужим и новым,  
 Все призрак, все мертвец, в лучах мечты.

И ты уйдешь. И некий саван белый  
 Прижмешь к губам ты, пребывая в снах.  
 Все будет сном: что ты хоронишь тело,  
 Что ты стоишь три ночи в головах.

Упоена *красивыми* мечтами,  
 Ты укоризны будешь слать судьбе.  
 Украсишь ты нежнейшими цветами  
 Могильный холм, приснившийся тебе.

И тень моя пройдет перед тобою  
 В девятый день, и в день сороковой —  
 Неузнанной, *красивой*, неживою.  
 Такой ведь ты искала? — Да, такой.

Когда же грусть твою погасит время,  
 Захочешь жить, сначала робко, ты  
 Другими снами, сказками не теми...  
 И ты *простой* возжаждешь красоты.

И он придет, знакомый, долгожданный,  
 Тебя будить от *неземного* сна.  
 И в мир другой, на миг благоуханный,  
 Тебя умчит последняя весна.

А я умру, забытый и ненужный,  
В тот день, когда придет твой новый друг,  
В тот самый миг, когда твой смех жемчужный  
Ему расскажет, что прошел не дуг.

Забудешь ты мою могилу, имя...  
И вдруг — очнешься: пусто; нет огня;  
И в этот час, под ласками чужими,  
Припомнишь ты и призовешь — меня!

Как исступленно ты протянешь руки  
В глухую ночь, о, бедная моя!  
Увы! Не долетают жизни звуки  
К утешенным весной небытия.

Ты проклянешь в мученьях невозможных  
Всю жизнь за то, что некого любить!  
Но есть ответ в моих стихах тревожных:  
Их тайный жар тебе поможет жить.

15 декабря 1913<sup>114</sup>

Очевидно, что стихи, в которых Блок курсивом выделил слова *красивая*, *красота*, *простая* (*Неузнанной, красивой, неживою* [15]; *Упоена красивыми мечтами* [9]; *И ты простой возжаждешь красоты* [20]; ср. также *Нилестию, ни красотой, ни словом* [2]), соотносимы с соответствующими стихами мадригала: «*Красота страшна*» — *Вам скажут... «Красота проста»* — *Вам скажут... «Не страшна и не проста я; Я не так страшна, чтоб просто убивать; не так проста я, чтоб не знать, как жизнь страшна*. Предположение о том, что в одновременно (на протяжении суток) написанных стихотворениях слова *красота* и *простота* кодируют разных адресатов, кажется, превышает пределы допустимого — во всяком случае, для тех, кто анализирует эти стихотворения. Вместе с тем отказ от этого предположения не означает невозможности реминисценций из других стихотворений, имеющих в виду других адресатов. И в этом стихотворении такие реминисценции не вызывают сомнений. Ср.: *...В глухую ночь, о, бедная моя!* [34]<sup>115</sup> и *И ты уйдешь* [5] при: *В сырую ночь ты из дому ушла; В котором ты в сырую ночь ушла; Но час настал*<sup>116</sup>, *и ты ушла из дому* («О доблестях, о подвигах, о славе». 30 декабря 1908 г.) или: *Припомнишь ты и призовешь — меня!* [32]<sup>117</sup> при: *И вспомнил я... И звал тебя... Я звал тебя...* («О доблестях...»); и уже упоминавшемся ахматовском *Вслух зовешь меня снова... Анна!*

Наиболее яркая параллель к «Шагам Командора» обнаруживается в мотиве *неземного сна* (*неземной* выделено у Блока курсивом). Ср.: *И он придет, знакомый, долгожданный, / Тебя будить от неземного сна* (21—22) при: *Сладко ль видеть неземные сны?.. и Я пришел...* («Шаги Командора»). Характерно, что этот мотив продолжается другим общим мотивом — тщетного зова: *...и призовешь — меня!.. Увы, не долетают жизни звуки...* (32, 35) при: *Ты звал меня на ужин... Нет ответа — тишина* («Шаги Командора»). А за этим возникает тема смертного часа. Другое сцепление мотивов обнаруживается в полемическом сопоставлении *На вопрос*

*жестокый нет ответа Нет ответа...* («Шаги Командора») и *Но есть ответ...* («О, нет! не расколдуешь сердца ты...»).

В этом же стихотворении Блока («О, нет! не расколдуешь сердца ты») заключительные два стиха (39—40), являясь как бы ответом на предыдущий вопрос — зов о самом важном в жизни (...и призовешь — меня!. Увы! Не долетают жизни звуки... Ты проклянешь, в мученьях невозможных, Всю жизнь за то, что некого любить! Но есть ответ...), сами представляют собой лишь реплику (*Но есть ответ в моих стихах тревожных: / Их тайный жар тебе поможет жить*), подхваченную Ахматовой, в частности, в стихах, посвященных именно Блоку, — ср.: *От тебя приходила ко мне тревога / И уметь писать стихи* (дарственная надпись А. А. Блоку на экземпляре «Четок») или: *И сохраним мы тайный холод / Тебе отсчитанных минут* («Ты первый, ставший у источника...», с посвящением: Ал. Блоку [1912—1914])<sup>118</sup>.

Можно думать и о других примерах «подстраивания» или перекличках. Ср.: *И тень моя пройдет перед тобою / В девятый день, и в день сороковой — ...Такой ведь ты искала? — / Да, такой. Когда же грусть твою погасит время...* — у Блока и, соответственно, у Ахматовой: *Из года сорокового, / Как с башни, на все гляжу. / Как будто прощаюсь снова / С тем, с чем давно простилась...*<sup>119</sup>; *А ты думал — я тоже такая*<sup>120</sup>; *Я гашу заветные свечи...* и т. п.; *Все будет сном...* (*Другими снами...*; *Тебя будить от неземного сна; ...приснившийся тебе*) — *Все уходит — мне снишься Ты; наконец, Все призрак, все мертвец...* сравни с вышеуказанными описаниями: *С мертвым сердцем и мертвым взором...* или *С улыбкой мертвой и сухой* и под.<sup>121</sup> Заслуживает внимания перекличка блоковских строк *А я умру, забытый и ненужный, В тот день, когда придет твой новый друг ...Ему расскажет, что прошел недуг* с ахматовскими: *Со мной всегда мой верный, нежный друг / ...И ты виновник моего недуга...* («Не будем пить из одного стакана»).

Заключая цепь рассуждений, начатых с рассмотрения мадригала и позднейшего ахматовского комментария к нему, можно высказать убеждение, что «испанская» тема мадригала связана не только и не столько с Кармен (и Дельмас)<sup>122</sup> с последующим перенесением на другого адресата, сколько с Донной Анной донжуанской традиции. Отсюда и *Я не так страшна, чтоб просто / Убивать...* на фоне пушкинского:

Дон Гуан

Что если б Дон Гуаиа  
Вы встретили?

Дона Анна

Тогда бы я злодею  
Кинжал вонзила в сердце.

Дон Гуан

Дона Анна,  
Где твой кинжал? вот грудь моя.



Именно так и поняла свою роль в диалоге Ахматова, о чем, вероятно, помимо всего приведенного выше, свидетельствуют и стихи одного из вариантов «Поэмы»:

Но мне страшно: войду сама я,  
Шаль турецкую не снимая...<sup>123</sup> —

находящиеся в очевидной перекличке со строками мадригала: «*Красота страшна*» — *Вам скажут, — Вы накинете лениво / Шаль испанскую на плечи...* и далее: «*Не страшна и не проста я; / Я не так страшна...*»<sup>124</sup> Здесь же весьма характерный и для других случаев в «Поэме» сдвиг — турецкая шаль, а не испанская, хотя некоторые реалии, другие описания<sup>125</sup> и, наконец, кружевная шаль основного текста заставляют отдать предпочтение именно испанской шали (основные признаки которой — во всяком случае в русской традиции — кружевная и черная), а не турецкой (с изображением так называемых турецких огурцов). Противоречие и сдвиг между утверждениями: *Шаль турецкую* [кружевную, испанскую] *не снимая* и *У меня никогда не было испанской шали* — при блоковском *Вы накинете лениво / Шаль испанскую на плечи...* — как раз и оказываются той основой, на которой можно внутренними средствами восстанавливать поэтическую биографию<sup>126</sup>. В таком случае реконструкция поэтической биографии не только не предполагает нескромности, но, наоборот, ставит ей преграды. Непосредственная задача исследователя, дешифрующего поэтический текст на уровне авторского замысла, неизбежно приводит его к реконструкции поэтической биографии.

\* \* \*

Говоря о стихотворениях, определенно связанных с Блоком, следует заметить, что они или построены на особом «блоковском» словаре Ахматовой, элементы которого могут (разумеется, со всей возможной осторожностью) служить в дальнейшем и для диагностических целей, или на реминисценциях (чаще всего неявных) из Блока. Образцом первого построения может быть стихотворение «*А Смоленская нынче именинница...*»<sup>127</sup>, в котором подчеркнуты мотивы торжественного, солнечного, светлого, поющего: ... *именинница; Синий ладан над травой стелется / И струится пенье панихидное*<sup>128</sup>, *Не печальное нынче, а светлое. / И приводят румяные*<sup>129</sup> *вдовушки...*; *А кладбище — роца соловьиная*<sup>130</sup>, *От сиянья солнечного замерло...*; *На руках во гробе серебряном / Наше солнце, в муках погасшее — / Александра, лебедя чистого*. Образцом второго построения служит стихотворение «*И в памяти черной пошарив, найдешь...*». Помимо того что здесь имя Блока, названо непосредственно (*Тебе улыбнется презрительно Блок*), оно, видимо, дано еще раз как анаграмма<sup>131</sup>, а сам Блок назван перифрастически с использованием его собственного выражения, употребленного в разговоре с Ахматовой (*Трагический тенор эпохи при: «Анна Андреевна, мы не тенора»*)<sup>132</sup>, — стихотворение Ахматовой имитирует некий усредненный вариант блоковского описания соответствующего типа. Ср., например: *И ночь Петербурга. / И в сумраке лож / Тот запах и душный и сладкий. / И ветер с залива...* при блоковской дневниковой

записи (от 15 ноября 1911 г.; VII, с. 90): ...как ветер и звезды... ночное... ночи без рассвета, ...кожа перчатки, пахнувшая духами, ...яд и горечь полыни<sup>133</sup> ...горечь полыни... и «женщина»... и т. д. Ср. также блоковские описания третьего посещения «Кармен» (2 марта 1914 г.) в «Записных книжках» (запись от 5 марта 1914 г.)<sup>134</sup> и в стихотворении из цикла «Кармен»: *В партере — ночь. Нельзя дышать. / Нагрудник черный*<sup>135</sup> *близко, близко...* («Сердитый взор бесцветных глаз...»). Еще очевиднее этот прием использован в стихотворении «Он прав — опять фонарь, аптека...», сочетающем мотивы стихов Блока из цикла «Пляски смерти» (*Ночь, улица, фонарь, аптека...*)<sup>136</sup> и стихотворения «Пушкинскому дому»<sup>137</sup>.

К списку ахматовских стихотворений, которые, по мнению В. М. Жирмунского, связаны с Блоком, относят «Безвольно пощады просят...» (1912) и «Покорно мне воображенье...» (1913, июль. Слепнево), напечатанные в «Четках» подряд. Первое из этих стихотворений относится сюда на основании строк: *...Глаза. / Что мне делать с ними, / Когда при мне произносят / Короткое, звонкое имя?*<sup>138</sup> Здесь же весьма характерный мотив произнесения (чаще — непроизнесения) имени, слова, имеющий почти ритуальное, магическое значение; ср. еще: *Я не могу поднять усталых век, / Когда мое он имя произносит* («Вечерние часы перед столом», 1913, с показательными предшествующими стихами: *Какую власть имеет человек, / Который даже нежности не просит!*); *Я знаю, что в тебе такая мука, / Что ты не можешь слова произнести* («Еще весна таинственная млела...», 1917); *Имя твое мне сейчас произнести — / Смерти подобно* (из пьесы «Пролог»); *Так до конца и не смели / Имя произнести* («Так уж глаза опускали...») и т. д.<sup>139</sup> Предпоследняя строка в стихотворении «Безвольно пощады просят...»: *Я знаю: он жив, он дышит* — также принадлежит к числу тех, которые формируют существенные черты «блоковского» фрагмента в поэзии Ахматовой.

В стихотворении «Покорно мне воображенье...», помимо достаточно точного указания (*Прекрасных рук счастливый пленник / На левом берегу Невы*<sup>140</sup>, */ Мой знаменитый современник...*), таких черт, в частности — сюжетобразующих, особенно много, и, главное, они исчерпывают общую схему поэтической биографии, соединяющей Ахматову и Блока: *Случилось, как хотели вы, / Вы, приказавший мне: довольно, / Поди убей свою любовь! / И вот я таю, я безвольна...*<sup>141</sup> */ И если я умру, то кто же / Мои стихи напишет вам, / Кто стать звенящими поможет / Еще не сказанным словам?* Оба эти стихотворения были напечатаны в «Четках» подряд (с. 18—19)<sup>142</sup>, хотя первое из них датируется 1912 годом (Царское Село), а второе — июлем 1913 года (Слепнево)<sup>143</sup>, и, вероятно, связаны с одним и тем же адресатом, характерные признаки которого — *короткое, звонкое имя, прекрасных рук счастливый пленник, на левом берегу Невы и мой знаменитый современник*. По меньшей мере формально именно Блок наиболее точно и полно отвечает названным признакам, и уже поэтому эти стихотворения должны быть отнесены к числу наиболее «блоковских» в творчестве Ахматовой в том несколько мифологическом и мифологизирующем смысле эпитета «блоковский», который предполагается схемой восприятия, ориентированной на «роман». Разумеется, такой подход не решает вопроса о реальном адресате, хотя предложенные пока

решения не кажутся особенно убедительными (если только не говорить о частностях, существенных с точки зрения истории сложения соответствующих текстов). Глеб Петрович Струве, которому автор глубоко признателен за обсуждение с ним ряда вопросов ахматовского творчества, не раз высказывал мнение (в письмах) о том, что адресатом этого стихотворения мог быть граф Валентин Платонович Zubov, организатор знаменитого Zubovского института. До революции Ахматова хорошо знала В. П. Zubova и бывала у него дома. Он был одним из тех, кого Ахматова хотела повидать во время ее пребывания в Париже в 1965 году. Среди прочих аргументов знакомство Ахматовой с В. П. Zubovым удостоверено поэтической шуткой Г. Иванова (*В пыльном доме графа Zubova ... В голубой овальной комнате / Нежно глядя пса лохматого, / Предсказала мне Ахматова: — / «Этот вечер вы запомните»*) и стихотворным посланием Ахматовой к В. П. Zubovu, содержащим ключевое *На левом берегу Невы* и любезно сообщенным нам Г. П. Струве (печатается в третьем томе Собрания сочинений Ахматовой):

Как долог праздник новогодний,  
Как бел в окошках снежный цвет.  
О Вас я думаю сегодня  
И нежный шлю я Вам привет.

Пускай над книгою в подвале,  
Где скромно ночи провожу,  
Мы что-то мудрое решали,  
Я обещаю не сдержу.

А Вы останьтесь верным другом  
И не сердитесь на меня,  
Ведь я прикована недугом  
К моей кушетке на три дня.

И дом припоминая темный  
На левом берегу Невы,  
Смотрю, как ласковы и томны  
Те розы, что прислали Вы.

Г. П. Струве справедливо указывает на связь с другим стихотворением Ахматовой — «После ветра и мороза было...» (январь 1914 г.) и предполагает, что оба стихотворения были написаны приблизительно в одно время. Р. Д. Тименчик также допускает возможность «зубовской» темы у Ахматовой. Тем не менее, несмотря на знаменитых братьев Zubovых в конце XVIII — начале XIX века (ср. их участие в убийстве Павла), *Мой знаменитый современник* в обращении к тогда скромному В. П. Zubovu воспринималось бы как преувеличение (пожалуй, обидное для адресата) или неудачный камуфляж. Но сама строка о доме *На левом берегу Невы*, возникшая в тексте, обращенном к В. П. Zubovu, но никогда не публиковавшемся, могла, конечно, послужить заготовкой к стихотворению с «блоковской» темой (примеры такого рода в творчестве Ахматовой известны). Кстати, и Блок был знаком с В. П. Zubovым [«Мы с Чуковским и Евдокией Петровой слушали в институте графа Zubova последнюю (4-ую) лекцию Гуми-

лева обо мне (анализ „Двенадцати“)), — «Записные книжки», с. 465, запись от 4 июля 1919 г.]. В качестве адресата стихотворения «Покорно мне воображенье...» указывают и Н. В. Недоброво (в таком случае оба стихотворения разъединяются, так как *короткое, звонкое имя* никак не отвечает фамилии Недоброво)<sup>144</sup>. Ю. Л. Сазонова-Слонимская, хорошо знавшая и Недоброво, и Ахматову, считала, что названное выше стихотворение обращено к Н. В. Недоброво («знаменитый современник» — нарочитый камуфляж; *прекрасных рук счастливый пленник* связано с тем, что жена Недоброво славилась своими исключительно красивыми руками и что ее муж был у нее «в плену» и т. п.). Г. П. Струве, признавая рискованность этой гипотезы, пишет по этому поводу: «Мнение Сазоновой остается гипотезой, но, пока оно документально не опровергнуто и другой адресат стихотворения не найден (обращенность его к Блоку как будто никем сейчас не отстаивается (это утверждение неточно. — В. Т.), и доводы Сазоновой в этом отношении довольно убедительны, гипотезу эту, на мой взгляд, можно считать довольно правдоподобной)<sup>145</sup> (ср. также на этот счет мнение Р. Д. Тименчика). Следует, однако, помнить о чрезвычайной легкости, с которой указанные эпитеты переносятся с одного адресата на другой<sup>146</sup>.

Стихотворение «Ты первый, ставший у источника...» помимо посвящения (Ал. Блоку) содержит в себе такие указания на блоковскую тему, как *С улыбкой мертвой и сухой, взор пустой, взор тяжелый, годы страшные*<sup>147</sup>, *тайный холод*, параллели к которым уже были (большей частью) приведены выше. В четверостишии «Не странно ли, что знали мы его?» (август 1921 г.) второй стих (*Был скуп на похвалы, но чужд хулы и гнева...*) основан на фонетико-этимологическом притяжении и семантическом отталкивании *похвала* — *хула*, нередко использовавшемся как Блоком, так и Ахматовой. Ср.: *Когда я уйду на покой от времен, / Уйду от хулы и похвал...* (1903); *Я к людям не выйду навстречу, / Испугаюсь хулы и похвал* (1903); *Разрешение всех мучений, / Всех хулений и похвал...* («Из хрустального тумана», 1909) и т. п., с одной стороны, и: *От других мне хвала — что зола. / От тебя и хула — похвала* («Двустиие», 1931)<sup>148</sup>; *Хулима, хвалима...* («Путем всяя земли», 1940) и т. п.<sup>149</sup>, с другой стороны. Интересно, что у Пастернака похожий ход встречается в стихотворении, связанном с Блоком: *Кому быть живым и хвалимым, / Кто будет забыт и хулим...*

Похоже, что блоковская тема выступает и в некоторых других стихотворениях, ранее в этой связи не рассматривавшихся никем из специалистов. Вот одно из них (по сообщению Р. Д. Тименчика, К. Мочульский писал об этом стихотворении как о блоковском, — ЦГАЛИ):

О тебе вспоминаю я редко  
И твоей не пленяюсь судьбой,  
Но с души не стирается метка  
Незначительной встречи с тобой.

Красный дом твой нарочно минуя,  
Красный дом твой над мутной рекой,  
Но я знаю, что горько волну  
Твой пронизанный солнцем покой.

Пусть не ты над моими устами  
Наклонялся, моля о любви,  
Пусть не ты золотыми стихами  
Обессмертил томленья мои —

Я над будущим тайно колдую,  
Если вечер совсем голубой,  
И предчувствую встречу вторую,  
Неизбежную встречу с тобой.

1913

Существенное локальное указание (*Красный дом твой над мутной рекой*)<sup>150</sup> дополняется уже не раз приводившимися выше образами «блоковского» текста Ахматовой: *Твой пронизанный солнцем покой* (ср.: *Солнце комнату наполнило / Пылью желтой и сквозной*); *Пусть не ты золотыми стихами*<sup>151</sup>; противопоставление покоя и волнения, томления и т. д. Даже *О тебе вспоминаю я редко* и *Незначительной встречи с тобой* обретают параллели в поздних рассказах Ахматовой о Блоке, где подчеркивается редкость и внешняя незначительность их встреч<sup>152</sup>. К стихам *Пусть не ты над моими устами / Наклонялся, моля о любви...* ср. у Блока: *Вот я вновь над твоею постелью / Наклонилась, дышу, узнаю...* и *Я привык, чтоб над этой постелью / Наклонялся лишь пристальной враг* («Посещение», сентябрь 1910 г.: в диалоге двух голосов)<sup>153</sup>. Переключки с блоковским «Посещением» особенно симптоматичны, поскольку ахматовскому *Но я знаю, что горько волнуя* в этом же стихотворении отвечает *Но читаю в испуганном взоре, / Что ты помнишь и любишь меня*. Параллели могут быть продолжены; ср. у Ахматовой: *Красный дом твой & Пронизанный солнцем покой* в соответствии с началом партии Второго голоса: *Старый дом мой пронизан метелью* и т. п.<sup>154</sup>. Фрагмент *ты помнишь и любишь меня* соотнесен и с другими стихами Блока — *И в этот час под ласками чужими / Припомнишь ты и призовешь меня*<sup>155</sup> («О, нет! не расколдуешь сердца ты», 15 декабря 1913 г.), ср. *над моими устами — под ласками чужими*.

Вместе с тем есть случаи, когда отдельные мотивы, совпадающие с «блоковскими», могут включаться в стихотворения с достоверно иным адресом. Так, стихотворение «8 ноября 1913» строками *Солнце комнату наполнило / Пылью желтой и сквозной...* в общем контексте могло бы восприниматься как подступ к образам стихотворения «Я пришла к поэту» — *Александру Блоку*. Учитывая характерные для Ахматовой факты хронологических сдвигов, и сама дата (8 ноября) — *Милый, нынче праздник твой...* — могла бы соотноситься с важнейшим событием в жизни Блока (ср. дневниковую запись с ночи с 7 на 8 ноября 1902 г. — VII, с. 65—66 и неоднократные другие указания об этой дате). Однако вернее, конечно, мнение В. М. Жирмунского (о чем нам известно из сообщения М. Б. Мейлаха) о том, что стихотворение обращено к М. Л. Лозинскому. 8 ноября — праздник Собора Архистратига Михаила и день именин многих носителей этого имени (день рождения Блока — 16 ноября).

\* \* \*

На основании признаков, используемых Ахматовой при построении «блоковского» текста, можно выделить соответствующие мотивы и в других стихотворениях Ахматовой, не ставя перед собой целью решение вопроса о конкретной отнесенности или неотнесенности их к Блоку. Если иметь в виду анализ поэтического текста, то отказ от решения этого вопроса не следует расценивать как ограничение (неполноту) достигнутых результатов. Как недостаток этот отказ может восприниматься исключительно в узкобиографической перспективе. Помня об этом, можно смело говорить о «блоковском тексте» (соответственно — фрагментах, темах, образах, словах) в поэзии Ахматовой, не рискуя «перекосить... стихи и даже биографию»<sup>156</sup>.

Одна из первых (хронологических) проб этой темы, возможно, обнаруживается еще в стихотворении «Надпись на неоконченном портрете» (*О не вздыхайте обо мне... [1912]*) из сборника «Вечер». Прежде всего, нужно иметь в виду строки *Он так хотел, он так велел / Словами мертвыми и злыми* (см. выше о соответствующих образах), а также: *И нет греха в его вине. / Ушел, глядит в глаза другие, / Но ничего не снится мне...* (ср. позднее: *Все уходит — мне снишься Ты* и блоковское: *Донна Анна видит сны...*, см. выше)<sup>157</sup>. Но полностью «блоковская» тема разворачивается в «Четках», где она становится основной и в ряде случаев навязывает свою интерпретацию и другим стихотворениям этого цикла. Поэтому нередко исследователь испытывает трудности в разграничении между «блоковской» и другими темами цикла. Эпиграф к «Четкам» (*Прости ж навек! Но знай, что двух виновных, / Не одного, найдутся имена / В стихах моих, в преданиях любовных.* Баратынский)<sup>158</sup> уже уточняет общие грани темы и взаимоотношения тех, кто ее «разыгрывает», а большая часть стихотворений заполняет разные звенья общей схемы.

Эта схема описывает ситуацию несчастной любви. *Он* связан с покоем, ясностью, солнцем, ему ничего не надо, он свободен и самодостаточен, именно он требует разъединения. *Она*, наоборот, в тоске и томлении, в состоянии безволия и уединения, она принимает его отказ, удаляется и молит о смерти. Пространственные и временные рамки встреч указаны в общем виде — набережные Невы, мосты, площади, Дворец, крепость, арка на Галерной<sup>159</sup>, ожидание наводнения, 1913 год (как можно понять из датировок стихотворений, учитывая обычные у ранней Ахматовой отношения между поэтическим текстом и внеположенным миром, «разыгрываемым» в тексте). В этой же схеме постоянно появляются — нередко в отнесении и к *ней* и к *нему* — глаза, губы, улыбка, рука, сердце, голос, слово, имя, песня, стихи, память. *Он* имплицитно описывается словами *солнце, луч, свет, ясный, золотой, розовый, сухой, нежный, милый, любимый, свободный, спокойный* и т. п. *Она* помещается в контексте, где особенно часто появляются слова *томление, тоска, печаль, смертный час, безволие, разлюбленная, бессонница* и под. Если иметь в виду генеалогию этих образов, особенно «светлой» части в «Четках», то существенно следующее наблюдение: эти образы, относимые в «Четках» к *нему*, в «Вечере» разбиваются на две группы, одна из которых характеризует мир (макрокосм), а не человека (микрокосм) — *солнце, луч, свет* и под., а другая — *ее* (я ахматовских стихотворений), а не *его* (как в «Четках»). Таким образом, во втором стихотворенном сборнике Ахматовой образы «светлой» части «Вечера» расслаиваются,

причем один слой интериоризируется в описание героя, *его*, теряя (в основном) свою макрокосмическую отнесенность, а другой слой меняет свою первоначальную принадлежность, становясь характеристикой не *ее*, а *его*. С этим наблюдением соотносимо, видимо, как следствие другое — отчетливо выраженному и соответствующему единообразному целостному описанию героя (*он*) «Четок» противоречит в «Вечере» «сборный» герой, тема которого выражена гораздо слабее, причем описания его не синтезируются в единый и целостный образ.

Теперь можно прокомментировать ряд стихотворений Ахматовой (опуская, разумеется, уже проанализированные как несомненно относящиеся к Блоку) в свете общей схемы, которая, будучи сознательно или интуитивно выделенной и отмеченной читателем, стала одновременно и поводом, и основой, и доказательством «романа» двух поэтов. Прежде всего, речь будет идти о некоторых стихотворениях из сборника «Четки».

«Отрывок» («И кто-то, во мраке дерев незримый...», 1912) ближе всего подходит к схеме в стихах: «...*Что сделал с тобой любимый, / Что сделал любимый твой! ...Тяжелые веки твои. / Он предал тебя тоске и удущью / Отравительницы — любви. / Ты давно перестала считать уколы — / Грудь мертва под острой иглой. / И напрасно стараешься быть веселой — / Легче в гроб тебе лечь живой!*»; «*Он тихий, он нежный, он мне покорный*<sup>160</sup>, / *Влюбленный в меня навсегда!*»

В стихотворении «Горят твои ладони...» примечательны строки *Сильней всего на свете / Лучи спокойных глаз. / Белей всего на свете / Была ее рука*. В связи с первой из указанных строк уместно привести словоупотребление *луч* в «Вечере»: *Молюсь оконному лучу ...Но так играет луч на нем* (1909); *Сквозь стекло лучи дневные...* («Тот же голос, тот же взгляд...», 1909); *Последний луч, и желтый, и тяжелый, / Застыл в букете ярких георгин* («Вечерняя комната»); *Луч утра на черном платье / Скользнул...* («Алиса» II); *А лучи ложатся тонкие / На несмятую постель* («Муж хлестал меня узорчатым...», 1911); ср. в «Белой стае»: *Первый луч — благословенье Бога... / И ласкаюсь утренним лучом...* (1916); другие примеры из этого сборника и из «Четок» см. ниже.

О стихах *На истертом красном плюше кресел / Изредка мелькает тень его* («Здесь все то же...», 1912) уже говорилось раньше.

В стихотворении «Умирая, томлюсь о бессмертии» (1912) как подступ к «блоковской» теме, помимо первой строки, существенны еще стихи: *Только память вы мне оставьте, / Только память в последний миг, / Чтоб в томительной веренице / Не чужим показался ты... / За улыбки и за мечты... и голос мой*.

Строка *Твой профиль тонок и жесток* из стихотворения «Протертый коврик под иконой» (1912) уже упоминалась. Здесь же: *А сердцу стало страшно биться, / Такая в нем теперь тоска* (ср. ниже: *Сердце бьется ровно, мерно...*)<sup>161</sup>.

Стихотворение «Все мы бражники здесь, блудницы...» (1913), отмеченное Блоком (см. выше) в связи с рассматриваемой здесь темой, важно еще в двух отношениях: *Что там, изморозь иль гроза? / На глаза осторожной кошки / Похожи твои глаза* перекликается с блоковскими стихами из

«Черной крови»: *Нет, опустил я напрасно глаза, / Дышит, преследует, близко — гроза...*<sup>162</sup> и *Даже имя твое мне презренно, / Но, когда ты сощуришь глаза, ...Из пустыни приходит гроза. / Глаз молчит, золотистый и карий, / ...И, как кошка, ощериться ты*<sup>163</sup>, а заключительная строфа (*О, как в сердце мое тоскует! / Не смертного ль часа жду? / А та, что сейчас танцует, / Непременно будет в аду*) содержит ряд звеньев, повторяющихся как в стихотворениях Ахматовой, так и у Блока. Параллели к строке *Не смертного ль часа жду?* приведены выше. Стих *Непременно будет в аду*, конечно, откликнулся в строфе ахматовского стихотворения «Гость» (1 января 1914 г.):

Я спросила: «Чего ты хочешь?»  
Он сказал: «Быть с тобою в аду».  
Я смеялась: «Ах, напророчишь  
Нам обоим, пожалуй, беду»<sup>164</sup> —

и — обращенным образом — в стихах: *Та, что так поет и плачет, / Быть должна в Его раю* («Не хулил меня, не славил...», 1915); ср.: *А та, что сейчас танцует...* и блоковское: *Та, что нынче читала псалмы, / Та монахиня верно умрет*.

В цикле «Смятение» (1913) опять возникает образ, близкий к тому, о котором уже говорилось в связи со стихотворением «Горят твои ладони...», а именно: *А взгляды его как лучи*. Здесь же характерные действия, которыми описывается он, — подошел, наклонился, коснулся, улыбнулся, ср.: *Наклонился — он что-то скажет...; Подошел ко мне, улыбнулся... / Поцелуем руки коснулся — / И загадочных древних ликов на меня поглядели очи*<sup>165</sup>. Диагностичны и другие фрагменты — *Было душно от жгучего света... / Я только вздрогнула: этот... / От лица отхлынула кровь. / Пусть камнем надгробным ляжет / На жизни моей любовь... / О, как ты красив... / И только красный тюльпан, / Тюльпан у тебя в петлице*<sup>166</sup> / *...Я вложила в тихое слово / И сказала его напрасно. / Отошел ты, и стало снова / На душе и пусто и ясно*.

В стихотворении «Вечером», изученном В. М. Жирмунским, важно продолжение мотива ограниченного, неполного действия, не стремящегося к завершению и лишь косвенно, мнимо обращенного на объект (*Полуласково, полулениво поцелуем руки коснулся*), свидетельствующего о незначительной заинтересованности или даже равнодушии. Ср. в «Вечере»: *Он мне сказал: «Я верный друг!» / И моего коснулся платья*<sup>167</sup>. / *Как не похожи на объятия / Прикосновенья этих рук. / Так глядят кошек или птиц...* — а также: *Лишь смех в глазах его спокойных / Под легким золотом ресниц*.

Важен вклад в «блоковский» текст стихотворения «Не будем пить из одного стакана...» (1913) независимо от частных отнесений его. Цепь *Не будем пить*<sup>168</sup>, *не поцелуемся, не поглядим в окно* лишь особый способ выражения общей идеи неосуществимости, обреченности, пассивности, неполноты, половинчатости (см. выше *полу-*), которая может развиваться и на других путях. Стих *Ты дышишь солнцем, я дышу луною* весьма характерен в двух отношениях: он позволяет существенно уточнить семантическое поле основных персонажей — *он* и *она*, учитывая символические ассоциации образов солнца и луны, и он же — при знании более широкой картины — дает возмож-



ность провести внутритекстовое отождествление: *он*-солнце (ср. многочисленные примеры), *она*-луна (ср. особую роль луны для Ахматовой, явно противопоставляемой месяцу как отчетливо положительному началу). Существенна и следующая строфа, содержащая не только ряд уже встречавшихся элементов «блоковской» темы, но и углубление схемы:

Со мной всегда мой верный, нежный друг,  
С тобой твоя веселая подруга<sup>169</sup>.  
Но мне понятен серых глаз<sup>170</sup> испуг,  
И ты виновник<sup>171</sup> моего недуга.  
Коротких мы не учащем встреч<sup>172</sup>.  
Так наш покой нам суждено беречь.

Третья строфа еще более характерна:

Лишь голос твой поет в моих стихах,  
В твоих стихах мое дыханье веет<sup>173</sup>.  
О, есть костер, которого не смеет<sup>174</sup>  
Коснуться ни забвение, ни страх.  
И если б знал ты, как сейчас мне любви  
Твои сухие, розовые губы!<sup>175</sup>

Следующие стихотворения цикла умножают примеры уже отмеченных образов или вводят некоторые новые уточнения. Ср.: *У меня есть улыбка одна. / Так, движенье чуть видное губ... Все равно, что ты любишь других. / Предо мной золотой аналой, / И со мной сероглазый жених* («У меня есть улыбка одна...», 1913); *Постояла в золотой пыли. ...Брошена! ...А глаза глядят уже сурово* («Проводила друга до передней...», 1913); *У разлюбленной просьб не бывает / ...А ты письма мои береги, / Чтобы нас рассудили потомки... / В биографии славной твоей / Разве можно оставить пробелы? / ...Пусть когда-нибудь имя мое / Прочитают в учебниках дети / ...Мне любви и покоя не дав, / Подари меня горькою славой* («Столько просьб у любимой всегда...», 1912); *Какую власть имеет человек, / Который даже нежности не просит! / Я не могу поднять усталых век, / Когда мое имя произносит* («Вечерние часы перед столом...», 1913, лето); *Ты знаешь, я томлюсь в неволе, / О смерти Господа моля* (1913, осень); *У тебя светло и просто. / Не гони меня туда, / Где под душим сводом моста / Стынет грязная вода* («Здравствуй! Легкий шелест слышишь...», 1913, октябрь); *Я спросила: «Чего ты хочешь?» / Он сказал: «Быть с тобой в аду». ...Но подымаши руку сухую, / Он слегка потрогал цветы: / «Расскажи, как тебя целуют, / Расскажи, как целуешь ты». / И глаза, глядевшие тускло<sup>176</sup>, / Не сводил с моего кольца. / Ни один не двинулся мускул / Просветленно-злого лица. / О, я знаю: его отрада — / Напряженно и страстно знать, / Что ему ничего не надо, / Что мне не в чем ему отказать* («Гость», 1 января 1911 г.) и т. д.

К числу стихотворений из «Четок», имеющих особое значение в связи с «блоковским» текстом, относятся «Покорно мне воображенье...» (1913, июль), «Сердце бьется ровно, мерно» («Стихи о Петербурге», 1913), «В последний раз мы встретились тогда...», 1914, январь) и «Углем наметил на левом боку...» (31 января 1914 г.). О первом из этих стихотворений гово-

рилось уже выше (следует обратить внимание еще на начальную строфу: *...В изображеньи серых глаз. / В моем тверском уединеньи / Я горько вспоминаю вас*)<sup>177</sup>. Второе стихотворение, «Сердце бьется ровно, мерно...», все соткано из переключек и реминисценций. *Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда — На Галерной чернела арка... / Приблизжалась медленно тень* («Поэма без героя») <sup>178</sup>; *Сквозь опущенные веки — Я не могу поднять усталых век* (см. выше); *Вижу, вижу, ты со мной — Вижу, вижу лунный лук / Сквозь листву густых раquit* (1914)<sup>179</sup>. Наиболее очевидна переключка с Блоком (в духе диалога — Блок: «*Вы — демон, Вы — красивы...*» Ахматова: *Демон сам...*) — в стихе *Ты свободен, я свободна...* (ср. еще: *Тебе покорной? Ты сошел с ума! / Покорна я одной Господней воле.* 1921, и особенно: *Я была, как и ты, свободной.* «Хорони, хорони меня, ветер», 1909<sup>180</sup>), строящемся как реплика к блоковскому утверждению: *Я — непокорный и свободный* («На страже», 3 января 1907 г.). Заключительные строки *Над Невой темноводной, / Под улыбкою холодной / Императора Петра*<sup>181</sup> вызывают определенные ассоциации со второй половиной блоковского стихотворения «Вновь богатый зол и рад» (7 февраля 1914 г.) из цикла «Пляски смерти», многократно «цитированного» Ахматовой, начиная со строк *Все бы это было зря, / Если б не было царя, / Чтоб блюсти законы.* Сходство на ритмическом уровне определяется общей схемой из трех стихов, из которых два первых имеют на слог больше, чем третий стих (у Ахматовой 8—8—7, у Блока 7—7—6); общим является и выделение сильноударных третьего и седьмого слогов; наконец, существенна и схема стиховых концовок: противопоставление двух мужских окончаний одному женскому у Блока и двух женских одному мужскому у Ахматовой<sup>182</sup>. Сходно и пространственно-символическое поле: Нева, символы царской власти (памятник Петру, Дворец). Параллелизм довершается «цитатными» переключками: *под улыбкою холодной — Улыбается; Месяц розовый воскрес — Смотрит месяц бледный.* К блоковским строкам *Он — с далеких пустырей / В свете редких фонарей / Появляется* уже была указана параллель из другого стихотворения Ахматовой — *Зажженных рано фонарей...* («Призрак», 1919)<sup>183</sup>. Еще точнее имитирует строка Ахматовой блоковский стих *Зажгутся нити фонарей... / В мерцаньи...* («Петр»).

Третье стихотворение, «В последний раз мы встретились тогда», существенно в связи с «блоковским» текстом тем, что, продолжая картину только что рассмотренного стихотворения и развивая ее (*Как я запомнила высокий царский дом / И Петропавловскую крепость!*), оно содержит еще одну «цитатную» переключку. Строки *Он говорил о лете и о том, / Что быть поэтотом женщине — нелепость*<sup>184</sup> соотносимы с записью Блоком своих собственных слов в передаче другого лица: «Подруга Л. Сегаль... пишет ей по поводу моего весеннего письма к Сегаль... „Блок говорит, что женщине творчество в искусстве почти недоступно“. Я думаю (несмотря на свое художество), что это — чуть не общее место» («Записные книжки», с. 198, запись сделана в октябре 1913 г.). Не менее показателен мотив последнего раза, последней песни (*В последний раз мы встретились тогда; / Чтобы в последний раз душа моя горела; — И в этот час была мне отдана / Последняя из всех безумных песен*)<sup>185</sup>, сопряженный

с мотивом Божьего дара, подарка (*Затем, что воздух был совсем не наш, / А как подарок Божий — так чудесен*)<sup>186</sup>.

Последнее стихотворение «Четок» — «Углем наметил на левом боку» — рядом стихов подводит нас к тем же мотивам, ср.: *...тот, кто спокоен в своем дому; — Милый! не дрогнет твоя рука; — «Голос знакомый, а слов не пойму»*<sup>187</sup> — / *И опустил глаза: В пустынную ночь опять* (ср. *В пустую ночь, где больше нет тебя* с предшествующим: *И сердце то уже не отзовется / На голос мой...*). Но особенно важен мотив птицы, птицы-тоски (*Чтоб выпустить птицу, мою тоску... Вылетит птица — моя тоска, / Сядет на ветку и станет петъ*), не раз используемый (с вариациями) как Ахматовой, так и Блоком. Ср.: *А чтоб она не запела о прежнем, / Он белую птицу мою убил. / Промолвил, войдя на закате в светлицу: «Люби меня, смейся, пиши стихи!» / И я закопала веселую птицу... Но каменным сделалось сердце мое, / И кажется мне, что всегда и повсюду / Услышу я сладостный голос ее* («Был он ревнивым...», 1914); — *Так птица о прозрачное стекло / Всем телом бьется в зимнее ненастье, / И кровь пятнает белое крыло* («Тебе покорной?») — при блоковском: *И замыкаю я в клетку холодную / Легкую, добрую птицу свободную, / Птицу, хотевшую смерть унести, / Птицу, летевишую душу спасти. ...Вот моя птица, когда-то веселая*<sup>188</sup>, / *Обруч качает, поет на окне*<sup>189</sup> («Художник», 12 декабря 1913 г.)<sup>190</sup>, ср. *белую птицу* в дневниковой записи от 10 ноября 1911 года (VII, с. 86), — в весьма важном по своему содержанию месте<sup>191</sup>.

В «Белой стае» та же тема представлена с очевидностью в целом ряде стихотворений, но она уже не является основной (или — точнее — не претендует на то, чтобы быть единственной и самой существенной темой цикла), во-первых, и число этих стихотворений гораздо меньше, чем в «Четках», во-вторых. Кроме того, существенно изменяется схема — *он* и *она* разъединены: повинуюсь *его* приказу, *она* покидает «гранитный город славы и бед» и оказывается в уединении (деревня, природа); действие отсутствует, память-воспоминание становится единственным способом соединения с тем, что осталось в покинутой столице; только память дает возможность преодолеть разъединяющую силу пространства и времени (потом память, слово помогут победить и смерть) и вынести горе<sup>192</sup>.

В первом стихотворении сборника — «Слаб голос мой...» (1912) — избрано такое построение, когда утверждения субъекта стихотворения, часто представленные в форме отрицания, имплицитно присоединяют читателя к этим утверждениям, сколько балансирование между «да» и «нет»: последовательность выборов (то «да», то «нет») вовлекает читателя все далее в глубь смысловых структур текста, и это вовлечение, проникновение постепенно вытесняет необходимость выбора между «да» и «нет». *Слаб голос мой, но воля*<sup>193</sup> *не слабеет, / Мне даже легче стало без любви... Ушла к другим бессонница-сиделка, / Я не томлюсь над серою золой, / И башенных часов кривая стрелка / Смертельной мне не кажется стрелой*<sup>194</sup>. Как прошлое над сердцем власть теряет!.. И эта схема включается в рамки беспечального, светлого пейзажа, похожего на то, что широко представлено в «Вечере», но ставшего именно рамкой, осмысляемой в свете основной схемы, ядра, а не самим ядром, как в «Вечере». Ср.: *...Высоко небо, горный*

*ветер веет, / И непорочны помыслы мои... Освобожденье близко. Все прощу. / Следя, как луч<sup>195</sup> взбегает и сбегает / По влажному весеннему плющу.*

Но память не дает успокоиться и снова возвращает к тому, что покинуто, к «последней из всех безумных песен»: *Или это голос повторяет / Мне твои последние стихи?* («Потускнел на небе синий лак», 1912). И следующее стихотворение говорит, скорее, о пресуществлении любовной муки, чем о забвении и успокоении: *Твой белый дом и тихий сад оставлю. / Да будет жизнь пустынна и светла. / Тебя, тебя в моих стихах прославлю, / Как женщина прославить не могла. / И ты подругу помнишь дорогую ...Твою любовь и нежность продаю* («Твой белый дом...», 1913). Иногда же память столь всемогуща, что вызывает образы и картины, почти не отличимые от реальных: *О, это был прохладный день / В чудесном городе Петровом!..* (1913). И далее возвращение к мотивам «Четок»:

Пусть он не хочет глаз моих,  
Пророческих и неизменных.  
Всю жизнь ловить он будет стихи<sup>196</sup>,  
Молитву губ моих надменных.

О стихотворении «О тебе вспоминаю я редко...» говорилось уже выше, как и о другом стихотворении того же цикла — «Был он ревнивым, тревожным и нежным...».

Тяжести памяти и желанию изжить ее — вплоть до забвения — посвящено стихотворение «Тяжела ты, любовная память!» (1914)<sup>197</sup>, заключающееся строками: *И мою бесславную славу<sup>198</sup> / Осиянным забвением смой<sup>199</sup>*. Иногда память вовлекает в мысленный диалог: *Как ты можешь смотреть на Неву, / Как ты можешь всходить на мосты?* (1914), но выхода нет: остается уповать на последний суд (*Скоро будет последний суд*)<sup>200</sup>. Или же: *Что же ты не приходишь баюкать / Узвленную совесть мою? У тебя заботы другие, / У тебя другая жена...* («Не в лесу мы...», 1914), включая сюда петербургский пейзаж: *И глядит мне в глаза сухие / Петербургская злая весна. ...На Неве под млеющим паром / Начинается ледоход*<sup>201</sup>.

Особое место в «Белой стае» занимает стихотворение «Лучше б мне частушки задорно выкликать, / А тебе на хриплой гармонике играть» (1914). Не исключено, что оно неким образом соотносено с блоковским «Работай, работай, работай» (26 октября 1907 г.) — ср.: *С другими лихая солдатка / Подбоченясь, пойдет в хоровод... И знать, что лихая солдатка / Ушла за село, в хоровод!*<sup>202</sup> — и примыкающими к нему другими блоковскими стихотворениями, заключающими тот же цикл («Заклятие огнем и мраком»), — прежде всего с частушечным «Гармоника, гармоника!» (9 ноября 1907 г.)<sup>203</sup> и отчасти с концом стихотворения («О, что мне закатный румянец» (1 ноября 1907 г.) — вплоть до заключительного стиха *Гармоника — ты?*<sup>204</sup> (ср. у Ахматовой: *Лучше б мне ребеночка твоего качать* при блоковском: «Качай чужую колыбель, / Ласкай немилосердного ребенка...» — «Всю жизнь ждала», 13 января 1908 г.). Характерно, что последнее двустушище Ахматовой — *И ходить на кладбище в поминальный день / Да смотреть на белую Божию сирень* — возвращает нас к кругу тем стихотворения «А Смоленская нынче именинница», посвященного памяти Блока.

В стихотворении «Милому» (1915, февраль) появляется мотив жениха и мертвой невесты, ставший предметом полемики, чаще скрытой или неявной, между обоими поэтами (см. выше). Существенно, что здесь этот мотив выступает в обращенном виде: мертвому жениху Ахматовой здесь, как и у Блока, соответствует мертвая невеста: *Чтоб не страшно было жениху / ...Мертвую невесту поджидать*<sup>205</sup>.

Стихотворение «Не хулил меня, не славил...» вызывает в памяти *Был скуп на похвалы, но чужд хулы и гнева* в четверостишии, написанном в августе 1921 года, и — обращенно — *Пусть он меня и хулит и бесславит* из стихотворения «Пленник чужой!..» (1917, из «Подорожника»)<sup>206</sup>.

Тема памяти — воспоминания снова возникает в уже упоминавшемся стихотворении «Как белый камень в глубине колодца, / Лежит во мне одно в оспоминанье» (лето 1916 г.), заключающемся стихами: *Чтоб вечно жили дивные печали, / Ты превращен в мое воспоминанье*<sup>207</sup>.

Иногда же память субъекта стихотворения, обращенная в будущее, становится пророчеством, предсказанием, тогда как функция воспоминания (прошлого) передается ему. Ср.:

Когда о горькой гибели моей,  
Весть поздняя его коснется слуха<sup>208</sup>,  
Не станет он ни строже, ни грустней,  
Но, побледневши, улыбнется сухо.  
И сразу вспомнит зимний небосклон  
И вдоль Невы несущуюся вьюгу.  
И сразу вспомнит, как поклялся он  
Беречь свою восточную подругу.

(1917, из «Подорожника»)

К 1921 году относится ряд стихотворений, связанных с Блоком (см. выше). Вместе с тем есть и такие стихотворения, где снова, после длительного перерыва, появляются образы и мотивы, присущие именно «блоковскому» тексту в том виде, как он реконструируется по тексту «Четок». Возможно, что к таким стихотворениям следует отнести обе части цикла «Дальний голос» (*Anto Domini*). Ср.: *Сказал, что у меня соперниц нет. / Я для него не женщина земная, / А солнца зимнего утешный свет / И песня дикая*<sup>209</sup> *родного края. / Когда умру... Но вдруг поймет, что невозможно жить / Без солнца телу и душе без песни...* Во втором стихотворении цикла заслуживают внимания стихи: *Но час настал в зеленые глаза*<sup>210</sup> */ Тебе глядеться, у жестокых губ / Молить напрасно сладостного дара*, ср. у Блока сходные звенья: *Но час настал...* («О доблестях, о подвигах, о славе»); *...Свободным взором / Красивой женщине смотреть в глаза* («В дюнах», июнь — июль 1907 г.); *Глаз молчит, золотистый и карий* («Даже имя твое мне презренно», 30 января 1911 г.). В этом же ахматовском стихотворении находятся строки (*Так отравивший воду родника / Для вслед за ним идущего в пустыне / Сам заблудился и, возжаждав сильно, / Источника во мраке не узнал. / Он гибель пьет...*), которые так или иначе, видимо, соотносимы с началом посвященного Блоку восьмистишия: *Ты первый, ставший у источника / С улыбкой мертвой и сухой...* Возможно, что «блоковская» (в указанном выше смысле) тема возникает в строках *О, знала ль я, когда неслась, играя, / Моей*

*любви последняя гроза, / Что лучшему из юношей, рыдая, / Закрою я орлиные глаза* («О знала ль я, когда в одежде белой...», 1925) или: *Вот отчего вы дали неоглядно / Мне лучшего из ваших сыновей* («Многим», 1922)<sup>211</sup>.

Однако при анализе стихотворений со следами «блоковской» темы, написанных после «Четок» (и отчасти «Белой стаи»), нетрудно заметить, что отдельные звенья «блоковского» текста входят в совсем иные «окружения», чем в «Четках» и даже в «Белой стае»; в этих новых контекстах прослеживаются новые формообразующие тенденции, иногда противоречащие основным образам, сюжетам и темам «блоковского» текста. Если взглянуть на такие «окружения», имея в виду перспективу дальнейшего развития ахматовской поэзии, то можно констатировать, что именно в них формировались основы тех принципов поэтики, которые становились определяющими в последующем периоде. Это образующееся поэтическое «поле» влияло на те вкрапления, которые (как некоторое клише) определяли принципы поэтики последующего периода (именно таким и был «блоковский» текст «Четок»), индуцировало их трансформацию, сдвиги в требуемом направлении, пока, наконец, и эти фрагменты не включались в общее «поле».

Возможно, что ряд стихотворений Ахматовой, которые по времени их написания вполне могли бы быть включены в «Четки» или «Белую стаю», тем не менее остались вне сборников именно из-за того, что «блоковским» мотивам противоречили некоторые другие, не вполне ассимилировавшиеся им. К числу таких стихотворений, может быть, следует отнести «Последнее письмо», написанное осенью 1913 года в Слепневе и напечатанное впервые в сборнике «Скрижаль» 1, 1918, с. 17—18. Здесь наряду с перекличками, характерными для «блоковской» темы (*О, спутник мой неосторожный*<sup>212</sup>, *...Ты не пришел за мной сюда. ...Улыбкой освящен твоей ...Но почему-то всех милей. Мне нестерпимо здесь томиться, / По четкам костяным молиться. ...И о пленительных губах ...Какою страшною виной / Я заслужила эту скуку ...Твоя избранница покорней... Тогда припомни час единый. ...И крик печали лебединой / И взор моих прощальных глаз. / Мне больше ничего не надо — / Мне это верная ограда*), появляются «апокрифические» варианты<sup>213</sup>, чуждые «блоковскому» тексту в его основной версии. Ср.: *Мой друг ревнивый и тревожный ...Несносен ты и своенравен... О днях мечтаю царскосельских, / О долгих спорах, о стихах ...А ты, конечно, всех проворней...*

Заканчивая эту часть, еще раз необходимо подчеркнуть, что «блоковский» текст Ахматовой начал складываться до того времени, как личные отношения обоих поэтов стали особенно значимыми, и не распался бесследно, когда эти отношения утратили свое прежнее значение и даже когда умер Блок. Уже в одиночестве, до самого конца своей жизни, Ахматова продолжала вести свою партию, диалогизируя ее и тем самым — как свои ранние, так и блоковские стихи, претворяя факты внеположенного мира в элементы поэтического текста. Из убеждения в том, что этот диалог есть высшая реальность, следует признание наличия «блоковского» текста в поэзии Ахматовой и его верифицируемости, с одной стороны, и, с другой стороны, признание возможности на основании этого текста реконструировать поэтическую биографию, которая оказывается то шире, то уже, но всегда глубже, чем так называемая интимная биография.

И тем не менее, при обилии реальных переключек в стихах Ахматовой с текстами Блока, следует помнить, что в иные времена поэтическое пространство становится тесным и «попадания» *своего* текста в *чужой* не только имеют место, но и становятся «фреквенталиями». Несомненно, следует принимать в расчет и такую ситуацию: в русской поэзии начала XX века было много хороших поэтов, пространство ее было легкопроницаемо и обыгрывание «чужого» слова в «своем» тексте обретало статус приема без подозрений в плагиате (*Так и знай обвинят в плагиате...* — предусмотрительно пишет Ахматова в «Поэме»).

\* \* \*

Помимо указанных выше переключек между ахматовскими и блоковскими стихами существуют и такие общие черты (но на достаточно специфических уровнях), которые не входят в поэтический диалог и не упорядочиваются принадлежностью к некоей совокупности мотивов (соответственно — циклов) или входением в определенное семантическое поле. Эти совпадения, иногда предусматриваемые поэтом, а чаще даже не замечаемые им (по крайней мере, сначала), также могут оказаться поучительными, если рассматривать их в плане изучения рецепции достижений одной поэтической традиции со стороны другой, стремящейся от нее оттолкнуться. В известной степени именно таким было отношение акмеизма к Блоку. Высказывания Блока об акмеистической поэзии описывают, собственно говоря, ту же ситуацию, но с противоположной акмеистам позиции. Тем интереснее в этих условиях случаи следования специфически блоковским «ходам» в поэзии Ахматовой, даже если речь идет прежде всего о поэтических «автоматизмах».

В. М. Жирмунский привел ряд таких переключек с Блоком<sup>214</sup>: *Но с любопытством иностранки...* («Тот город, мной любимый с детства», 1929); *Но с постоянством геометра...* («Вновь оснеженные колонны», 1909); *И такая могучая сила...* *Будто там впереди не могила* («Слушая пение», 1961)<sup>215</sup> — *И такая влекущая сила, ...Будто ангелов ты низводила...* («К Музе», 1912); — *И труб золотых отдаленные марши...* («Три осени», 1943) — *Золотая запела труба...* («Пляски осенние», 1905); *И первыми в танец вступают березы, / Накинув сквозной убор, / Стряхнув второпях мимолетные слезы...* («Три осени») — *Улыбается осень сквозь слезы...* *И за кружевом тонкой березы* («Пляски осенние»); ср. также отмеченное самой Ахматовой сходство начала поэмы «У самого моря» (1914); *Бухты изрезали низкий берег, / Все паруса убежали в море* — и блоковского стихотворения «Венеция» (9 мая 1909 г.); *С ней уходил я в море, / С ней покидал я берег...* *О, красный парус* и т. д.<sup>216</sup>

Количество примеров такого рода легко умножить. Вот лишь некоторые из них<sup>217</sup>:

Закрыта высокая твердь...  
Всем стало понятно: кончается драма,  
И это не третья осень, а смерть.

Заграждена снегами твердь.  
Весны не будет, и не надо:  
Крещеньем третьим будет Смерть

(«Три осени»)

(«Второе крещенье»)

Когда от счастья томной и усталой  
 Бывала я, то о такой тиши  
 [...]
   
 Посмертное блуждание души  
 (*«Судьба ли так моя переменилась»*)

Так отлетают темные души...  
 «Я буду бредить, а ты не слушай»  
 (*«Так отлетают...»*)

Твой профиль тонок и жесток  
 (*«Протертый коврик под иконой»*)

На стене его тонкий профиль  
 (*«Поэма без героя», вариант*)

Чтоб увидеть все небо в крови  
 (*«Все ушли...»*)

И только могильщики лихо  
 Работают. Дело не ждет!  
 И тихо, так, Господи, тихо,  
 Что слышно, как время идет.  
 (*«В сороковом году». 1*)

(ср.: Будешь жить, не зная лиха,  
 ...Со своей подругой тихой)  
 (*«Четки»*)

Отчего же нам стало светло?  
 Днем дыханьями веет вишневыми...  
 (*«Все расхищено, предано, продано»*)

У тебя светло и просто...  
 (*«Здравствуй!..»*)

Здравствуй! Легкий шелест  
 слышишь  
 Справа от стола?  
 (*«Здравствуй!..»*)

Тебя увижу, не забытый...  
 (*«Когда в мрачнейшей из столиц»*)

И стихов моих белая стая,  
 И очей моих синий пожар.  
 (*«Я не знаю, жив ты или умер»*)<sup>219</sup>

(Ср.: Ты — солнце моих  
 песнопений...)

Что счастье? Вечерние прохлады  
 В темнеющем саду, в лесной глуши?  
 [...]
   
 Вина, страстей, погибели души  
 (*«Миры летят»*)

Все отлетают сны земные...  
 Послышу дальние шаги...  
 (*«Все отлетают...»*)

Я вижу тонкий профиль твой  
 (*«Твое лицо»*)

И любуюсь на профиль гордый  
 (*«Лишь заискрится...»*)

Закат в крови!..  
 (*«Река раскинулась...»*)<sup>218</sup>

Ты спишь, а на улице тихо,  
 И я умираю с тоски,  
 И злое, голодное Лихо  
 Упорно стучится в виски...  
 (*«Окна во двор»*)

Что ветер веет снежный?  
 Что в комнате светло?  
 (*«Хожу, брожу по пурый»*)

С тобой — легко и просто...  
 (*Из письма Е. П. Иванову, 6 августа  
 1906 г.*)

Сердце, слышишь  
 Легкий шаг  
 За собой  
 (*«Тревога»*)

Я в четырех стенах — убитый...  
 (*«Я в четырех стенах...»*)

Ты — стихов моих пленная  
 вязь  
 (*«Снежная вязь»*)

Смотрю: растет шумит пожар —  
 Глаза твои горят...  
 (*«Принявший мир...»*)





В мою торжественную ночь  
 Не приходи. Тебя не знаю.  
 И чем могла б тебе помочь?  
 От счастья я не исцеляю  
 (*«Я не любви твоей прошу»*)

Как невозможна грусть, как...  
 (*«Он длится без конца...»*)

Неистошима только синева...  
 (*«О, есть неповторимые слова»*)

...Мы в адском круге...  
 (*«В Зазеркалье»*)

И легких рифм сигнальные звоночки  
 (*«Творчество»*)

Мой бывший дом еще следил за мною  
 Прищуренным, неблагосклонным оком...  
 И небо — как пылающая бездна  
 (*«Северные элгии», «Вторая»*)

И рампа торчит под ногами...  
 Лайм-лайм позорное пламя<sup>225</sup>  
 Его заклеило чело  
 (*«Читатель»*)

И полное прелести лето  
 Гуляет на том берегу...  
 Я это блаженное «где-то»  
 Представить себе не могу  
 (*«Другие уводят любимых»*)

(ср.: С каждым утром сильнее мороз,  
 [...]  
 И на пышных парадных снегах...)  
 (*«Хорошо здесь...»*)

Для чего же каждый вечер  
 Мне молиться на тебя?  
 Для чего же, бросив друга  
 И кудрявого ребенка,  
 Бросив город мой любимый  
 И родную сторону,

Не сам выпускаю  
 Такую птицу  
 В окно свое  
 (*«Стучится тихо...»*)<sup>224</sup>

О, я не мог тебе помочь!  
 Я пел мой стих...  
 И снова сон, и снова ночь  
 Но сны — черней твоих  
 (*«Андрею Белому»*)

Безрадостна бывает грусть,  
 Как тополь, в синеву  
 смотрящий  
 (1905)

Мы — в лунном круге!  
 (*«Голоса»*)

И рифм веселых огоньки  
 (*«Они читают стихи»*)

И из снежного бурана  
 Оком темным сторожил...  
 И в открытых синих безднах...  
 (*«Здесь и там»*)

[...] разъединило  
 Нас ра м пы светлое кольцо  
 И музыка преобразила  
 И обожгло твое лицо  
 (*«Я был смущенный»*)<sup>226</sup>

И розы, осенние розы  
 Мне снятся на каждом шагу  
 Сквозь мглу и огни, и морозы,  
 На белом, на легком снегу!  
 (*«Пойми эсе, я спутал, я спутал!»*)<sup>227</sup>

Как лицо твое похоже  
 На вечерних богородиц  
 [...]  
 Но с тобой идет кудрявый  
 Кроткий мальчик в белой  
 шапке

Черной нищенкой скитаюсь  
По столице иноземной?  
О, как весело мне думать,  
Что тебя увижу я!  
(«Это просто, это ясно»)

Чтобы сырость октябрьского дня  
Стала слаще, чем райская нега...  
Вспоминай же, мой ангел, меня,  
Вспоминай хоть до первого снега.  
(«Не стращай меня грозной судьбой»)

И сердце то уже не отзовется  
На голос мой, ликуя и скорбя  
(«И сердце то...»)

Тень музыки мелькнула на стене,  
Но прозелени лунной не задела  
(«Опять проходит полонез Шопена»)

...И еще не оплаканный час?  
Это все наплывает не сразу...  
(«Поэма без героя»)

Он прав — опять фонарь, аптека,  
[...]  
Как памятник началу века...<sup>230</sup>  
(«Он прав...», стихотворение,  
посвященное Блоку)

По своей Флоренции желанной,  
Вероломной, низкой,  
долгожданной...<sup>231</sup>  
(«Данте»)

Муза ушла по дороге  
Осенней, узкой, крутой...  
(«Муза ушла по дороге»)

Стихи эти были с подтекстом  
Таким, что как в бездну глядишь.  
А бездна та манит и тянет...  
(«Хвалы эти мне не по чину»)<sup>232</sup>

[...]  
Для чего в мой черный  
Ты Младенца привела? город

[...]  
Как твой мальчик в белой шапке  
Улыбнулся на тебя.  
(«Ты проходишь без улыбки», 1905)<sup>228</sup>

Вспоминай же, ради Бога,  
Вспоминай меня,  
Как седой туман из лога  
Встанет до плетня...  
(«Как прощались, страстно клялись»)

Россия-Сфинкс. Ликую и скорбя,  
И обливаясь черной кровью...<sup>229</sup>  
(«Скифы»)

На небе — празелень, и месяца  
осколок  
Омыт, в лазури спит...  
(«На небе — празелень...»)

Но все ночи и дни наплывают  
на нас  
Перед смертью в торжественный час...  
(«Я сегодня не помню...»)

Ночь, улица, фонарь, аптека,  
[...]  
Живи еще хоть четверть века...  
(«Ночь, улица...»)

Страстная, безбожная, пустая,  
Незабвенная, прости меня!  
(«Перед судом»)

А там — на крутой дороге...  
(«Говорили короткие речи»)  
(ср.: *Отдых напрасен. Дорога  
крута...*)'

Ведет — и вижу: глубина  
Гранитом темным сжатая.  
Течет она, поет она,  
Зовет она, проклятая.  
[...]  
Взгляни, взгляни в холодный ток.  
(«По улицам метель метет»)

Но не было в мире прекрасней  
зимы  
И не было в небе узорней  
крестов...  
(«Еще тост»)

Мне же лучше, осторожной,  
В них и вовсе не глядеть  
(«Я пришла к поэту в гости...»)

Мне его еще смеются очи...  
(«Не прислал ли лебедя за мною»)

Мне ни к чему ни слава, ни свобода  
(«Опять проходит полонез Шопена»)

Что почести, что юность, что свобода...  
(«Муза») <sup>234</sup>

Вовсе нет у меня родословной,  
Кроме солнечной и баснословной...  
(«Поэма без героя»)

И карлика Миме  
Торчит борода  
(«Путем вся земля», вариант)

И шпор твоих легонький звон  
(«По твердому гребню сугроба»)

Я, тихая, веселая, жила  
На низком острове...  
(«Покшув роци...»)

На площадке две слитые тени...  
(«Поэма без героя»)

Белоснежной не было зим  
И перистей тучек...  
(«На зов метелей»)

Нет! Глаза отвратить, и не сметь,  
и не сметь  
В эту страшную пропасть глядеть!  
(«Я гляжу на тебя...») <sup>233</sup>

И твои мне светят очи...  
(«Смятение»)

Пушкин! Тайную свободу  
Пели мы вослед тебе  
(«Пушкинскому дому»)

Заря из тех, от которых моя душа  
ведет родословную  
(Письмо Е. П. Иванову от 21 апреля  
1905 г. — VIII, 124)

И Миме, карлик лицемерный...  
(«Возмездие». Пролог)

Чу! По мягким коврам прозвенели  
Шпоры, смех, заглушенный дверьми...  
(«Утишение») <sup>235</sup>

Безлюдность низких островов  
(«На островах»)

Две тени, слитых в поцелуе...  
(«На островах»)

Наконец, существует и широчайшая область переключек, начиная с таких, где акцент ставится на надъязыковых элементах (сфера общих идей и т. п. <sup>236</sup>), и кончая клише, уже почти утратившими следы своих начальных связей, или сферой случайного. Тем не менее вся эта область, остающаяся совсем не изученной, сулит исследователю иногда совсем немаловажные находки. Так, например, заключительные стихи пророческого «Голоса из хора» *О, если б знали, дети, вы / Холод и мрак грядущих дней!* <sup>237</sup> — многократно учтены Ахматовой: и непосредственно эти два стиха цитируются в воспоминаниях о Модильяни, вводимые скрытой соборной цитатой — сначала из Пушкина («А далеко на севере...»), потом из Блока («в России умерли Лев Толстой,

Врубель, Вера Комиссаржевская, символисты объявили себя в состоянии кризиса<sup>238</sup>, и Александр Блок пророчествовал»), и более ко с в е н н о при воплощениях мотива плакальщицы, голоса из того хора, который был предсказан блоковским словом:

Я же роль рокового х о р а  
На себя согласна принять.

Ср. оксюморный мотив безмолвного хора (усиленный предикатом *загремим*):

Посинелые стиснув губы,  
Обезумевшие Гекубы  
И Кассандры из Чухломы,  
Загремим мы безмолвным х о р о м  
(Мы, увенчанные позором),  
«По ту сторону ада мы».

Другой пример. Ахматовское *Умолк вчера неповторимый голос* («Памяти поэта») соотнесено с блоковским *...Умер вешний голос* («На смерть Комиссаржевской»). Ср. соответственно: *Он превратился в жизнь дающий колос. ...И все цветы, что только есть на свете, / Навстречу этой смерти расцвели* — тема весны и юности при *...А голос юный! / Нам пел и плакал о весне*<sup>239</sup>. Использование элементов блоковского стихотворения в стихотворении, посвященном памяти Пастернака, для Ахматовой было мотивировано не только и не столько ситуацией, когда первый поэт читает память великого художника, сколько тем обстоятельством, что сам Пастернак использовал именно это стихотворение Блока в начале своего стихотворения «Смерть поэта» (ср. *Не верили, считали — бредни, / Но узнавали...* при блоковском: *Не верили. Не ждали. Точно / Не таял снег, не веял май. / Не верили. А голос юный...*<sup>240</sup>).

Одинаковой оказывается у Блока и Ахматовой и формула разлада с читателями. Ср.: «Сологуб (!) упоминал в своей речи, что А. А. Блок, которого „мы любили“, печатает свой фельетон против попов в тот день, когда громят Александрово-Невскую лавру (!)» (VII, 321) при ахматовском: «Другие, в особенности женщины, считали, что „Поэма без героя“ — измена какому-то прежнему „идеалу“ и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов „Четки“, которые они „так любя т“» («Из письма к Н.»).

Эти и им подобные, но не приведенные здесь, примеры обладают различной ценностью. Несмотря на это, они не могут быть обойдены при исследовании темы — Ахматова и Блок и, более того, они говорят об общей густоте текста, развиваемого обоими поэтами.

\* \* \*

Выше приводились примеры того, как некоторые существенные сигнатуры героя «блоковского» текста Ахматовой появлялись даже в тех стихотворениях (или циклах), которые — об этом в ряде случаев можно говорить с полной уверенностью — не посвящены Блоку или даже посвящены определенно другим лицам. Такого рода текстов, которые были бы посвящены Ахматовой

или связаны с ахматовской темой, у Блока, видимо, нет (исключая, конечно, мадригал). Тем более нет оснований говорить об «ахматовском» тексте Блока<sup>241</sup>, хотя нельзя полностью исключать отдельных автоматических реминисценций (ср. выше о «гумилевских» элементах в поэзии Блока)<sup>242</sup>.

Вместе с тем у Блока есть весьма примечательный и в силу своей непонятности в ряде важных звеньев загадочный цикл стихотворений «Черная кровь». В связи с темой Ахматова — Блок этот цикл должен привлечь внимание по двум причинам. Во-первых, в этом цикле сконцентрировано достаточно значительное число показательных образов, с которыми перекликаются ахматовские стихи, о чем не раз говорилось на предыдущих страницах. Во-вторых, основное ядро цикла (шесть стихотворений из девяти) написано с 27 декабря 1913 года до 22 марта 1914 года; остальные стихотворения были написаны раньше (октябрь 1909 года, 13 марта 1910 года и февраль 1912 года) и оказались включенными в цикл лишь позднее (что до некоторой степени можно обнаружить и не зная датировок); следовательно, большая часть стихотворений написана в конце декабря — январе, то есть непосредственно перед созданием цикла «Кармен» (март 1914 г., вступительное стихотворение — 4 марта 1914 г.; и романом с Л. А. Дельмас и непосредственно после посещения поэта Ахматовой и обмена посвященными друг другу стихотворениями.

Кому посвящен этот цикл блоковских стихотворений, — сказать с полной уверенностью трудно. Наиболее вероятно, что цикл связан с петербургской драматической артисткой Ксенией Александровной Фетисовой, выступавшей, в частности, в «Нашем театре» А. Зюлова и Ж. Питоева в «Русалке» (по драме Пушкина)<sup>243</sup>. Во всяком случае, в дневниковой записи от 25 марта 1913 года (VII, с. 233) отмечено: «Вечером — по приглашению — в „Нашем театре“: вечер Гольдони — „Слуга двух господ“». Сидели с Зоновым. Много было хорошо, хотя и недостатков много. Главное — во всем какой-то задорный и молодой дух. Стараются. Фетисова, как всегда, пленяющая (черная кровь), играла плохо, ходила по-бабьи в мужском костюме<sup>244</sup>. Кроме того, говор у нее слишком русский... Я вернулся из театра, говорил с мамой по телефону, тоскую, тоскую»<sup>245</sup>. Однако эти основания для отнесения цикла именно к Фетисовой довольно шатки — особенно если вспомнить блоковские классификации характерологического типа (*желтая кровь* и *желтокровие*, *белая кровь*, *черная кровь* и т. п.)<sup>246</sup>. В задачу автора этих строк никоим образом не входит определение прототипа (или прототипов) героини этого цикла и решение всей проблемы. Целесообразнее было бы выделить в этом цикле звенья, которые привлекли (и не могли не привлечь, в частности, по хронологической смежности с важным для Ахматовой периодом в творчестве Блока)<sup>247</sup> внимание Ахматовой, «подстроившей» к этим звеньям свою партию. Тем самым, как бы задним числом, был сформирован Ахматовой (или, точнее, была предпринята попытка сформировать) «ахматовский» текст Блока. В этом, между прочим, существенное различие по сравнению с «блоковским» текстом Ахматовой, формировавшимся ею самою. Разумеется, дистанция между «Черной кровью» и ахматовскими стихотворениями, хотя бы частично ориентирующимися на этот цикл, оказалась слишком значительной, диалога не получилось. Скорее всего, и сама Ахматова не рас-

считывала на этот диалог, ограничиваясь отдаленными пробами диалогизации блоковского текста. При этом следует помнить, что в «Черную кровь» входят наиболее откровенные стихотворения Блока, которые уже в силу этого принципиально безадресны<sup>248</sup>.

В первой строке первого стихотворения блоковского цикла вводится образ, впоследствии прочно приросший к Ахматовой: *В пол-оборота ты встала ко мне...* (1 января 1914 г.). В январе того же года, имея в виду Ахматову, Мандельштам пишет: *В полоборота, о печаль...*<sup>249</sup> Четвертый стих — *Мне — искушенья тебя оскорбить!* — видимо, невольная переключка со строкой Анненского (*Слова, чтоб тебя оскорбить...*), взятой Ахматовой эпиграфом к «Черным песням», ср. «Черная кровь»<sup>250</sup>. Второй стих — *Грудь и рука твоя видится мне* — напоминает ахматовские строки: *Говоришь, что рук не видишь, / Рук моих и глаз...* (ср. обращенно у Блока: *Твой не глядящий, скользящий твой взор!* в этом стихотворении). Пятый стих — *Нет, опустил я напрасно глаза* — оказывается соотнесенным с ахматовским стихом *И опустил глаза*<sup>251</sup> (ср. еще: *И дал мне три звездочки, / Не подымая глаз...; — Но мне понятен серых глаз испуг*). К блоковской рифме *глаза — гроза* (пятый, шестой стихи)<sup>252</sup> ср. ту же рифму в стихотворении «Все мы бражники здесь, блудницы» в исключительно показательном контексте. То же следует сказать о рифме *огня — меня* (девятый, десятый стихи) в связи с ахматовским: *О только дайте греться у огня! ...Веселый бог не посетит меня*. В общем контексте одиннадцатый стих с образом бурного костра может быть соотнесен со стихом Ахматовой *О, есть костер, которого не смеет / Коснуться ни забвение, ни страх (страх > прах, прах: пепел, в стихе: Пеплом подернутый бурный костер*<sup>253</sup>, ср. противопоставление: *Пеплом подернутый* у Блока — *Не смеет / Коснуться ни забвение, ни страх [= прах]* у Ахматовой). Последнее двустушия блоковского стихотворения (*Нет! Не смирит эту черную кровь / Даже — свидание, даже — любовь!*) в контексте других с *Нет* начинающихся стихотворений (ср. *О, нет! Я не хочу...* в этом же цикле или: *О, нет! Не расколдуешь...*, см. выше) звучит как отказ на мольбу безнадежно влюбленной героини (ср. «Четки»), просящей если не люби, то хотя бы свидания, или как негативный ответ на такие строки, как *А! Это снова ты...* или *А, ты думал — я тоже такая...* и под. В первой публикации стихотворения («Северные записки», 1914, № 3) в отброшенных затем завершающих двустушиях есть строка *Даже в разлуке ты будешь моей*, как бы продолжающая ахматовскую тему разлуки (мотивы — разлука и не твоя), ср.: *А я, зикрыв лицо мое, / Как перед вечною разлукой, / Лежала и ждала ее, / Еще не названную мукой...; Оттого... И разлуки наши любим, / И часы недолгих встреч и т. п.* Ср. в ином ракурсе: *Кое-как удалось разлучиться / И постылый огонь потушить... Как подарок, приму я разлуку / И забвение, как благодать* (август 1921 г.). Заключая серию параллелей к первому стихотворению цикла «Черная кровь»<sup>254</sup>, следует подчеркнуть, что ахматовские переключки исключительно кучно сосредоточены именно в «блоковских» текстах «Четок», что делает сомнительным предположение о случайном характере указанных схождения (по крайней мере, некоторых из них).

Второе стихотворение, «Я гляжу на тебя. Каждый демон во мне...», развивая тему демонизма (*Каждый демон во мне / Притаился, глядит. / Как*

дый демон в тебе сторожит...<sup>255</sup>. Этих демонов страшных вспугнуть...), продолжает и другие, ранее уже указанные мотивы: *Нет! Глаза отворотить, и не сметь, и не сметь / В эту страшную пропасть глядеть!* (ср.: *Нет, опустил я напрасно глаза* и под. в связи со сходными мотивами у Ахматовой, см. выше, особенно: *Мне же лучше, осторожной, / В них и вовсе не глядеть* в стихотворении, посвященном Блоку; *Я гляжу на тебя... ..глядит... Притаясь в грозовой тишине... страшных... ..страшную... при ахматовском: Ты в этот дом вошел и на меня глядишь. / Страшна моей душе предгрозовая тишь* («А! это снова ты...»). Начало черновика этого блоковского стихотворения (*Я смотрю на тебя. Каждый демон во мне / Упоен синевою твоих глаз. / Лучше нам не встречаться в такой тишине...*) перекликается с ахматовским стихом *И очей моих синий пожар*<sup>256</sup>, хотя эта сигнатура в стихотворениях Блока имеет и другие отнесения.

*Гляжу..., глядит..., сторожит..., в грозовой тишине..., глаза..., глядеть* второго стихотворения цикла «Черная кровь» получают продолжение и в третьем стихотворении — «Даже имя твое мне презренно»: *Но когда ты сощуришь глаза... Из пустыни подходит гроза. Глаз молчит... И, как кошка, ощерись ты...,* с чем отчасти соотносятся ахматовские строки: *Что там изморозь или гроза? / На глаза осторожной кошки / Походи твои глаза* («Все мы бражники здесь, блудницы»), ср. также: *Мои полузакрытые глаза...*

Четвертое стихотворение, «О, нет! Я не хочу...», уже многократно упоминалось в связи с совпадениями между отдельными его мотивами и образами поэзии Ахматовой. Особенно важно подчеркнуть конец стихотворения: *Хочу вернуть навек на синий берег рая / Тебя, убив всю ложь и уничтожив яд... Но ты меня зовешь!*<sup>257</sup> *Твой ядовитый взгляд / Иной пророчит Рай!* (ср. у Ахматовой: *Пророчишь, горькая...,* с посвящением: О. А. Глебовой-Судейкиной) — *Я уступаю, зная, / Что твой змеиный рай — бездонной скуки ад.* Противопоставление чаемого рая, куда стремится он, и ада, в который влечет она, снимается в «ответе» Ахматовой: *О как*<sup>258</sup> *была с тобой мне сладостна земля!*<sup>259</sup> в стихотворении, которое и своим началом («А! это снова ты...») противопоставлено блоковскому<sup>260</sup> (есть мнение об отнесении ахматовского стихотворения к Гумилеву).

В пятом стихотворении, «Вновь у себя...», существенно построение второй строфы:

Дневное солнце — прочь, раскаяние — прочь!  
 Кто смеет мне помочь?  
 В опустошенный мозг ворвется только ночь,  
 Ворвется только ночь! —

в связи с ахматовскими стихами:

И время прочь, и пространство прочь,  
 Я все разглядела сквозь белую ночь  
 [...]  
 И время прочь, и пространство прочь...  
 Но и ты мне не можешь помочь.

(«Няву». 1946)



И в зеркале двойник не хочет мне помочь.  
Я буду сладко спать. Спокойной ночи, ночь!

(«Когда лежит луна...», 28 февраля 1944 г., см. выше)

К третьему стиху приведенной строфы блоковского стихотворения (*В опустошенный мозг ворвется только ночь*) ср. у Ахматовой: *В тот навсегда опустошенный дом, / Откуда унеслась стихов сожженных стая* («Ты выдумал меня...») <sup>261</sup>.

В предпоследнем стихотворении цикла («Я ее победил, наконец!») помимо уже отмеченных переключек (*тусклый глаз, На кольце... — И глаза, глядевшие тускло, / Не сводил с моего кольца* <sup>262</sup> и под.; *Ты мертва, наконец, мертва — / Грудь мертва... — «Отрывок»* и т. д.), ср.: *О, несчастный, гаси огни!* (в черновике: *Мой несчастный, гаси огонь!*) — *Отсветы небесных гаснущих огней* («Голос памяти»); двустипхи черногого варианта: — *Что ты слышишь в утре моем? — Слышу — мы с тобой не вдвоем* одновременно отсылает к «Голосу памяти» — *Что ты видишь, тускло на стену смотря? ...Нет, я вижу стену только — и на ней...;* к «Так отлетают темные души» (1940) — *«Я буду бредить, а ты не слушай... Помнишь, мы были с тобою в Польше? Первое утро в Варшаве... Нет, это твой последний вечер!»* (ср. *мглистый вечер* блоковского черновика) и к «В Зазеркалье»: *Вдвоем нам не бывать...*

О мотивах последнего стихотворения — «Над лучшим созданием Божьим» — *Уходит. Ушла. Оглянулась пугливо / На сизые окна мои. / И нет ее. В сизые окна... ..Тому, что мне скрипки поют. / Поют они дикие песни / О том, что свободным я стал!..* — в связи с отражением их у Ахматовой писалось ранее.

Не исключено, что к этому циклу так или иначе примыкают еще некоторые стихотворения. Среди них специального рассмотрения заслуживает «Ты говоришь, что я дремлю...» (12 декабря 1913 г.), ср.: *И я боюсь тебя называть / По имени. Зачем мне имя?; — Твой южный голос томен. Стан / Напоминает стан газели; Твой южный блеск, забытый мной* (ср.: *Тебя увижу, незабытый...;*) — *Ты для меня — прекрасный сон, / Сквозящий пылью снеговую...* (ср.: *Прав, что не взял меня с собой / И не назвал меня подругой, / Я стала песней и судьбой, / Сквозной бессонницей и вьюгой.* — «Из черных песен», с правдоподобно восстанавливаемым адресом.).

Конечно, было бы рискованным и едва ли целесообразным настаивать на достоверности всех приведенных в этой работе соответствий или именно на той степени достоверности отдельных сопоставлений, которая кажется наиболее естественной автору. Но как бы ни оценивать конкретные результаты сравнения поэтических текстов Ахматовой и Блока, основное в этой работе лежит в сфере общего — в указании на такую структуру поэтического слова, которая нарушает ограничения, связанные с детерминистическим взглядом на мир, позволяет не только предвидеть будущее, но и предвосхищать и определять его, свободно искать связи в поэтическом пространстве данной традиции, сохраняя тем не менее потенциальную неисчислимость толкований. «Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную

значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела»<sup>263</sup>. К сожалению, говоря о возможном в поэтическом тексте, обычно соизмеряют его с возможным во внеположенном мире, забывая, что поэтический текст, слово обладают той «чудовищно-уплотненной реальностью», с которой несоизмерима реальность внеположенного мира, как она чаще всего понимается. Именно в силу этой высшей реальности слово преодолевает и направление потока времени, и даже последние авторские интенции. В семиотическом ракурсе слово есть символ. Это и обеспечивает ему уникальные возможности, о которых писал Чарльз Пирс в «Экзистенциальных графах»: «Итак, способ существования символа отличается от способа существования иконического знака и индекса. Бытие иконического знака принадлежит прошлому опыту. Он существует только как образ в памяти. Индекс существует в настоящем опыте. Бытие символа состоит в том реальном факте, что нечто определенно будет воспринято, если будут удовлетворены некоторые условия, а именно, если символ окажет влияние на мысль и поведение его интерпретатора. Каждое предложение — символ... Ценность символа в том, что он... позволяет нам предсказывать будущее». Свойственное символу «истинно общее относится к неопределенному будущему, потому что прошлое содержит только некую коллекцию таких случаев, которые уже произошли. Прошлое есть действительный факт. Но общее правило не может быть реализовано полностью. Это потенциальность: и его способ существования — „esse in futuro“»<sup>264</sup>.

1972

### Примечания

<sup>1</sup> Чуковская Л. Записки об Ахматовой. Т. 1. 1938—1941. Париж, 1976. С. 104.

<sup>2</sup> См.: Жирмуцкий В. М. Анна Ахматова и Александр Блок // Русская литература. 1970. № 3. С. 57—82; *оп. же.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973: из более ранних работ того же автора см. «Вопросы теории литературы» (Л., 1928), где отводится место (с. 182 и след.) сравнительному анализу двух стихотворений Блока и Ахматовой.

<sup>3</sup> Эта работа была написана в 1972 г., но в силу обстоятельств не была опубликована своевременно. С тех пор появилось много новых исследований, посвященных Ахматовой (также, конечно, и Блоку), и — что особенно ценно — довольно значительное количество ахматовских текстов, в частности ее проза к «Поэме без героя». Поэтому многое из того, что в этой работе было высказано в виде догадки или реконструкции, теперь могло бы быть подтверждено свидетельствами самого поэта. В предлагаемой здесь версии текста новые данные учтены лишь отчасти, в той мере, в какой они не нарушают структуру текста. Приложение «Ахматова и Кузмин» изъято, поскольку сейчас эта тема более подробно рассмотрена в статье трех авторов в «Russian Literature». VI-3. 1978. Хотя в центре внимания в настоящей работе находится поэзия Ахматовой, было бы принципиальной ошибкой считать, что творчество Блока берется здесь в некоей пассивной ипостаси (то, откуда черпают): в столетнюю годовщину со дня рождения поэта можно с особым правом настаивать на том, что построение диалогического текста, описываемого ниже, свидетельствует о той исключительной энергии блоковского текста, без которой невозможен конгениальный читатель и тем более собеседник.

<sup>4</sup> О них см. в исследованиях Р. Д. Тименчика, Т. В. Цивьян и автора этих строк — как написанных порознь, так и совместно. Роману Давидовичу Тименчику и Татьяне Владимировне Цивьян автор признателен за помощь в его ахматоведческих исследо-

ваниях. Автор также приносит свою благодарность Г. А. Левинтону и М. Б. Мейлаху, прочитавшим эту работу в рукописи и сделавшим существенные дополнения и правки. К сожалению, не все могло быть учтено в окончательном варианте текста.

<sup>5</sup> Из этого не следует, что интерес к биографии поэта (в частности, а иногда и в особенности, к интимной) незаконен или, по меньшей мере, имеет малое отношение к изучению творчества. Напротив, «...любителю Словесности, скажу более, наблюдателю-философу приятно было бы узнать некоторые подробности частной жизни великого человека; познакомиться с ним, узнать его страсти, его заботы, его печали, наслаждения, привычки, странности, слабости и самые пороки, неразлучные спутники человека» (О характере Ломоносова // «Опыты в стихах и прозе» Константина Батюшкова. Ч. 1. СПб., 1817. С. 40). В этой «приятности узнавания» скрывается внутренний жест приемлюще-открытого, доверчивого и доверительного отношения к тексту и через него к автору, убеждение, что текст начинается или продолжается в жизни автора (или вообще как-то связан с нею) и, следовательно, последняя может помочь в более углубленном понимании текста. Интерес к биографии автора сродни попытке расширить «внешний» текст произведения и проверить правильность понимания текста через обращение к его творцу в рассуждении их единства. Если верно, что не Гете создал «Фауста», а душевный компонент «Фауста» создал личность Гете (*Jung C. G. Gestaltungen des Unbewussten. Zürich, 1951. S. 32*), то и в этом случае обращение к биографии поэта оправдано поисками причин и отражений этого душевного компонента.

<sup>6</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Указ. соч. С. 58—59. Ср. также: «Отречение от Блока» в наброске плана цикла воспоминаний о современниках (1962), там же — «III. Как у меня не было романа с Блоком»; «З. Ал. Блок (1911—1921). Выступления. Единственная беседа. Легенда. Объяснение ее стойкости. Похороны» в предполагавшейся книге воспоминаний «Мои полвека (1910—1960)». См.: *Встречи с прошлым. М., 1978. С. 408—409, 411—412.* В записи Л. К. Чуковской: «Я полагаю, Блок вообще дурно, неуважительно относился к женщинам. У меня никогда не было и тени романа с Блоком (я очень удивилась, я всегда думала, что „мой знаменитый современник“ — это он) — но я кое-что знаю случайно о его романах...» (см.: *Чуковская Л.* Указ. соч. Т. 1. С. 160—161).

<sup>7</sup> Там же. С. 59.

<sup>8</sup> Причем и здесь за «не было» может стоять и «не было» и «было»; ср. также двусмысленность слова «роман», зависящую от включения или невключения в его содержание понятия взаимности (современный исследователь считает возможным и блоковский цикл «Кармен» назвать «романом воображения», ссылаясь на хронологические аргументы). Ахматовский текст о Блоке даже в передаче очень далекого от Ахматовой мемуариста достаточно неоднозначен, более того, он в известной степени симптоматичен. Ср.: «Мне всегда хотелось расспросить ее об их отношениях с Блоком, но я все не решалась, не могла преодолеть неловкости. И все-таки однажды я решилась. Она отвечала охотно, даже с явным удовольствием: — Нет, нет, все это нелепые выдумки. Ничего никогда не было. Кому-то понравилась идея: роман Блока с Ахматовой. Красиво получается. Нет, нет, я никогда не была в него влюблена. Ничего похожего... И, помолчав, продолжала уже другим, доверительным тоном. — Только однажды... Мы выступали вместе на благотворительном концерте в пользу нуждающихся студентов. После концерта какой-то студент пошел нас провожать, усадил в пролетку и сам уселся на откидную скамеечку. Блок стал его уговаривать не провожать нас: „Не тревожьтесь, молодой человек, мы сами доедем“. Но тот настаивал: „Нет, что вы, как можно! Я обещал вас проводить! Я обязан“. — „Зачем же? Не беспокойтесь. И как бы вы не простудились“, — не унимался Блок, хотя дело было летом и вечер стоял душный. Было ясно, что он не прочь избавиться от провожатого. Студент, однако, не отступился, и так мы доехали... Отвяжись он, и — кто знает, как бы все обернулось. Видно, не судьба!» — Москва, 1974, № 12. С. 171. Естественно, что типовые варианты

«легенды» куда примитивнее. Ср.: «Опять вернулись к воспоминаниям и к будущей биографии. — „Я знаю одну даму, которая в подтверждение легенды о твоём романе с Блоком ссылалась на строчки: *Ты письмо мое, милый, не комкай, / До конца его, друг, прочти. / Надоело мне быть незнакомкой, / Быть чуждой на твоём пути*“. Валерия Сергеевна не удержалась и со вздохом добавила: „Вот так будут писаться наши биографии“. См.: Чуковская Л. Указ. соч. Т. 1. С. 181—182. Другой вариант легенды — роман с Николаем II (запись Ахматовой от 4 апреля 1963 г.). «Страшно выговорить, — писала Ахматова, — но люди видят только то, что хотят видеть, и слышать только то, что хотят слышать... говорят „в основном“ сами с собой и почти всегда отвечают себе самим, не слушая собеседника. На этом свойстве человеческой природы держится 90% чудовищных слухов, ложных репутаций, свято сбереженных сплетен (мы до сих пор храним змеиное шипение Полетики о Пушкине!!!). Несогласных со мной я только попрошу вспомнить, что им приходилось слышать о самих себе...», откуда — не раз упоминаемая тема сплетни, лжи, клеветы более правдоподобной, чем сама правда.

<sup>9</sup> Ср.: *У шкатулки тройное дно* и подобные высказывания, проанализированные в статье Т. В. Цивьян. К дешифровке «Поэмы без героя» (Труды по знаковым системам. Тарту, 1971).

<sup>10</sup> Но и о них можно судить по имеющимся указаниям. Ср. во втором тексте из цикла «Три стихотворения», связанного с Блоком, такие указания, как: *До самого локтя перчатки* (ср., может быть: *Но чувствую у локтя руку*. «Последнее письмо». 1913, осень, Слепнево, — в характерном окружении, см. ниже) или: *...А там, между строк, / Мишуя и ахи и охи...* (ср. игру: Ахматова — ах! в ряде посвященных ей стихотворений. Эти и сходные по типу примеры анаграммирования у Ахматовой разбираются Р. Д. Тименчиком, см. «Анаграммы» у Ахматовой (Материалы XXVII научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1972. С. 78—79). Нельзя исключить и того, что призрак анаграммы может появиться кое-где и в «Белом камне»: *Как белый камень в глубине колодца, / Лежит во мне одно воспоминанье...* [и далее] *...Ты превращен в мое воспоминанье...* ср. позже: *Белым камнем тот день отмечу...* (1944) в соответствии с кузминским *Белым камнем отмечен этот день...* «Лето Господнее» («Сети») — как штамп, восходящий к Катуллу: *...quem lapide illa dies candidore notat* (Carm. 68: «Quod mihi fortunae...»). Ср. у М. Богдановича: *День эгты, — так писаю Катул. — Я белым камнем адзначу* [«Успамин»]. Но история этого образа уходит еще глубже. Интересно, что в дневниковой записи от 13 июля 1919 г. Блок (VII, с. 367) делает выписку из предисловия Ф. Ф. Зелинского к «Сафо» Грильпарцера: «„Левкадская“ скала, с которой Сафо бросилась в море, — „белая“ скала. Ее свойство — даровать человеку забвение того, что делает его жизнь невыносимой. „Черным по белому“ пишет память. „На белом камне белая черта“, — говорили греки о неразличимом. Белый цвет — цвет забвения... Мимо „белой скалы“ ведет Гермес души покойников в „Одиссее“ (XXIV, 11) (собств.: *Παρ δ'ἴααν Ὀκεανοῦ τε ροῆς καὶ Λευκάδα πέτρην*. — В. Т.). Им надлежало забыть все земное и стать бессознательными... По-видимому, с этой „белой скалы“ хотел броситься в седые волны Анакреонт, терзаемый любовью... Белая скала даровала забвение не только от любви, преступников также сбрасывали с нее в воду, чтобы они волною забвения очистились от греха... И Девкалион бросился с белой скалы».

Можно привести еще один, не отмечавшийся до сих пор пример: *О, как прямо дышанье гвоздики, / Мне когда-то приспавшейся там; Там, где кружатся Эвридики, / ...Там, где наши проносятся тети, / ...Там, где плещет Нева о ступени...* т. е. О. М...там в стихотворении, получившем потом посвящение — сначала О. М., затем Осипу Мандельштаму. Ср. также ранний акростих Борису Анрепу (*Бывало, я с утра молчу...*) и т. п.

<sup>11</sup> Ср.: «А тайнопись у Пушкина была. Не знаю, довольно ли сказано о величайшем поэте XIX века (во всяком случае) про эту его особенность и так ли

легко довести эту мысль до рядового читателя, воспитанного на ходячих фразах о ясности, прозрачности и простоте Пушкина. Зачем она была ему нужна?..» — см.: Вопросы литературы, 1970, № 1. С. 191.

<sup>12</sup> Ср. некоторые высказывания Мандельштама, развивающие этот же круг идей: «Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнциного бреда» («Конец романа»), «Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост» («Четвертая проза»); «Здесь разный подход: для меня в бублике ценна дырка... Настоящий труд — это брюссельское кружево, в нем главное — то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогалы» (Там же); «В отличие от грамоты музыкальной... поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, значков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным...» («Выпад») и т. п.

<sup>13</sup> Ср. в другой связи, но об этом же самом принципе: *Для них соткала я широкий покров / Из бедных, у них же подслушанных слов* («Реквием»).

<sup>14</sup> Ср., с одной стороны: *От тебя приходила ко мне тревога / И умение писать стихи* (из посвящения Блоку на экземпляр «Четок») или: *Ты первый, ставший у источника... и, с другой стороны: Вы, приказавший мне: довольно, / Поди, убей свою любовь!* К первой цитате ср.: *И тогда тебя твоя тревога, / Ставшая судьбой...* («Полночные стихи»: «Ночное посвящение») в стихотворении, богатом переключками с блоковскими темами и словами (см. ниже), а также: *Я стала песней и судьбой* («Из черных песен»).

<sup>15</sup> Ср.: «Недавно читала и перечитывала записные книжки Блока. Они как бы возвратили мне многие дни и события. Чувствую: об этом нужно написать! Это будут автобиографические заметки», II, с. 293. Некоторые из этих возвращений весьма существенны. Ср.: «...и снова деревянный Исаакиевский мост пылая плывет к устью Невы, а я с моим спутником с ужасом глядим на это невиданное зрелище, и у этого дня есть дата — 11 июля 1916 г., отмеченная Блоком» («Воспоминания об Ал. Блоке») при блоковской записи: «11 июля. Вечером я у мамы... Ночью догорает на взморье дворцовый мост. Все очень тяжело» (Зап. кн. С. 314). На следующее утро Блок уже ходил в швальню Измайловского полка, готовясь к отъезду в армию.

<sup>16</sup> Другой характерный пример — стихотворение «Поэт», посвященное Пастернаку и составленное в значительной степени из явных и неявных пастернаковских цитат. Ср. также и стихотворение Пастернака «Анне Ахматовой» (*Мне кажется, я подберу слова...*) с целым рядом переключек с ахматовскими мотивами.

<sup>17</sup> Ср. эпиграф из Китса к циклу «Шиповник цветет»: *And thou art distant in humanly* или: *И время прочь, и пространство прочь...* или: *А ночью ледяной рукой душила. Обоих разом, в разных городах* («Полночные стихи». 7). Кстати, ср. у Достоевского: «Да, мы жили там розно и в разных городах» («Идиот») в сходной ситуации невозможного объединения любящих. Ср. еще одну показательную переключку: ахматовское *Золотого ль века виденье* в «Поэме без героя» и «...вы потрясли мое сердце вашим видением золотого века» у Достоевского («Подросток»). Ср. о *Золотом веке* у Блока (VII, 31; VIII, 35 и др.). Другие параллели с Достоевским рассматриваются в особой статье.

<sup>18</sup> Ср.: *Обещай опять прийти во сне. / Мне с тобою как горе с горюю... / Мне с тобой на свете встречи нет. / Только б ты полночную порою / Через звезды мне прислал привет* («Шиповник цветет»: «Во сне»); *Был вещим этот сон или не вещим... / А мне в ту ночь приснился твой приезд... / Чем отплачу за царственный подарок?..* (Там же: «Сон») с весьма показательным эпиграфом из Блока: *Сладко ль видеть неземные сны?; ср.: Марс воссиял среди небесных звезд и Над чернотой распаханной земли); — А там, где сочиняют сны. Обоим — разных не хватило, Мы видели один...* («Полночные стихи»:

«Вместо послесловия»); *Приснился мне почти что ты. / Какая редкая удача!..*; ср. также: *Мы с тобой в Адаксио Вивальди / Встретимся опять...*

<sup>19</sup> См.: *Мейлах М. В.* Об именах Ахматовой. 1. Анна («Russian Literature»). С. 55. Ср. о другом примере такого насильственного объединения в угоду определенному вкусу: «Пожаловалась, что ей звонит Каминская, которая собирается устроить вечер поэзии Блока и Ахматовой, и осведомляется, имеет ли Анна Андреевна что-нибудь против? — Разумеется, — все. Посоветуйте, что сказать ей, чтобы она не обиделась. — Блок и Ахматова — очень уж неверное сочетание, — сказала я. — Да и вообще — никогда не следует в один вечер исполнять стихи двух больших поэтов зараз — погружать слушателей в два разных мира...» См.: *Чуковская Л.* Указ. соч. Т. 1. С. 114.

<sup>20</sup> Первые упоминания Блока отмечены в письмах к Сергею Владимировичу фон Штейну, который был мужем рано умершей сестры Ахматовой Инны Андреевны. Эти упоминания дают представление о косвенном отношении к стихам Блока. Ср.: «Не издает ли Блок новые стихотворения — моя кузина — его большая поклонница» (2 февраля 1907 г.); «Как раз сегодня Наня купила второй сборник стихов Блока. Очень многие вещи поразительно напоминают В. Брюсова. Напр. стих<творение> «Незнакомка», с. 21, но оно великолепно, это сплетение пошлой обыденности с дивным ярким видением» (11 февраля 1907 г.); «Сестра вышивает ковер, а я читаю ей вслух французские романы или А. Блока. У нее к нему какая-то особенная нежность. Она прямо боготворит его и говорит, что у нее вторая половина его души» (13 марта 1907 г.). См.: Десять писем Анны Ахматовой. Публ. Э. Г. Герштейн // Ахматова А. Стихи. Переписка. Воспоминания. Иконография. Анн-Арбор, 1977. С. 96, 98, 100. На склоне жизненного пути — создание «блоковского» текста ахматовской поэзии, последние воспоминания и прощание. К вещественно-символическим связям ср. свидетельство Н. Павлович о подаренном ей Ахматовой деревянном портсигаре Блока, доставшемся Ахматовой от одной ее приятельницы.

<sup>21</sup> См. также статью автора «Без лица и названья». К реминисценции символистского образа // Тезисы 4-й летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970.

<sup>22</sup> Речь идет прежде всего о слое блоковских образов и символов (ср. запись в связи с свиданием Коломбины: «Призраки в вьюге [может быть, даже — двенадцать Блока, но вдалеке и нереально]»). В этом смысле нельзя считать опровержением сказанного запись Ахматовой: «Кто-то „без лица и без названья“ („Лишняя тень“ 1-й главки), конечно, никто, постоянный спутник нашей жизни и виновник стольких бед». Итак, эта шестая страница неизвестно чего почти неожиданно для меня самой стала вместилищем этих авторских тайн (признаний). Но кто обязан верить автору? И отчего думать, что будущих читателей (если они окажутся) будут интересовать именно эти мелочи. В таких случаях мне почему-то вспоминается Блок, кот<орый> с таким воодушевлением в своем дневнике записывает всю историю „Песен Судьбы“. Мы узнаем имена всех, кто слушал первое чтение в доме автора, кто что сказал и почему. Видно, А. А. придавал очень важное значение этой пьесе, а я почти за полвека не слышала, чтобы кто-нибудь сказал о ней доброе или вообще какое-нибудь слово (бранить Блока вообще не принято)». Ср. в либретто: «Лишняя тень — без лица и названья (страшная). 2 поэта в масках — демон и верстовой столб... Они (Коломбина и Лишняя Тень) идут по лестнице. Наверху у ниши любовная сцена. Во время поцелуя Кол<омбина> видит драгуна (в нише) в зеркале. Вопль. В музыке что-то ужасное». В записях к «Поэме»: «В зеркале отражается Лишняя Тень... С маскарада

---

\* Сознаюсь, что второй раз он попал в Поэму [III главка] прямо из балетного либретто, где он в собольей шубе и цилиндре, в своей карете провожал домой Коломбину, когда у него под перчаткой не оказалось руки.

возвращается О., с ней Неизвестный... Сцена перед дверью...» (здесь же: «Хиромант или Распутин <«Лишняя Тень»> и все вокруг нее»). В записях есть и существенные уточнения действий этого персонажа («Лишняя Тень») в «Поэме»: Появляются на балу в 1-й картине. В белом домино и красной маске с фонарем и лопатой. У нее свита за кулисами, она свистом вызывает ее и танцует с ней. Все разбегаются. Во 2-й картине она заглядывает в окно комнаты Коломбины и отражается в зеркале, двоясь, троясь и т. д... В 3-й картине выходит из кареты в бобровой шинели и в цилиндре, предлагает драгуну ехать с ним... Звезды-ветки Михайловского Сада. Он [драгун] качает головой и показывает палевый локон. Рукой в белой перчатке <«Лишняя» Тень> хочет отнять локон. Он хватается Тень за руку — перчатка остается у него в руке, руки не было...» (Встречи с прошлым. С. 401—402). Наконец, в записях есть и прямое указание: «Коломбина и Блок — на островах» (см. ниже). Между прочим, до сих пор не было обращено внимания на два знаменитых стихотворения о «третьем лишнем» — блоковском «Потемнели, поблекли залы» (4 февраля 1903 г.) и так или иначе связанном с ним ахматовском «Сероглазом короле»; в обоих случаях тайная партия любви принадлежит я, но в первом случае я воплощается в образе *муэсиччи*, во втором — в образе *женищины*, что и определяет различия на поверхностном уровне: в первом случае умирает королева, во втором — король. О «Песне Судьбы» (см. выше) ср. в записях Л. К. Чуковской от 8 августа 1940 г. (с. 148): «Знаете, сегодня день смерти Блока. 19 лет. На днях я перечитала „Песню Судьбы“. Я раньше как-то ее не читала. Неприятная вещь, холодная и безвкусная. Семнадцатилетняя какая-то, хотя ему уже было 28. На ней лежит печать дурного времени, девятисотых годов... А „Песня Судьбы“ — это гнутые стулья, стиль модерн, модерн северян. Душевное содержание его квартиры, еще раз рассказанная история его отношений с Любовью Дмитриевной и Волоховой. Удивительно, что это писалось в том же году, что и гениальные „Итальянские стихи“».

<sup>23</sup> Ср. ниже *Слова?* — *Их не было...* (4 октября 1910 г.).

<sup>24</sup> Разумеется, поиск источников и/или параллелей может быть продолжен. Ср. у Анненского: *Такие ж я, без счета и названья!* («Гармония»). Р. Д. Тименчик указывает у Андрея Белого: «ки — не было им ни конца, ни названья» («Крещеный китаец», изд. 1927, с. 113).

<sup>25</sup> Ср. у Ахматовой: *Тень чего-то мелькнула где-то* в «Поэме» или: *Фигуры на предметы / Лили матовый свет, / И придворной кареты / Промелькнул силуэт* в «Царскосельской оде»; *Изредка мелькает тень его* («Здесь все то же...»); *Тень музыки мелькнула по стене* («Опять проходит полонез Шопена...») и др.

<sup>26</sup> Ср. название соответствующей статьи Блока.

<sup>27</sup> Ср.: *Что б ни было, — ты помни, вспомни что-то, / Душа...* («Без слова мысль...»).

<sup>28</sup> Ср. дневниковую запись от 16 ноября 1911 г.: «Мы не видим друг друга в лицо» (VII. С. 92); «Ей имени нет» («Записные книжки», с. 225); «лица у него нет» (Там же, с. 284); «Это только наше названье тех преобладающих трех цветов, которым еще нет „названья“ и которые служат лишь знаком (символом)» («Памяти Врубеля». V, с. 423; таким образом мотив отсутствия имени, названия связывается с «Демоном» у Врубеля в восприятии Блока и у самого Блока, — как в его творчестве, так и в замаскированной линии блоковской темы в «Поэме» Ахматовой) и т. д. Интересно, что строки из стихотворения Г. Адамовича (кстати, взятого Г. Ивановым в качестве эпиграфа к «Петербуржским зимам») синтезируют (если пренебречь хронологией) «блоковское» и «ахматовское» — *...Какое-то легкое пламя, / Которому имени нет* (ср. у Ахматовой: *Холодное, чистое, легкое пламя / Победы моей над судьбой*. 1956; ср. еще: *В легкий блеск перекрестных радуг...* 1945 и др.). Ср. у Г. Иванова *...Над тем, чему названья в мире нет* («Россия — счастье»).

<sup>29</sup> Ср. еще: *Нет имени тебе, мой дальний...* вариация темы: *И ты, мой юный, мой печальный* («31 декабря 1900 года») при ахматовском *А ты, мой дальний, неужели...* («Мне больше ног моих не надо...»); указано Р. Д. Тименчиком. Вместе с тем ср. соловубовское *Друг мой тайный, друг мой дальний*, кстати процитированное Мандельштамом («О собеседнике»).

<sup>30</sup> Ср.: *Вот лицо возникает из кружев, / Возникает из кружев лицо* (1905); ср. у Ахматовой в «Подражании И. Ф. Анненскому»: *Возникают, стираются лица...* К поздним вариациям темы изменения лица: *Узнала я, как опадают лица...*: «Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом» («Реквием»).

<sup>31</sup> Ср. у Ахматовой: *Я голос ваш... Я — отражение вашего лица* (1922).

<sup>32</sup> Ср.: *Поблуднев, он смотрит сквозь слезы, / Как тебе протянули розы...* («Поэма без героя»).

<sup>33</sup> Ср.: *...Угадать ее имена* (1903).

<sup>34</sup> Ср.: *С мертвым сердцем и мертвым взором...* («Поэма без героя»). Ср.: *И стоял я мертволик* («По зеленым обрывам» — Блок) и у Белого Блок — как мертвое тело («Между двух революций», с. 76), см. ниже.

<sup>35</sup> Разумеется, что этот круг образов у Блока связан узами с идеями Вл. Соловьева (ср.: *Иль эта мысль обман, и в прошлом только тени / Забытых сердцем лиц...* «Миг» и др.), па которого, в свою очередь, влияли неоплатоническая (и ее филиации, ср. Ареопагитики) и раннехристианская традиция. Ср. — к истории самого образа — «...и узрят лице Его, и имя Его будет на челах их». Откровение Св. Иоанна (в описании Божьего царства как противоположности существующему) или: «Причина всего... не есть тело, не имеет ни образа, ни лица... Для нее нет разумения, и имени, познания...» (Псевдо-Дионисий. «Таинственное Богословие»); ср. также и другие сходные примеры из апофатической традиции. Весьма близкая, по сути дела, концепция *pánatúra*, уходящая корнями в мифопоэтические представления о соотношении имени и формы, здесь может не приниматься во внимание. Тем более это относится к концепции Чжуан-цзы («Единое, не имеющее ни имени, ни формы»). Впрочем, известны, конечно, близкие мотивы и в истории русской литературы — от Жуковского (*Без образа лицо...* — «Славянка» или: «Ему [scil. прекрасному] нет ни имени, ни образа...» — «Дневники», 4 февраля 1821 г.) и Лермонтова (ср. в «Маскараде» (маскарад-карнавал): *У маски ни души, ни званья нет, — есть тело; Когда я улечу, как призрак, без названья; К чему! — мое лицо вам так же неизвестно...*) — до Анненского (Нет тебе имени «Фамира-Кифарэд» и Мандельштама (*И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка*. Из «Tristia» — в ином по сравнению с Блоком и Ахматовой контексте).

<sup>36</sup> Ср. «Двойнику» (1901), «Двойник» (1903, здесь же Коломбина и Арлеикин), «Двойник» (1909), «Балаган» (1906: Коломбина, Пьеро, Арлеикин), «Явился он на стройном бале» (1902; с теми же персонажами) и др.

<sup>37</sup> Ср. у Белого: Последнее мое правдивое слово к Щ. (= Л. Д. Блок. — В. Т.): — Кукла! («Между двух революций», с. 335). Ср. *куклу-манекен* у Сергея Соловьева, там же, с. 90—91.

<sup>38</sup> Ср. у Ахматовой: *И в первый раз меня / По имени громко назвал* («Сон»; *громко vs. тихо*).

<sup>39</sup> Г. А. Левинтон видит в этом стихе ритмическую цитату из Гейне (*Still ist die Nacht*), при том что Блок переводил эти стихи.

<sup>40</sup> Не исключено (согласно мнению Г. Г. Суперфина), что куклы в «Золотом ключике» А. Толстого — пародия на «Цех поэтов» (ср. Мальвина, Пьеро — Коломбина, Пьеро и, главное, Карабас, который может соотноситься с Гумилевым: *Ведь вы Маркиз де Карабас, / Потомок самых древних рас, / Среди всех отмеченный маркизов...*).



<sup>41</sup> Вместе с тем весьма показательны, что Ахматова особенно любила «Балаганчик» и «Незнакомку» (из блоковских пьес) и написала либретто (для балета А. С. Лурье) «Снежная маска. По Блоку» (1921), потом утерянное (ср.: *А во сне мне казалось, что это / Я пишу для кого-то* [вар.: *Артура х х х*] *либретто...*, а также в прозе к «Поэме»: «Ольга в ложе смотрит кусочек моего балета „Снежная маска“... Новогодняя, почти андерсеновская метель. Сквозь нее — видения [можно из „Снежной маски“]») Ср. еще: «— Вы любите „Возмездие“? — Терпеть не могу первую главу. Вообще все не люблю, кроме Вступления и Варшавы. Великолепная Варшава, пан Мороз... Вот у кого были отчетливые периоды — это у Блока. „Нечаянная радость“ и „Снежная маска“ — это ведь было совсем новое. В 16-м году он перестал писать. Потом „12“, „Скифы“ — и конец. То, что он писал для „Всемирной литературы“ и „Большого Драматического“ — это уже не блоковские вещи»; «Я говорила о том, что многие любовные стихи Блока страшны отсутствием в них любви — если понимать под любовью доброту, нежность; самый корень слова, самая основа его — в его чувстве утрачены. „Мне искушенья тебя оскорбить“ — любви в этом искушеньи нету. — Да, пожалуй, согласилась Анна Андреевна. — Помните: „Опять звала бесчеловечным“. И вот это отсутствие любви, о котором вы говорите, видно более всего в „Снежной маске“... Тут уж одни костяшки стучат...». См.: *Чуковская Л.* Указ. соч. Т. 1. С. 160, 189.

<sup>42</sup> Выражение в русской традиции, идущее в конечном счете, видимо, от И. Ф. Анненского (ср. у Бодлера: *Et nous démolirons mainte lourde armature*. «La morte des artistes»); ср. его слова о том, что «вся тяжелая романтическая арматура мало пригодна» для современного искусства. См.: *Анненский И.* Книга отражений. 1. СПб., 1906. С. 185. Ср.: *Анненский И.* (рец. на) Александр Кондратьев. Сатиресса // *Перевал*. 1907, № 4. С. 62: «Гомеровская арматура иногда тяжеловесна...» Р. Д. Тименчик, обративший наше внимание на эту рецензию, указывает и другое любопытное совпадение: «...кто скажет, взглянув на томный изгиб этой девственной шеи, что от нажима железной руки корчится в муках Кентавр?» и *Кто скажет, что гитане гибкой / Все муки ада суждены...* в мандельштамовских стихах, обращенных к Ахматовой.

<sup>43</sup> Несомненно, что полемика шла и другими путями. Так, цикл блоковских стихов о мертвой невесте (ср. *Гроб невесты легкой тканью...* *Она веселой невестой была...* и особенно «У моря») был учтен и его тема получила несколько иное развитие в поэме «У самого моря» Ахматовой (*мертвый жесних*). Ахматова, конечно, запомнила неодобрительный отзыв Блока о «мертвом женихе», никак не перекрываемый довольно сомнительным комплиментом: «Но все это — пустяки, поэма настоящая и Вы — настоящая» (письмо 14.III 1916: «Тоже и сюжет: не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо „экзотики“, не надо уравнений с десятью неизвестными: надо еще жестче, неприглядней, больше...» — VIII, 459), и полемически ответила на него в «Поэме без героя», связав с этим мотивом и образ самого Блока. О других переключках такого рода здесь не говорится (см., правда, выше о мотиве ««лишнего» в любовном треугольнике).

<sup>44</sup> См.: *Миц З. Г.* Блок и Гоголь // Блоковский сборник. II. Тарту. С. 191; а также: *Лундберг Е.* Гоголевское — «мимо, мимо» // *Записки писателя*. Т. 1. Л., 1930. С. 132 и др.

<sup>45</sup> Ср., между прочим, название двух стихотворений «Демон» (апрель и июнь 1910 г. в одном из которых: *С тобою, с мечтой о Тамаре...*); «Возмездие» («Он — Байрон, значит — демон...» — *Что ж...*); ср. к этому месту: «„Демон“ (не я, а Достоевский так назвал, а если не назвал, то *e ben trovato*)». Блок. VII. С. 99; ср. также: *Его опустошает Демон, / Над коим Врубель изнемог...*; ср. у Ахматовой: *Словно Врубель наш, вдохновенный...* в стихотворении «Конец Демона»; статью о Врубеле, дневниковые записи («На днях я видел сон: ...я, крылатый демон... учусь летать» —

VII. С. 84) и т. п. В одной из записей Ахматовой о «Поэме без героя» сказано: «Там уже все были. Демон всегда был Блоком»; ср. в другом месте: «Коломбина и Блок — на островах... Коломбина и „лишняя тень“ — „без лица и названья“ (ср. „На островах“ Блока)». Ср.: *И игрушкой в демонской игре* (из «Пролога»). Ср. к теме демонизма: «Когда я лежал на диване, вперся в наклонно висевшее зеркало против меня, я упирался глазами в себя самого: этот „я“, отененный, зеленый, простертый, как труп, на диване, смотрел на меня так угрюмо... я его назвал своим „демоном“» («Между двух революций», с. 322).

<sup>46</sup> В связи с *Гавришлом* возникает соблазн привлечения отрывка из стихотворения «Угадаешь ты ее не сразу», датируемого по косвенным данным 1912—1913 гг.: *Ночью ты предчувствием томил: / Над собой увидишь с ерафима, / А лицо его тебе знакомо...* С отдельными его частями сопоставимы строки, находящиеся в «Поэме» по соседству с *Гавришлом*. Ср.: *Не предчувствием ли рассвета...; И опять тот голос знакомый...* (ср. до этого: *Наклоняешься надо мной...*). Ср. далее *А на утро встанешь...* — *Завтра утро меня забудит...* и под. К *Гавришл* — Блок ср. в воспоминаниях В. А. Зоргенфрея: «...а сам он — как архангел, влекомый светлою силою...» («Записки мечтателей» № 6, 1922. С. 149; ср. у Блока: *И такая влекущая сила...* — «К Музе») или у Гюнтера: «Ich hatte vielleicht etwas erregt, den Verdacht geäußert, Block hielt sich selber für die Inkarnation eines Engels aus der Heerschar des Auführers Luzifer» (*Guenther J. von. Ein Leben im Ostwind. München, 1969. S. 113*: о втором посещении Блока).

<sup>47</sup> К истокам образа ср.: *Точно Лаокоон / Будет дым...* у Пастернака, отозвавшееся и у Ахматовой в стихах, посвященных Пастернаку: *За то, что дым сравнил с Лаоконом...* («Поэт»). 19 января 1936).

<sup>48</sup> К *сизый* ср. у Блока: *Уводи переулоч, / В дымно-сизый туман* («Вечность бросила в город», ср. *сизый дым* у Ахматовой; ср. у нее же: «Я вижу его как бы сквозь редкий дым-туман Васильевского острова» — II, 167); — *Ушла. Оглянулась пугливо / На сизые окна мои. / И нет ее. В сизые окна / Вливается вечер ненастный...* («Черная кровь», 9); о мотиве оглядки у Ахматовой см. в другом месте (ср.: *Таким я вижу образ Ваи и взгляд. / Он мне внушен не тем столбом из соли, / Которым Вы пять лет тому назад / Испуг оглядки к рифме прикололи* — у Пастернака, ср. выше: *Ушла. Оглянулась пугливо*).

<sup>49</sup> Ср. позднее и в другой связи: *И слава лебедью шлыла / Сквозь золотистый дым...; Персик цветет и фиалок дым / Черно-лиловый...; — Персик зацвел, а фиалок дым / Все благоуханней...* (ср. раньше: *А над трубами — легкой клубящийся дым...; Не надо мне души покорной, / Пусть станет дымом, легок дым...*) и др.

<sup>50</sup> Ср.: *Из мглы магических зеркал* («Надпись на книге», с посвящением: М. Лозинскому) — в переключке со стихом *Во льдах магических зеркал* из стихотворений Лозинского «Тебе ль не петь пзан хвалебный...», 1919 («Дракон». Пг., 1921. С. 14); о других переключках этих двух поэтов см. особо.

<sup>51</sup> В рифме с ахматовским: *И мне казалось — наяву, / Тебя увижу, не забытый...* («Когда в мрачнейшей из столиц... Я отречение писала»). Ср. здесь же: *Казалось, небо сожжено / Червошно-дымною зарею...*

<sup>52</sup> О мотиве дыма в связи с Петербургом (в «петербургском тексте» русской литературы) см. другую работу автора.

<sup>53</sup> Ср. еще: *И случайно сам отразился / В двух зеленых пустых зеркалах; Иль отраженьем в зеркале чужом; Кто его сюда прислал! Сразу изо всех зеркал?* и т. п., а также в записях к либретто: «...она заглядывает в окно комнаты Коломбины и отражается в зеркале, двоясь, троясь и т. д. Зеркало разбивает вдребезги, предвещая несчастье». Ср. там же: «...но в глубине „мертвых“ зеркал, которые оживают и начинают светиться... старик-шарманщик (так наряжена Судьба) показывает всем собравшимся их будущее — их конец».

<sup>54</sup> В связи со стихотворением «Пытался сердцем отдохнуть я...», где описывается сон: *Яснее, ближе сон конца... / И не покажет мне лица. / ...Он встанет, призрак беззаконный, / Зеркальной гладио отражен. / И в этот час в пустые сени / Войдет подобие лица. / И будет в зеркале без тени / Изображенья пришлеца* (27 августа 1902 г.); ср. у Ахматовой: *И не откроешь предо мной лица... / И кто прислал почного пришлеца* («Какая есть...», 1942).

<sup>55</sup> Впрочем, ср. то же сочетание мотивов *глуби зеркал, бросания взглядов, теней* и под. у Бальмонта («Старый дом»): *Кто в мертвую глубь враждебных зеркал / Когда-то бросил безответный взгляд, / Тот зеркалом скован, — и высокий зал / Населен тенями, и люстры в нем горят... / Привиденья выходят из зеркальных зыбей...* Стоит заметить, что Мандельштам считал «Старый дом» лучшим стихотворением Бальмонта (см. «Буря и натиск»). Ср. у Г. Иванова: *Друг друга отражают зеркала, / Взаимно искажая отраженья! / Я верю не в непобедимость зла, / А только в неизбежность поражения* (Стихи 1943—1958 гг.) как поздняя филиация старой темы.

<sup>56</sup> Учитывая ахматовское предположение, согласно которому *дикий берег* как один из штампов русской поэзии 1-й половины 19 века (ср., однако, уже у Карамзина: *Ах, стелайте! — Берег дикий / Прах его себе вместил, — «Нимфы, плачьте! Нет Орфея!»*) возник из контаминации двух банальных рифм французской поэзии (*rivage — sauvage*), см.: Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // *Временник Пушкинской комиссии*. 1970. Л., 1972. С. 36; можно думать, что и *sauvage* соотносится с *дикая свежесть*: с *дикий* — по принципу синонимии (при переводе), со *свежесть* — по принципу омофонии (*sauvage — свежесть*). Ср. еще у Ахматовой: *И дикой эсалостью к оставленной земле; По-новому, спокойно и сурово, / Живу на диком берегу; Петербургского дикого ветра...; Так дикие песчи, ликуя, / Моя насылала любовь...* и под. Блоковские параллели см. ниже. Весьма интересна параллель, содержащаяся в стихах Мандельштама, посвященных Ахматовой, которые она рассматривала как «странное отчасти сбывшееся предсказание»:

Когда-нибудь в столице шалой,  
На диком празднике у берега Невы,  
Под звуки омерзительного бала  
Сорвут платок с прекрасной головы...

Р. Д. Тименчик указывает на более ранний вариант: *На скифском празднике у берега Невы* (непосредственно перед «Скифами» Блока).

<sup>57</sup> Ср. у Гумилева: *В дикой прелести степных раздолей, / В тихом таинстве лесной глуши...* («Как могли мы прежде жить в покое...») // *Невский альманах*. Пг., 1915. С. 41).

<sup>58</sup> См.: *Цивьян Т. В.* Заметки к дешифровке... С. 268—269. Ср. у Г. Иванова: *Я вижу, — вне времени и расстояния — Над бедной землей неземное сияние* («Я слышу...») или у М. Зенкевича: *Все времена и все пространства, ...Ты преломил сквозь хрустали* («К Агуре-Мазде» — «Дикая порфира»), но и раньше у Сологуба: *Что селения наши убогие, / Все пространства и все времена! / У Отца есть обители многие, — / Нам неведомы их имена.*

<sup>59</sup> Учитывая, что в коде «*commedia dell'arte*» Блок в «Поэме» сливается с маской Арлекина, важно указание В. М. Жирмунского о том, что «„Румяный“ — эпитет, применимый к Арлекину в противоположность бледному Пьеро» («Творчество...», с. 161).

<sup>60</sup> Ср.: «Мы заговорили о мемуарах Белого. Она [Ахматова] отозвалась о них — уже не впервые — с негодованием: — Лживые, сознательно лживые мемуары, в которых все искажено — и роли людей, и события. — Я сказала, что мне всегда неприятно все, написанное Белым о Блоке: будто бы благоговееет, а на самом деле осуждает. Она ответила: — Прежде считалось неприличным писать о ком-либо, находясь в том по-

ложении относительно Блока, в каком находился Белый... Ведь не стали бы печатать мемуаров Дантеса о Пушкине, не правда ли?» (*Чуковская Л.* Указ. соч. Т. 1. С. 188).

<sup>61</sup> Даже в аллегорическом рассказе Андрея Белого «Куст» («Золотое руно», 1906, сентябрь) в связи с человекообразным колдовским кустом появляются сигнатуры блоковского портрета (с ухудшением): «сухое лицо красноватое, корой-загаром — покрытое». Ассоциации этого рассказа с историей отношений Андрея Белого, Любови Дмитриевны и Блока несомненны (Л. Д. восприняла «Куст» как «бессильный пасквиль»). См.: *Орлов Вл.* Гамаюн. Жизнь Александра Блока. Л., 1978. С. 283—284. Впрочем, ср. автохарактеристику в письме к матери от 9 июля 1913 г.: «Солнце обожгло мне лицо, так что оно красное, как обваренное» (VIII, 424).

<sup>62</sup> Несколько иной портрет двадцатилетнего Блока дан М. А. Бекетовой: «Саша был в то время действительно очень хорош. Красота его черт в соединении с матовым цветом лица, блистающего свежестью, еще более оттенялась пышными золотыми кудрями. Светлые глаза, уже подернутые мечтательной грустью, по временам сияли чисто детским весельем...» (Ал. Блок и его мать. Воспоминания и заметки. Л.; М., 1925. С. 74).

<sup>63</sup> Ср. у Блока: *Но для меня неразделимы / С тобою — ночь и мгла реки, / И застывающие дымы...* («Они читают стихи»); — *Уводи, переулок, / В дымно-сизый туман* («Вечность бросила в город...»); — *...где огни / Лампад и сумрак дымно-сизый...* («Над озером»); — *И в бледном небе — тихим дымом...* («Я в четырех стенах — убитый...»); — *Тихо всходил над городом дым* («На зов метелей»); — *Молодые ходят почи / Завивают белы дым* («На снежном костре»); — *...Уснувшие в почной глуши / ...Она узнала зыбь и дымы ...* («Снежная дева») и под., где, как и в процитированном отрывке из «Поэмы без героя», сочетаются мотивы дыма, реки, ночи. Ср. у В. Комаровского: *Над городом гранитным и старинным / Сияла ночь — / Первоначальный Дым* («Первая пристань»), в стихотворении, к отдельным мотивам которого есть и другие аналогии у Ахматовой. Ср.: *Гранитный город славы и беды...* или: *...Где перелетом жадным / Слетали сны на брачный кипарис и: ...Но мудрости могильной...* (Комаровский) — *Без малейшей надежды заснуть... / И не бабочек брачный полет... / Над могильных твоих кипарисов* (Ахматова); и даже: *В зияньи ледяных и темных риз* (Комаровский) — *Ледяных ослепительных роз* (Ахматова) и далее: *В ледяной таинственный сад* и в «Поэме», находящиеся, как показано в другом месте, в переключке с элиотовским *Into the rose-garden* в «Burnt Morton». О переключках между Ахматовой и Комаровским см. особую статью.

<sup>64</sup> Ср. еще у Анненского: *Но близко время расставанья. / Петуший крик вдали* («Над синим мраком ночи длинной», перевод стихотворения Леконта де Лиля «Christine»); характерна сама тема — приход к возлюбленной ночного гостя — мертвеца) или у Кузмина: «...все заставляет бояться, что вот пробьют часы, петух закричит — и все: и город, и река, и белоглазые люди исчезнут и обратятся в ровное водяное пространство» («Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»; ср. сходное место в «Подростке»). Ср. также у А. Д. Скалдина («Ночь перед Рождеством»): *Но вдали запел петух* [«Альманах муз». Пг., 1916. С. 155—156. Р. Д. Тименчику принадлежит заслуга в привлечении этого стихотворения как одного из литературных источников (или стимул) «Поэмы»] и, конечно, у Мандельштама: *Что нам сулит петушьё восклицанье, / Когда огонь в акрополе горит* (Г. А. Левинтон обратил наше внимание на обычное у Мандельштама *Петрополь*, ср. *акрополь*, при *Петербургская чертовня* у Ахматовой в непосредственной связи с *Крик петуший*) и тут же («Tristia»): *И чту обряд той петушиной почы; — Зачем петух, глашатай новой жизни...* Ср. также: *Еще не рассеялся мрак и петух не пропел* («За то, что я руки твои не сумел удержать...») с иным кругом ассоциаций. Не случайно в статье о Блоке («Барсучья нора») Мандельштам вспомнил строку *...слышно пенье петуха* (ср. в статье «Слово и культура»: «Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который

прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях»). М. Б. Мейлах справедливо находит переключки с «Шагами Командора» в стихотворении Мандельштама «В Петербурге мы сойдемся снова...». Ср.: *И блаженное, бессмысленное слово — Из страны блаженной, незнакомой, дальней...; В черном бархате яварской почвы — Тяжкий, плотный занавес у входа* (ср. также: *За плотной завесой окна* [«И я провел безумный год...»] и особенно *И некий ветер сквозь бархат черный* [«Слабеет жизни гул упорный»]); само это начало переключается с мандельштамовскими мотивами: *Он слышит вечно шум... и Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох...*; — *Только злой мотор во мгле промчится и кукушкой прокричит — Черный, тихий, как сова мотор* и т. п. (Ср. также «Соломинка»). Однако генеалогия образа полнее всего объяснена, видимо, Андреем Белым: «Ночь глуха. / Ночь не может понимать / Петуха (Блок) — Это его ответ на разговорную тему, поднятую Мережковским: «Петуха ночное пенье...» З. Н. — на ту же тему ...*Петухи — поют, поют.* — Но лицо небес еще темное» — «Между двух революций», с. 76.

<sup>65</sup> Ср. здесь же ночную тему: *За ночным окном — туман; — Слуги спят и ночь глуха; — Пролетает, брызнув в ночь огнями...; — Словно хриплый бой ночных часов; — Слуги спят и ночь бледна; — В час рассвета ночь мутна... Жизнь... бездомна* ср.: *Двадцатый век... Еще бездомней, / Еще страшнее бури мгла...* у Блока.

<sup>66</sup> Ср. близкую параллель у Вл. Соловьева («Лишь только тень живых, мелькнувши исчезает...») и далее).

<sup>67</sup> Ср. еще: *Кто чего боится, / То с тем и случится...* («Песенки», 1943).

<sup>68</sup> Ср. выше у Блока: «уже из глубины несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шопоты...». За процитированным блоковским стихом следует: *И тогда — в духоте, в тесноте...*, подхваченное Ходасевичем: *Всегда в темноте и всегда в тесноте, / В такой темноте и такой тесноте!* («Окна во двор», 1924 — «Европейская ночь»).

<sup>69</sup> Ср. у Кузмина: *Я не был с ней знаком, но все смотрел / На полумрак пустой, казалось, ложии...* («Форель разбивает лед» — «Первый удар»).

<sup>70</sup> Ср. прежде всего: *Лиловый сумрак гасит свечи* (А. Ахматова. «Исповедь» — «Четки»), а также: *Лиловый разлив полутьмы* (И. Анненский. «Я люблю...»).

<sup>71</sup> См.: Цивьян Т. В. Заметки к дешифровке «Поэмы без героя». С. 270.

<sup>72</sup> О некоторых дополнительных переключках между Кузминым и Ахматовой см.: Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин // *Russian Literature*. VI-6. 1978. С. 213—305.

<sup>73</sup> Еще очевиднее сходство с мандельштамовской фразой: «Я не знаю жизни: мне подменили ее еще тогда...» («Египетская марка», II, с. 71). Г. А. Левинтон указывает гумилевское: *Я не знаю этой жизни. Ах, она сложней...* Ср. также: *Это — из жизни не той и не той, / Это — когда будет век золотой...* («Справа раскинулись пустыри...») или: *Нет, это не я, это кто-то другой страдает...* («Реквием») при: «Да, но разве это мыслимо? Это ведь из совсем другой жизни... Это будет когда-нибудь, когда-нибудь...» у Пастернака (ч. 6, гл. 31) и под.

<sup>74</sup> См.: Жирмунский В. М. Анна Ахматова и Александр Блок. С. 82. В одном из устных высказываний в начале 60-х гг. Ахматова, имея в виду круг знакомств Блока, назвала его *сухарем* (к стиху: *С улыбкой мертвой и сухой*). К словоупотреблению *сухой* ср. еще: *И поднявши руку сухую; — Восковая, сухая рука; сухая лежала рука; — И сухими пальцами мяла; ...улыбнется сухо* и под., см. II, с. 36—337.

<sup>75</sup> Ср. не отмеченный еще пример «суммации» у Ахматовой в связи с мотивом ворот: *Журавль у ветхого колодца, ...В полях скрипучие ворота...* («Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»), но: *Проклинай же снова скрип колодца* («Пролог»).

<sup>76</sup> Ср. выше с *дымный*.

<sup>77</sup> Ср.: *С падчерицей Ирода плясать...* («Последняя роза», 9 августа 1962).

<sup>78</sup> Г. А. Левинтон указал на связь этого мотива с венецианской темой (ср. «Холодный ветер от лагуны...»), можно здесь же упомянуть «венецианский» колорит новогоднего карнавала в «Поэме»; отсюда — линии ассоциаций с мандельштамовской Соломинкой (*Не Саломея, пет, соломинка скорей*) и образом *Венецианской жизни мрачной и бесплодной...*

<sup>79</sup> Ср. здесь же: *Иль ясную Божьего лица...; — Поведать пред Лицом Твоим* и т. д.

<sup>80</sup> Ср.: *Меж волей царской и народной / Они испытывали боль / Нередко от обеих волей; — Позсалуй, не было, к несчастью, / В нем только воли этой...* Чем *quantitatis* Бранда воли... и под. К ахматовскому *В черном ветре* ср. у Блока: *Черный вечер. Белый снег. Ветер, ветер!* («Двенадцать»).

<sup>81</sup> Ср. у Блока же: *А монисто брэнчало, цыганка плясала / И визжала заре о любви...* («В ресторане»).

<sup>82</sup> Ср. сходное отношение: *И помнит Рогачевское шоссе / Разбойный повист молодого Блока...* у Ахматовой и указание Блока в конце стихотворения «Осенняя воля»: Июль 1905, Рогачевское шоссе (II, с. 75—76).

<sup>83</sup> Другие сходжения отмечены в Собр. соч. II. С. 66, 90, 381.

<sup>84</sup> Разумеется, существуют и иные переключки «Поэмы» с блоковскими текстами. Иногда они осложняются и другими параллелями (так, *шубкой меховою* у Блока III, 89 может являться опорным знаком для ахматовского *Распахнулась атласная шубка* [ср. в прозе к «Поэме»: «С него сходит О. в шубке, которую она сбрасывает на руку одному из арапчат»] и мандельштамовского *Но с русским именем и в шубке меховой*; указано Г. А. Левинтоном). Но в контексте избранной темы они обычно или гадательны, или периферийны и поэтому здесь, как правило, не рассматриваются.

<sup>85</sup> Последняя в этом случае могла рассматриваться как текст в семиотическом понимании, тогда как первоначальный текст функционировал как ситуация. К вопросу предвосхищения внетекстовой ситуации следует сделать некоторое разъяснение ограничительного свойства. Наряду с личным и биографическим началом, сближение которого с «испанским» вариантом поэтической темы было еще впереди, существовало еще общенравственное начало, воплощенное в блоковских текстах как их основная лирическая тема, не сводимая, разумеется, к «простому автобиографическому чтению». Именно этот аспект возмездия (ср. включение «Шагов Командора» в цикл «Возмездие») и измены подчеркивается В. В. Ивановым в его работе «К исследованию поэтики Блока („Шаги Командора“)» (в печати); ср. также: *Иванов В. В.* Структура стихотворения Блока «Шаги Командора» // Тезисы III конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 33—38. Ср.: «Поэтому личное начало в „Шагах Командора“ следует понимать не столько в плане традиционного в семье Бекетовых сравнения Блока с Дон Жуаном... сколько как подведение итогов движения основной лирической темы... „Шаги Командора“ воплощают внутреннюю личность поэта, его собственный жизненный опыт, но в форме претворенной, исключющей простое автобиографическое чтение» (Там же).

<sup>86</sup> См.: *Топоров В. Н.* Об одном аспекте «испанской» темы у Блока // Тезисы III конференции... С. 118—123.

<sup>87</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Анна Ахматова и Александр Блок. С. 59—61. Разбор стихотворения Блока «Анне Ахматовой» см. в кн.: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972. С. 223—234.

<sup>88</sup> Белые стихи, четырехстопный хорей, сочетание трех стихов с женским окончанием и одного стиха с мужским окончанием.

<sup>89</sup> Из наиболее определенных параллелей ср.: *Мне же лучше, осторожной, / В них и вовсе не глядеть, входящее в ряд с: / И мнится, там такое приключилось, / Что лучше не заглядывать, уйдем* у Ахматовой при блоковском: *Куда-то так*

далеко, так далеко, / Куда и я не в силах заглянуть... («Над озером», ср. здесь же: *Но некому взглянуть...*); ср. также: «Там душа... такая глубокая, что страшно заглянуть в ее черный колодезь» (*Ашпенский И. Книга отражений*) II. С. 117: применительно к Достоевскому, как и во втором из процитированных примеров из Ахматовой). Из других переключек ср. *...сизым дымом* в стихотворении Ахматовой в связи с указанными выше примерами из Блока, не говоря о более далеких аналогиях, связанных с «подстраиванием». Ср. *У него глаза такие...* и «Это просто, это ясно...» в связи с блоковским «Ты проходишь без улыбки...» (1905): *У него глаза такие... — Как лицо твое похоже / На вечерних богородиц...* (ср. аспект мадонны в образе героини стихотворения «Анне Ахматовой», подробно описанный в анализе Ю. М. Лотмана), см. ниже.

Вместе с тем стихи *Мне же лучие, осторожной, / В них и вовсе не глядеть* оказываются как бы ориентированными на блоковские строки:

Ваш взгляд — его мне подстеречь...  
Но уклоняете вы взгляды...  
Да! Взглядом вы боитесь сжечь  
Меж нами вставшие преграды —

в стихотворении, написанном 12 декабря 1913 г. В этом же стихотворении ср. стихи:

Вослед скользнет ваш беглый взгляд,  
Тревожно шелк зашевелят  
Трепещущие ваши пальцы, —

вызывающие в памяти *Зацепались тревожно шелка* («В ресторане») и под., так и ахматовское *И кажется лицо бледней / От лилового шелка...*

<sup>90</sup> Ср.: «Я сказала, что в детстве никак не могла понять, что означает стихотворение Блока, посвященное ей. — А я и сейчас не понимаю. И никто не понимает. Одно ясно, что оно написано вот так — она сделала ладонями отстраняющее движение — „не тронь меня“». См.: *Чуковская Л. Указ. соч. С. 189*; ср. там же важное замечание Ахматовой о «непохожести Блока на свои стихи» (с. 68), а также рассуждения о «бетовском» в Блоке.

<sup>91</sup> В известной степени такой «свой» синтезированный текст был, видимо, построен подчеркиваниями, отчеркиваниями и даже отметками ногтей, сделанными Пушкиным на экземпляре романа Ю. Крюденер «Valérie», находившемся в библиотеке поэта. Б. В. Томашевский, в сообщении, прочитанном весной 1957 г. в Пушкинском доме, обратил внимание на то, что подчеркнутые места романа обладают смысловой связанностью и в совокупности составляют, видимо, зашифрованное любовное письмо, обращенное, возможно, к А. П. Керн. См.: Пушкин. Материалы и исследования. III. М.; Л., 1960. С. 505; *Вольперт Л. И. Загадка одной книги из библиотеки Пушкина* (Пометы на романе Ю. Крюденер «Valérie») // Учен. зап. ЛГПИ. Пушкинский сборник. Псков, 1973. С. 77—109. Интересно, что индексом, переводящим набор фрагментов текста в новый, «свой» актуальный текст, служит подлежащая отысканию фраза *tout cela au présent*. Ахматова не могла, конечно, не знать об этом опыте реконструкции пушкинского текста, предложенной весьма ценным ею ученым и уважаемым ею человеком — Б. В. Томашевским. Этот опыт — лишнее подтверждение обоснованности в принципе аналогичных реконструкций «тайного» пушкинского текста по явному тексту, принадлежащему ему же, а также еще один аргумент в пользу того, что и «свой» и «чужой» (Блока) «тайный» текст (в частности, диалогический) она строила сходным образом (*У шкатулки эс тройное [вар.: двойное] дно*). «Умышленность» Ахматовой в подобных метапоэтических операциях должна постоянно приниматься в расчет исследователями ее поэзии.

<sup>92</sup> Само начало стихотворения, видимо, отсылает к знаменитому месту из «Братьев Карамазовых»: «Красота — это страшная и ужасная вещь. Страшная, пото-

му что неопределенная, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут!.. Красота! ...Ужасно, что красота не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердце людское».

<sup>93</sup> Ср. в «Кармен»: *Розы — страшен мне цвет этих роз.*

<sup>94</sup> *Жирмунский В. М.* Указ. соч. С. 60. Ср.: «Дельмас я видела в самый момент их романа, она вместе со мной выступала в Доме Армии и Флота...» с дальнейшей оценкой ее со стороны Ахматовой. См.: *Чуковская Л.* Указ. соч. С. 160; здесь же — о Л. Д. Блок.

<sup>95</sup> История зарождения чувства Блока к Л. А. Дельмас с исключительной точностью и синхронностью фиксируется в «Записных книжках» Блока. Хотя Блок впервые увидел Дельмас в роли Кармен еще в октябре 1913 г. (см.: *Бекетова М. А.* Александр Блок. Л., 1930. С. 192; *она же.* Ал. Блок и его мать. С. 87: «Портрет Александра Александровича в фетровой шляпе и в осеннем пальто снят в моментальной фотографии осенью 1913 г., еще до знакомства с Любовью Александровной, но уже после встречи с нею»), а второй раз — в январе 1914 г. [запись от 12 января]: «Вечером мы с Любой в „Кармен“» (Андреева-Дельмас) — Зап. кн., с. 200) определенные самопризнания начинаются лишь с середины февраля, т. е. через два месяца после вручения мадригала. Ср.: «К счастью моему, Давыдова заболела, и пела Андреева-Дельмас — мое счастье» (14 февраля); «Я страшно тороплюсь в „Кармен“. На афише Давыдова, но я тороплюсь, весь день — тревога... Выходит какая-то коротконогая и рабская подражательница Андреевой-Дельмас. Нет Кармен... Я спрашиваю... будет ли еще Андреева-Дельмас... Я курю и ищу среди лиц. Нет. Я спрашиваю барышню: „Вы мне покажете Андрееву-Дельмас?..“» (запись за 2 марта, сделанная 5 марта) и далее — 3—5, 9, 12—14, 21, 24—40 марта, 1, 2, 4 апреля и т. д. Ср. также письмо к Л. А. Дельмас от 14 февраля 1914 г. (ср. еще письма от 11 и 22 марта). К хронологии ср. также очень важное в этом отношении письмо матери Блока Александры Андреевны к М. П. Ивановой, написанное 29 марта 1914 г., т. е. сразу же после того, как Блок признался в любви к Любови Александровне и начавшийся роман стал явным: «Я все жду, когда Саша встретит и полюбит женщину тревожную и глубокую, а стало быть и нежную... И есть такая молодая поэтесса, Анна Ахматова, которая к нему протягивает руки и была бы готова его любить. Он от нее отвергивается, хотя она красивая и талантливая, но печальная. А он этого не любит. Одно из ее стихотворений я вам хотела бы написать, да помню только две строки первых: Слава тебе, безысходная боль. Умер он, сероглазый король. — Вы можете судить, какой (*ирэб*) души у этой юной и несчастной девушки. У нее уже есть, впрочем, ребенок. А Саша опять полюбил Кармен...» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 541). В свете этого письма (настроения и желания матери, очевидно, были известны Блоку) становится более понятной не очень деликатная «переадресовка» подаренного Ахматовой Блоку сборника «Четки» (с известной посвячительной надписью) своей матери Александре Андреевне, о чем Блок извещает Ахматову в письме от 26 марта 1914 г. (т. е. за три дня до процитированного выше письма матери Блока): «Вчера я получил Вашу книгу, только разрезал ее и отнес моей матери... сегодня утром моя мать взяла книгу и читала не отрываясь: говорит, что не только хорошие стихи, а по-человечески, по-женски — подлинно» (VIII, 436—437). Ср. за два с половиной года до этого: «...А. Ахматова (читала стихи, уже волнуя меня, стихи чем дальше, тем лучше)...» (VII, 83; запись от 7 ноября 1911 г.).

<sup>96</sup> Существенно отметить, что в июне 1921 г. Блок уничтожил сороковую записную книжку (октябрь — декабрь 1913 г.), весьма важную в связи с данной темой.

<sup>97</sup> Ср. в «Шагах Командора»: *Я пришел. А ты готов?..* (к смерти). Интересно, что «Шаги Командора» были посвящены В. А. Зоргенфрею по просьбе последнего (17 октября 1916 г.). 28 апреля того же года Зоргенфрей написал одно из лучших своих стихотворений «Горестней сердца прибор...», которое многими деталями пере-



кликается именно с «Шагами Командора». Ср.: *Чертков Л. В. А. Зоргенфрей — спутник Блока // Русская филология. Тарту, 1967. С. 132. Через ахматовское Я к смерти готов* дана отсылка к Мандельштаму, в ряде стихотворений которого так или иначе отражены некоторые важные мотивы «Шагов Командора». Не менее важны мысли из «Барсучьей норы»: «Свобода, с которой обращается Блок с тематическим материалом этой поэтики, наводит на мысль, что некоторые сюжеты, индивидуальные и случайные до последнего времени, на наших глазах завоевали гражданское равноправие с мифом, такова тема Дон Жуана и Кармен... Стихи Блока дают последнее убежище младшему в европейской семье сказанию — мифу. Но вершина исторической поэтики Блока, торжество европейского мифа, который свободно движется в традиционных формах, не боится анахронизма и современности — это „Шаги Командора“. Здесь пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании, и зерна старого сюжета дали обильные всходы (*Тихий, черный, как сова, мотор... Из страны блаженной, незнакомой, дальней, слышно пенье петуха*) (II, с. 315). Ср. еще: «Когда Блок склонился над смертным ложем русского театра, он вспомнил и назвал Кармен...» (II, с. 139). Несомненно, что между «донжуанским» пластом «Поэмы» и «Шагами Командора» находится мандельштамовское «В Петербурге мы сойдемся снова» (ср., в частности, тему мотора, объединяющую это стихотворение с блоковским). Есть сведения, что во время войны в Ташкенте Ахматова назвала строки *Из страны блаженной, незнакомой, дальней / Слышно пенье петуха* лучшими в русской поэзии. См.: *Иванов В. В. К исследованию...* (со ссылкой на сообщение В. Берестова). Иначе в ходе работы оценивал это стихотворение сам Блок. В письме к жене от 13 июля 1911 г. находим: «Пробовал написать заключительные „Шаги Командора“, но бросил; все равно выйдет не первого сорта, лучше „Равенны“ не написать».

<sup>98</sup> Ср. примерно в то же время: *Состарившийся Дон Жуан / И вновь помолодевший Фауст / Столкнулись у моих дверей* («Новоселье»: 2. Гости). Г. А. Левинтон напоминает, что уже в предисловии к «Кромвелю» Гюго говорится о двух героях, продавших свою душу — из высших (Фауст) и низменных (Дон Жуан) побуждений. Г. А. Левинтону же принадлежат интересные соображения о «Дон Жуане» А. Толстого и его ориентированности на «Золотой горшок» Гофмана. О связях этой темы с Гофманом см. Приложение 2. Тема возмездия в «Поэме без героя» с архетипической фигурой *Commendatore* из моцартовского «Don Giovanni» и блоковских «Шагов Командора» освещена в кн.: *Verheul K. The Theme of Time in the Poetry of Anna Ahmatova. The Hague; Paris, 1971. P. 189 и след.*

<sup>99</sup> Имитируя блоковский стих *Жизнь пустыня, бездомна, бездомна* (см. выше).

<sup>100</sup> Ср. еще в «Поэме»: «*Я оставляю тебя живою, / Но ты будешь моей вдовой, / А теперь... / Прощаться пора!*», а также в «Каменном госте»: *Пора, уж ночь; Пора, поди; Прощай же...*

<sup>101</sup> Ср.: *Оставь меня, пусти — пусти мне руку... / Я гибну — кончено — о Дони Аниа* (Проваливаются) — «Каменный гость».

<sup>102</sup> То же можно понимать и как хронологическую инверсию: «Командор» появляется до «Дон Жуана» и до того, как любимая женщина стала «вдовой».

<sup>103</sup> Ср. в прозе к «Поэме»: «Все танцуют: Демон, Дон Жуан с окутанной трауром Анной...»; «Стучит Дон Жуан, выходит командор, и они вместе проваливаются...» и др.

<sup>104</sup> См.: *Ахматова А. А. «„Каменный гость“ Пушкина», II, с. 260. Не менее интересно, что родные Блока сравнивали его с «байроновским Дон-Жуаном». Ср. также: «Наш северный Дон-Жуан, несмотря на все ухаживания и соблазны своей красавицы [...] только в Петербурге много позднее вступил с ней в связь» (*Бекетова М. А. Разрозненные материалы ее о жизни и творчестве Блока. Черновики // ИРЛИ, ф. 462, № 12; см.: Письма А. А. Блока К. М. Садовской. Публ. Л. В. Жаравиной // Блоковский сборник. II. Тарту, 1972. С. 310—311*). Ср. также в «Возмездии»:*

Он не гордился нравом странным,  
И было знать ему дано,  
Что демоном и Дон-Жуаном  
В тот век вести себя — смешно.

<sup>105</sup> Ср. еще: *Оплывают венчалыные свечи... и Лиловый сумрак гасит свечи* («Исповедь» — «Четки»).

<sup>106</sup> Роль имени для Ахматовой была исключительно велика (ср. указанную выше работу М. Б. Мейлаха); имя не раз становится предметом сложной игры — из наиболее явных примеров импликации имени ср.: *Пускай я не сон, не отрада / И меньше всего благодать*, где *благодать* — Анна; ср. *Аппо domini*.

<sup>107</sup> Ср. там же: *Донна Анна спит, скрестив на сердце руки. / Донна Анна видит сны...; — Анна, Анна, сладко ль спать в могиле? / Сладко ль видеть неземные сны?; — Донна Анна в смертный час твой встанет. / Анна встанет в смертный час*. Интересно, что Г. Иванов с сборнике «Розы» (1931) цитирует эти же стихи Блока: *Донна Анна! Нет ответа! / Анна! Анна! Тишина*. Ср. там же: *Холодно бродить по свету. / Холодно лежать в гробу...* (ср. в «Шагах Командора»: *Холодно и пусто в пышной спальне; — В час рассвета холодно и страшно...*, а в письмах — «холодный ужас»); *Все неясно, все жестоко* (при *Чьи черты жестокие застыли* у Блока); И конечно смерть страшна: *В пышной спальне страшно в час рассвета; ...каплю света (Дева Света!...); Ты еще читаешь Блòдка...* и т. п., как и в другом стихотворении того же автора: *Где Олечка Судейкина, увя! Ахматова, Паллада, Саломея?* — что возвращает нас к тому же кругу образов и тем 1913 г. Весьма существенно, что Георгий Иванов — один из крупнейших представителей центонной традиции в русской литературе (цитация вплоть до так называемых немых цитат, мена мотивов и образов, склеивания, ср. переплетение Акакия Акакиевича с Поприщиным в прозе «Распад атома» [1938] и т. п.). См.: *Марков В.* Русские цитатные поэты: Заметки о поэзии П. А. Вяземского и Георгия Иванова // *To Honor Roman Jakobson. Vol. II. The Hague, 1967. P. 1273—1287*. Здесь же проницательное указание на связь всей этой проблематики с ситуацией, обозначенной еще Анненским как «тоска припоминания» (ср. также у Г. Иванова: *Друг друга отражают зеркала. / Взаимно искажая отраженья...*). Из его предшественников ср. А. Григорьева: *Томленья скуки* в связи с *памятью прошлого* («Прости») или *Нам даже помнить не дано* («Тайна скуки») и под. Следует упомянуть и «Чужую поэму» (1916) Кузмина со сквозным мотивом Дон Жуана и Донны Анны: *Луна взойшла, а доны Анны нет!; Я думал сквозь трепещущий туман, / Что встретится со мною дона Анна, / Которой уж не спится дон Жуан; — О, дона Анна, ты бледна сама, / Не только я от этой встречи бледен; Я — Фигаро, а вы... вы — дона Анна. / Нет, дон Жуана нет и не придет Сузанна; О, дона Анна, о, моя Венера...* Наконец, современный исследователь указывает, что «имя Анны, заключенное парониматически и анаграмматически в различных сегментах текста, кристаллизуется в имени донны Анны из легенды о Дон Жуане...»

О, как я их жалел! Как было странно  
Мне думать, что они идут назад  
И не открыли бухты необманной,  
Что дон Жуан не встретил донны Анны...» —

где имя Анна вводится в стихи с биографическим подтекстом («Пятистопные ямбы», свидетельство Ахматовой, которой, видимо, они и посвящены). См.: *Мейлах М. Б.* Об именах Ахматовой. 1. Анна. С. 55—56.

<sup>108</sup> Из других переключек ср.: *Говоришь мне, как прежде, ты — / Где ты, Донна Анна?; Вслух зовешь меня... — ...Ты звал меня на ужасы... На вопрос жестокий нет ответа, / Нет ответа. Тишина. К Голос твой из недр темноты...* ср.:

«„Записная книжка“ Блока дарит мелкие подарки, извлекая из бездны забвения и возвращая даты полузабытым событиям» (II, с. 194).

<sup>109</sup> Из параллелей вне «Поэмы» ср.: *Донна Анна в смертный час твой встанет. Анна встанет в смертный час при: О, как сердце мое тоскует! / Не смертного ль часа жду?* в стихотворении «Все мы бражники здесь, блудницы» (1 января 1913 г.; впервые напечатано: «Аполлон», 1913, № 4, с. 36 — «Cabaret artistique»), которое несомненно, особенно нравилось Блоку (в дарственном экземпляре «Четок» оно отмечено большим крестом, см.: *Жирмунский В. М.* Указ. соч. С. 62; его Блок советовал прочитать Ахматовой с эстрады, см. II, с. 192).

<sup>110</sup> Собр. соч. II. С. 273—274. К этой же теме в связи с «Каменным гостем» Ахматова обращалась и в других работах. См.: «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина — II, с. 250—255; К статье «Каменный гость» Пушкина (дополнения 1958—1959 годов) // Вопросы литературы. 1970, № 1. С. 160—166 (ср. теперь: *Ахматова А. А.* О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977. С. 161 и след).

<sup>111</sup> Ср.: «Обе героини, каждая по-своему, говорят об этом: Дона Анна — „Вы сущий демон“; Лаура — „Повеса, дьявол“. ....„Демон“ в устах Доны Анны точно передает впечатление, которое Дон Гуан должен был производить по „замыслу автора“» (II, с. 261). Ср. выше: *Кругом твердят: «Вы — демон...»* (Блок) и *Демон сам с улыбкой Тамары...* — «Гуан резвится с Лаурой, как любой петербургский повеса с актрисой, меланхолично вспоминает погубленную им Инесу, хвалит суровый дух убитого им Командора и соблазняет Дону Анну... Однако затем случается нечто таинственное и до конца не осмысленное. Последнее восклицание Дон Гуана, когда о притворстве не могло быть и речи:

Я гибну — кончено — о Дона Анна! (VII, 171) —

убеждает нас, что он действительно переродился во время свидания с Доной Анной и вся трагедия в том и заключается, что в этот миг он любил и был счастлив, а вместо спасения, на шаг от которого он находился, пришла гибель. Заметим еще одну подробность: „Брось ее“, — говорит статуя. Значит, Гуан кинулся к Доне Анне, значит, он только ее и видит в этот страшный миг» (II, с. 265—266), — ср.: *Дева Света! Где ты, Донна Анна? Анна! Анна!..* у Блока и *И по имени так неустатно / Вслух зовешь меня слова... Анна!* у Ахматовой (ср. еще: «Оттого-то его последнее слово: „о Дона Анна!“ И Пушкин ставит его в то единственное... положение, когда гибель ужасает его героя» — II, с. 266). К *В тот проклятый пробравшись дом* ср. указание Ахматовой на то, что стих *...Но как могли прийти / Сюда вы...* в заключительной сцене «Каменного гостя» (слова Доны Анны) восходит к реплике Джульетты: *How cam'st thou hither, tell me, and wherefore?..* Точно так же и у Ахматовой можно обнаружить некоторые переключки, — минуя Блока, — с «Каменным гостем» (ср. *...и даже / Все к лучшему...* «Есть три эпохи у воспоминаний...» — *Все к лучшему: печально убив...* «Каменный гость» и т. п.). О пушкинской версии Дон Жуана см.: *Нусинов И. М.* Из истории образа Дон Жуана // Нусинов И. М. Пушкин и мировая литература. М., 1941; *Кржевский Б. А.* Об образе Дон Жуана у Пушкина, Мольера и Тирсо де Молины // Кржевский Б. А. Статьи о зарубежной литературе. М.; Л., 1960; *Чумаков Ю. Н.* Дон Жуан Пушкина // Проблемы пушкиноведения. Сб. науч. трудов. Л., 1975; и др.

<sup>112</sup> О современных интерпретациях байроновского Дон Жуана см.: *Twentieth Century Interpretation of Don Juan. A Collection of Critical Essays.* Ed. by E. E. Bostetter. Prentice-Hall, 1969. Можно напомнить, что само заглавие «триптиха» — «Поэма без героя», кажется, отсылает к началу байроновского «Дон Жуана»: *I want a hero...* (в контексте сетований Байрона на отсутствие в современности героя для поэмы), см. коммент. В. М. Жирмунского к «Поэме без героя» в кн.: *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976 (ББП). С. 513.

<sup>113</sup> Вполне возможно, что и мадригал был написан накануне, т. е. 15 декабря.

<sup>114</sup> Курсив Блока.

<sup>115</sup> Ср. у Ахматовой: *В пустую ночь, где большие нет тебя* («И сердце то уже не ответится...») Н. П. [1956]).

<sup>116</sup> Ср.: *И в э т о т ч а с, под ласками чужими...* (31).

<sup>117</sup> К 30—32 стр. ахматовские строки: *О, только дайте греться у огня! Мне холодно... / Крылатый иль бескрылый, Веселый бог не посетит меня* (1911).

<sup>118</sup> *Тайный жар — тайный холод*. Ср. также излюбленные словоупотребления Блока в последние годы жизни типа: *Пушкин! тайную свободу / Пели мы вслед тебе!* (выделено курсивом Блоком), ср. также «О назначении поэта» (VI, с. 116) и др.

<sup>119</sup> Ср. уже высказанную мысль о связи числа с о ро к в «Поэме» с сорокадневной молитвой по умершим (сорокоуст).

<sup>120</sup> Ср.: «Как-то во время первой беседы, Ахматова обратилась ко мне и с веселым любопытством спросила: „А вы думали, Ахматова т а к а я?“ Я ответил совсем искренно: „Да, т а к а я“. Но, может быть, я был бы еще правдивее, если бы сказал: „Нет, такого я не ожидал!“» — II, 346.

<sup>121</sup> Мемуаристы, вспоминая о последнем чтении Блоком своих стихов в Москве в Доме печати, приводят слова *призрак, мертвец, умер*, сказанные там в адрес Блока (об этом не раз рассказывал Б. Л. Пастернак, присутствовавший на этом вечере). Ср.: *Чуковский К.* Последние годы Блока // *Записки мечтателей.* № 6, 1922. С. 155—156.

<sup>122</sup> Кстати, ср. испанскую тему (во «врубелевском» варианте) еще раньше — «Испанка» (октябрь 1912 г.). В июле 1913 г. во время заграничного путешествия Блок встречает в Гетари испанку, «необыкновенную красавицу», жившую в том же отеле, что и Блок. Ср.: Письма Александра Блока к родным. Ред. М. А. Бекетовой. Т. 2. Л., 1927. С. 243, а также Записные книжки, с. 192—194: «Испанка — *Perla del Océano* — уехала, кажется, оставив память своих глаз и зубов. Вчера вечером я взволновался, встретившись с нею» (19 июля); «Испанка не уехала, не трогает меня» (20 июля); «Надо было быть в хорошем настроении, чтобы записывать какой-то вздор об испанке. Какое мне дело до зубов и глаз?» (22 июля); «*Perla del Océano*. Как же ее настоящее имя?» (29 июля); «Как-то особенно грустно уезжать (завтра), как будто большой кусок жизни исчезнет безвозвратно. В конце обеда в последний раз погасло электричество, в ту минуту, как *Perla* в последний раз на моих глазах встала из-за стола» (31 июля). Интересно, что «испанизация» Дельмас существенно ограничена ее артистической ипостасью исполнительницы Кармен. Вне этого — *Сердитый взор бесцветных глаз, рыжие косы*.

<sup>123</sup> Ср. вариант: *шаль воспетую*; в тексте — *кружевную шаль*. Ср. в прозе к «Поэме»: «Х — отрекается от всех и больше всего от себя, самой молодой (от себя самой, молодой (?). — *В. Т.*), в воспетой шали» (другой вариант: «в длинной черной шали»). Из более позднего времени — «...на диване возле Анны Андреевны сидела Срезневская. На ней была знаменитая лазурная шаль Анны Андреевны», см.: *Чуковская Л.* Указ. соч. С. 179—180.

<sup>124</sup> О том же свидетельствует авторская ремарка во второй главе первой части «Поэмы»: «...слева — портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим Донна Анна (из «Шагов Командора»). За мансардным окном а ра п ч а т а играют в снежки» [ср. в прозе к «Поэме»: *А ра п ч а т а* раздвигают занавес и... вокруг старый город Питер; Ранний Мейерхольд (*а ра п ч а т а*, лестницы и т. д.) и др.] — И далее: *Видишь — там, за выюгой крупчатой Мейерхольдовы а ра п ч а т а / Затевают опять возню*. Как известно, арапчата появились в постановке мольеровского «Дон Жуана», осуществленной В. Э. Мейерхольдом в духе импровизации (первый спектакль — 9 ноября 1910 г.). Ср. пронизательное наблюдение Б. А. Филиппова — Собр. соч. II, с. 90. Действительно, смешение или неразличение Коломбины и Донны Анны весьма показательно: оно имплицитно (что самое главное) и все время двоящаяся

сюжетную линию, включая возможность двойкой реконструкции героя, связанного с Коломбиной и/или Донной Анной. Это двоенье и удваиванье подчеркивается и в ремарке к 4-й картине блоковской «Песни Судьбы» (по свидетельству Л. К. Чуковской, Ахматова перечитывала «Песню Судьбы» в 1940 г.), которую Р. Д. Тименчик с основанием относит к числу источников «Поэмы без героя». Следует особо подчеркнуть связь этой ремарки Блока не только с «Частью первой» ахматовской «Поэмы», но и с вышепротитированной ремаркой (Спальня Героини... и т. д.). Ср. у Блока: «...уборная Фаины [...] В разных местах сидят ожидающие Фаину писатели, художники, музыканты и поэты. Зеркала удваивают их, подчеркивая их сходство друг с другом...»

<sup>125</sup> Ср. мандельштамовскую *ложно-классическую шаль*, шаль Федры-Рашели или шаль Ахматовой на ее портретах работы О. Делла Вос-Кардовской и Н. Альтмана. Ср.: *Мальц А., Лотман Ю.* Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Вааранди (К проблеме сопоставительного анализа) // Блоковский сборник. II. Тарту, 1972. С. 24, сноска 8. Ср. также статуэтку работы Е. Данько, представляющую Ахматову в позе «в пол-оборота», с ниспадающей шалью (известно, что эта статуэтка была у Ахматовой до тридцатых годов), или: *И равнодушно величава, / ...Она, как шаль, носила славу / В прекрасной гордости своей* (Н. Павлович). Так или иначе, но ахматовская шаль стала не только одной из основных сигнатур ее образа, но и неким знаком эпохи. Ср. у Георгия Иванова в контексте «истории тринадцатого года»:

Январский день. На берегах Невы  
Несется ветер, разрушеньем вея.  
Где Олечка Судейкина, увы,  
Ахматова, Паллада, Саломея? —  
Все, кто блистал в тринадцатом году,  
Лишь призраки на петербургском льду...  
[...]  
Но Всеволода Князева они  
Не вспомнят в дорогой ему тени,  
Ни Олечки Судейкиной не вспомнят, —  
Ни черную ахматовскую шаль... —  
1922

с освященной традицией анаграммой Невы в первых двух стихах; ср. у Пушкина: *Бросал в неведомые воды ветхий невод... при В грашит оделася Нева* по соседству, или у Блока *Над Невюю темноводной*, или у Ахматовой в «Поэме»: *И весь траурный город плыл / По неведомому назначенью / По Неве или против течения...; — Была в Неве высококая вода, / И наводнение в городе боялись* («В последний раз...»), о чем см. в другом месте. Возможно, что Георгию Иванову принадлежит и наиболее точное описание ахматовской шали: «Только шаль на ее плечах прежняя — темная в красные розы. „Ложно-классическая шаль“. Какая там шаль ложно-классическая! — просто платок накинутый, чтобы не зябли плечи!» («Петербургские зимы», с. 72). Иное отношение у Блока — *Черный стеклярус / На темной шали* («Венеция». 1; см. о переключках с ним ниже).

<sup>126</sup> Ахматова помнила и последнюю волю Блока, утвердившую именно «испанскую шаль»: «И в последнюю нашу встречу за кулисами Большого Драматического театра весной 1921 года Блок подошел и спросил меня: „А где испанская шаль?“ Это последние слова, которые я слышала от него» («Воспоминания об Ал. Блоке». II, с. 192).

<sup>127</sup> О похоронах Блока на Смоленском кладбище см. «Петербургские зимы» (с. 73) и многие другие мемуары. В некоторых из них (в частности, у Вейдле) в этой связи упоминается и Ахматова (в одной из записей она сама вспоминает об этих похоронах).

<sup>128</sup> Ср.: *А скорбных скрипок голоса / Поют за стелющимся дымом [...] / Ты первый раз одна с любимым* в стихотворении «Вечером», справедливо сравниваемым с блоковским «В ресторане». Ср. отчасти: *Я так молилась: «Утоли / Глухую жажду неспоненья»... Как дым от эсертвы... А только стелется у ног, Молитвенно целуя травы* («Я так молилась...», 1913).

<sup>129</sup> О слове *румяный* в связи с Блоком см. выше.

<sup>130</sup> Допустимы ассоциации с *соловьиным садом*, ср. также: *Не смолкает напев соловьиный; Опускается сипяя мгла; Сладкой песнью меня оглушили, / Взяли душу мою соловьи; — Опьяненный вином золотистым, / Золотым опаленный огнем; — ...Соловьиная песнь не вольна* и под. («Соловьиный сад»). О связи Кармен — Дельмас с «Соловьиным садом» см. теперь: *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник. II. С. 113—115; ср. посвящение Л. А. Дельмас на экземпляре «Соловьиного сада»: «Той, которая поет в „Соловьином саду“», а также приводимые в статье воспоминания Л. А. Дельмас.

<sup>131</sup> Ср. и другую частичную анаграмму *Мишуя и ахи и охи (ах: Ахматова)*. См. *Тименчик Р. Д.* «Анаграммы» у Ахматовой (с. 79). Здесь справедливо указывается, что «В 1910-е годы междометие „ах“ в традиции эпиграмм, мадригалов (ср.: „Жуть лесная“ Хлебникова) и даже журнальной критики (ср. заметку „Поэтическое ах“ в „Журнале журналов“, 1916, № 4) служило как бы знаком-индексом имени Ахматовой». На эту тему ср. теперь исследование М. Б. Мейяха об именах Ахматовой.

<sup>132</sup> Ср. в либретто балета: «...погруженный уже пять лет в безнадежную скуку Блок (трагический тенор эпохи)», а также указанное Р. Д. Тименчиком определение-штамп того времени: «король поэтических теноров», см.: *Беленсон А.* Искусственная жизнь. Пг., 1921. С. 81 — в отчете о лекции К. Чуковского о Блоке.

<sup>133</sup> Ср. в стихотворении Ахматовой «Учитель»: *Весь яд впитал, всю эту одурь выпил... И задохнулся* (1945). Ср. также: *Затем, что он проищжет эсгучим я дом...* («Пусть голоса органа снова грянут...», 1921) или блоковское *Хочу вернуть... / Тебя, убив всю ложь и уничтожив яд...* («О, нет! Я не хочу...», 1912) в диагностически важном цикле стихотворений, о котором см. ниже.

<sup>134</sup> Ср., в частности: «Разбрызгиваю слишком много духо в...»

<sup>135</sup> *И в памяти черной... перчатки...*

<sup>136</sup> Любопытно, что у Ахматовой есть и другие переключки с блоковскими стихотворениями этого цикла. Из числа наиболее достоверных ср.:

У тебя светло и просто.	Старый, старый сон. Из мрака
Не гони меня туда,	Фонари бегут — куда?
Где под душным сводом моста	Там — лишь черная вода,
Стынет грязная вода.	Там — забвенья навсегда —

(«Здравствуй!...», 1913)

(1914)

(о близком мотиве манящей бездны см. ниже). В. М. Жирмунским (Указ. соч. С. 68—69) отмечались схождения между блоковским «Вновь богатый зол и рад...» (особенно строфы начиная с *Все бы это было зря...*) и ахматовским «Призраком» (*Зажелтых рано фонарей...*, ср. у Блока: *В свете редких фонарей...*).

<sup>137</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Указ. соч. С. 80. Интересно, что блоковское стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека» было символически осмыслено в статье: *Адамович Г.* Смерть Блока // «Цех Поэтов». 3, 1922. С. 50—51.

<sup>138</sup> Ср. у Блока: «Наша память хранит с малолетства веселое имя Пушкина. Это имя, этот звук, наполняет собою многие дни нашей жизни... И рядом с ними — это легкое имя: Пушкин» — «О назначении поэта» (VI, с. 160), ср. у него же: *Ему легкого имени нет... — К Глаза. Что мне делать с ними* ср. мандельштамовское: *Дано мне тело — что мне делать с ним...*

<sup>139</sup> Ср. еще: *И в первый раз меня / По имени громко назвал* («Сон») или: *Так объясни, какая сила / В печальном имени твоём* («О нет, я не тебя любила»). См.: Мейлах М. Б. Указ. соч. С. 39. Здесь же напоминание о том, что В. Набоков в романе «Рhin» вкладывает в уста подражательницы Ахматовой характерные строки: *И шепчу я имя Георгий — / Золотое имя твое.*

<sup>140</sup> Ср. в качестве параллели: *Тень твоя над бессмертным берегом* («Я гашу заветные свечи...»). К *счастливый пленник* ср.: *Пленник чуждой! Мне чуждого не надо...* (1917); — *Мне не надо больше обреченных — / Пленников, заложников, рабов* («Вот и берег северного моря», 1922, ср. «В северном море» — *Что сделали из берега морского...*) и т. д.

<sup>141</sup> Ср.: *Безвольно пощады просят / Глаза* (и тут же: *Здесь легкий ветер на воле...*).

<sup>142</sup> Первое из них впервые появилось в альманахе «Жатва» (1913, № 4, с. 5).

<sup>143</sup> В «Беге времени» эти стихотворения разведены третьим («В последний раз мы встретились тогда...»), которые вместе, видимо, образуют своего рода «подцикл».

<sup>144</sup> О Н. В. Недоброво см.: Сазонова-Слошмская Ю. Л. Николай Владимирович Недоброво. Опыт портрета // Русская мысль 1923. № 6—8. С. 288—301 (ср. «Новое русское слово», 26 мая 1954 г.), а также: *Струве М.* В Крыму. Памяти Н. В. Недоброво // Россия и славянство. 1930. № 81. 14 июня. С. 7.

<sup>145</sup> См.: *Струве Г. П.* К проблеме атрибуции стихотворных посвящений. По поводу одного стихотворения Н. В. Недоброво // *Ricerche Slavistiche*. Vol. 18—19, 1970—1972. С. 512—513.

<sup>146</sup> Достаточно напомнить, что исследователи связывают «прекрасные руки» и с образом Л. А. Дельмас — явно (В. М. Жирмунский) или более завуалированно в описаниях «беллетризирующего» типа, ср.: «Завсегдатаи театральных премьер, знавшие всех и каждого, с любопытством поглядывали в первый ряд, где сидел элегантный, неулыбчивый, отчужденный Блок... Рядом, положив красивую, сильную, очень белую руку на черный рукав его сюртука, сидела рыжеволосая женщина в открытом вечернем платье лиловых тонов. Одному из присутствующих на спектакле запомнилось ее злое и помятое лицо» (*Орлов В. Н.* Гамаюн. С. 502: в соответствии с блоковской записью от 7 апреля 1914 г. о спектакле в Тенишевском зале — «Мы с ней идем на первое представление „Балаганчика“ и „Незнакомки“»). К теме *прекрасных рук* ср. еще: «...маленькая женщина... с исключительными руками» (о матери Ахматовой; ср. еще: *И жемчужина с прозрачными глазами... С редчайшим именем и белой ручкой... — Северные элгии. Первая.* — В. Т.) — «Чудные белые ручки! — вставила Анна Андреевна... Потом речь зашла почему-то о руках Николая Степановича — „бессмертные руки!“ — сказала Валерия Сергеевна». См.: *Чуковская Л.* Указ. соч. С. 181. *Короткое, звонкое имя* как неотъемлемая черта ахматовского поэтического мира вошло в стихотворение Голлербаха, посвященное Ахматовой и включенное им в сборник «Образ Ахматовой».

<sup>147</sup> Ср.: *Мы — дети страшных лет России, испепеляющие годы,* «Страшный мир» и т. п.

<sup>148</sup> Возможно, в переключке с дантовским *senza infamia e senza lodo* (Inf. III, 36).

<sup>149</sup> Ср. вариации: *Не хулил меня, не славил...* (1915) и т. п.

<sup>150</sup> Ср. дом Блока на Пряжке.

<sup>151</sup> Ср. в статье о Пушкине: «Он своими золотыми стихами описывал эти состояния» (Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 193), что переключается и с блоковским образом: *Мы с Мэри твердим наизусть / Золотыми стихами...* («Мэри»; письменное сообщение Р. Д. Тименчика).

<sup>152</sup> Ср.: «В самом деле, Анна Ахматова и ее старший современник Александр Блок были знакомы друг с другом гораздо меньше, чем это многим представляется. Анна Андреевна говорила мне (и я тогда же записал ее слова), что встречалась с Блоком

редко, за всю жизнь — не более десяти раз и подолгу с ним не разговаривала. Эти встречи происходили на людях... из этого не следует, что он занимал в моей жизни какое-то особенное место...» См.: Максимов Д. Ахматова о Блоке. С. 187—191.

<sup>153</sup> К стихам *И предчувствую встречу вторую, / Неизбежную встречу с тобой* ср. у Блока: *Но знаю горестно, что где-то / Еще увидимся с тобой* («Твое лицо мне так знакомо...»).

<sup>154</sup> Ср. также ахматовские вариации блоковских мотивов *Мой обугленный лик она-лит!* и *Я не смею взглянуть в твои очи* («Посещение»).

<sup>155</sup> К *позовешь меня...* ср.: *Вслух зовешь меня снова... Аша* у Ахматовой.

<sup>156</sup> Слова из мемуарных записей Ахматовой, приведенные в статье В. М. Жирмунского (с. 59).

<sup>157</sup> Ср. в этом же стихотворении: *Я здесь на этом полотне, / Возникла странно и неясно при: Как на шелку возникла стертая / Твоя страдальческая тень* («Вторая годовщина», 1946). К теме тени, профиля ср.: *В том городе (название неясно) / Остался профиль (кем-то обведенный), / Не жесенский, не мужской, но полный тайны* («А в книгах я последнюю страницу...») и т. д. В связи с «блоковской» темой «Поэмы» ср.: *На стене его твердый [вариант: тонкий] профиль. Гавриил или Мефистофель — / Твой, красавица, Паладин?* (к *Паладин* ср. у Блока: *Не затем величал я себя паладином...* 1908, см. также ниже), с чем сопоставимо: *Твой профиль тонок и жесток* («Протертый коврик под иконой...», 1912). Ср. еще: *Словно Врубель наши вдохновенный, / Луный луч тот профиль чертил* («Конец демона»), а также у Блока: *Я вижу тонкий профиль твой* («Твое лицо мне так знакомо...», 1 августа 1908 г.); — *Темный профиль жеспицы наклонился вниз* («Повесть», январь 1905 г.); — *Я вижу легкий профиль...* («Над озером») и др. О профиле Блока в мемуарах Андрея Белого см. ниже. Портрет Блока, нарисованный в воспоминаниях В. А. Зоргенфрея, постоянно характеризуется твердостью (как и нежностью, светлостью) и «профильностью». Ср.: «...сравнивал очертания лица Блока с профилями... Первое впечатление — необычайной светлости и твердости осталось навсегда...» (с. 125); — «Суровый и насторожившийся... с постепенно углубляющимися складками в углах твердого и нежного рта, вспоминается мне Блок за последние годы» (с. 148); — «Очертания рта твердые и нежные — и в уголках его едва заметные в то время складки» (с. 126) и дальнейшие продолжения: «Гордое и холодное лицо...» (с. 141); — «Но в открытом взоре — холод и свет алмазного сердца» (с. 137).

<sup>158</sup> Ср. выше оксюморон: *И нет греха в его вине* («Надпись на неоконченном портрете»), а также начальные строки стихотворения «Исповедь», открывающего сборник «Четки»: *Умолк проотивший мне грехи. / Лиловый сумрак гасит свечи* (параллели к образу последнего стиха см. выше).

<sup>159</sup> Сходные указания и в целом ряде блоковских стихотворений (ср. «Вися над городом всемирным», «Снежная дева», «В те ночи светлые, пустые», «Еще прекрасно серое небо», «Вновь богатый зол и рад», «Петр» и т. д.).

<sup>160</sup> Ср. обращенно: *Тебе покорной? Ты сошел с ума! / Покорна я одной Господней воле.*

<sup>161</sup> Ср. позже и в другой связи: *Теперь ты понял, отчего мое / Не бьется сердце под твоей рукою* («Есть в близости людей...», 1915. Н. В. Н.).

<sup>162</sup> Весьма показательны, что пара *глаза-гроза* встречается и у Гумилева (*О как белы крылья победы, / Как безумны ее глаза! / О, как мудры ее беседы, / Очистительная гроза!* — «Наступление» в первой версии: «Аполлон», 1914, № 10; альманах «В тылу», 1915) в строфе, которая была исключена автором из окончательной версии (сб. «Колчан», 1916), по очень правдоподобному мнению О. Ронена, именно как «блоковская» (ср.: *О, Святая, как ласковы свечи, / Как отрады твои черты!* и т. п., сюда можно отнести и блоковское *гроза-глаза*). См.: Ронен О. К истории акмеистических текстов. Опущенные строфы и подтекст // *Slavica Hierosolymitana*. Vol 3, 1973. С. 68—



69. Здесь приведены и другие примеры борьбы Гумилева с навязчивыми и непереработанными реминисценциями из Блока. Ср., в частности, подтекстообразующие реминисценции из первой главы «Возмездия» и статьи «Молния искусства» в незавершенном стихотворении Гумилева (*Трагикомедией — называю «Человек»...*), отрывки из которого были опубликованы посмертно. Как часто бывает, подтекстообразующая интенция вскрывает и более глубокий подтекст («подтекст подтекста»): таким для блоковского *Век девятнадцатый, железный, / Воистину жестокий век! / Тобою в мрак почной, беззвездный / Беспечный брошен человек...* оказываются обнаруженные О. Роненом строки Полонского — *Век девятнадцатый — мятежный, строгий век — / Идет и говорит: «Бедняжка человек!»... (...Ты лопнешь, падая в пространство без небес...)*. Не менее интересны и блоковские реминисценции из Гумилева, указанные в той же статье. Эти примеры показывают, что все акмеисты в десятые годы были одержимы духом «реминисцентности» и, естественно, что основным источником реминисценций не могла не быть поэзия Блока.

<sup>163</sup> Ср. в следующем стихотворении из того же цикла: *Я ослепнуть не хочу от молнии грозовой...* и ахматовский стих *Страшна моей душе предгрозовая тишь* («А! Это снова ты...», 1916; ср. излюбленный блоковский зачин *О, нет!.. и О, не...* наряду с *О, да...* параллельно к *Нет...* [восемь стихотворений] и *Да...* [четыре стихотворения]), ср. особенно: *О, знала ль я, когда неслась, играя, / Моей любви последняя гроза, / Что лучшему из юношей, рыдая, / Закрою я орлиные глаза* (1925); — *Открыты широко ее глаза, / И грозен за плечами блеск воскрылий... / И это все — как первая гроза...* («Музыка», 1958); ср. у Блока: *Тебя умчит последняя весна* («О, нет! Не расколдуешь сердца ты...»). О началах с *Да* и *Нет* см. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине, с. 36—37.

<sup>164</sup> Ср. у Ахматовой: *Он, смеясь, ответил мне: «Встретимся в аду»* («Над водой», 1911); — *Что эсизив — проклятый ад* («Белой ночью», 1911), а также у Блока: *Хочу вернуть навек на снпий берег рай / Тебя, убив всю ложь и уничтожив я д... / Но ты меня зовешь! / Твой ядовитый взгляд / Иной пророчит рай! — / Я уступаю, зная, / Что твой змеиный рай — бездонной скуки ад* («О, нет! Я не хочу...»). К *змеиный рай* ср. у Ахматовой в стихотворении «Я слышу иволги...» (1917) с *змеиным свистом* и *Но приходи взглянуть на рай...* — В связи с нередкой блоковской темой «тонких ядов» (отравы) искусства (ср., например, письмо к А. И. Арсенишвили от 8 марта 1912 г.; ср.: *Павлович Н. А.* Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 486 и др.) ср. в «Хождении по мукам» о Бессонове: «Его стихи — три белых томика — вначале произвели на нее [Дашу] впечатление отравы». К *Быть с тобой в аду* ср. там же: «А те, кто пишет стихи, все будут в аду» — в устах Бессонова, клеветнически искаженного двойника Блока (ср. «стихи об актрисе с кружевными юбками», т. е. о Чародеевой, за образом которой угадывается Волохова [*волхв — чародей*] и т. п.).

<sup>165</sup> К последнему образу ср.: «В матовой окраске лица, как бы изваянного из воска, странное в гармоничности своей сочетание юношеской свежести с какой-то изначальной древностью. Такие глаза, такие лики, страстно-бесстрастные — на древних иконах; такие профили, прямые и четкие, — на уцелевших медалях античной эпохи». См.: *Зоргенфрей В. А.* Александр Александрович Блок // Записки мечтателей. № 6. 1922. С. 126; ср. там же (с. 125): «Поэт А. А. Кондратьев... рисовал более точные образы: помнится, он сравнивал очертания лица Блока с профилями и на древних монетах, изображающих диадохов — преемников Александра Великого»; (с. 148): «Древнее становилось лицо, глуше его окраска...»

<sup>166</sup> Ср. у Блока: *Тень скользит из-за угла, / ...Плещ распахнут, грудь бела, / Алый цвет в петлице фрака* («Старый, старый сон. Из мрака...», 7 февраля 1914 г.; ср. еще цветок в петлице. VIII, с. 282; или: «только выйдя в последний раз к рампе, с воткнутым в петлицу цветком, улыбнулся собравшимся внизу слабо и болезненно» — в воспоминаниях В. А. Зоргенфрея, с. 152); в этом стихотворении, как и во всем цикле («Пляски смерти», ср. *танец придворных костей* при блоковском *То кости*

лязгают о кости или *Но лязг костей музыкой заглушен...* в том же цикле), немало мест, учтенных Ахматовой и отраженных в ее стихах. В этом стихотворении Блока возникает и тема *третьего призрака* (ср. «Поэму без героя» — тема любовного треугольника) ср. также *...Нет лица. Неподвижность мертвеца*. Учитывая все это, соблазнительно ахматовский фрагмент из «Поэмы» сопоставить с отдельными строками блоковского стихотворения.

Когда все воскресают бреды...	Старый, старый сон. Из мрака...
Я сама, как тень на пороге...	Тень скользит из-за угла...
И я слышу звонок протяжный...	В воротах гремит звонок...
Каменею, стыну, горю...	Переходят за порог...
Тихим голосом говорю...	Воет ветер леденящий...
	Пусто, тихо и темно.

<sup>167</sup> Ср.: *Он снова тронул мои колени / Почти не дрогнувшей рукой* («Прогулка», 1913, май); — *Он только тронул грудь мою, / Как лиру трогали поэты...* («О, это был прохладный день...», 1913); — *Но глаза я закрою. И нежные губы / Прикоснулись к ресничам моим* («Ничего не скажу», 1913); — *Он слегка потрогал цветы...* («Гость», 1 января 1914) и т. д.

<sup>168</sup> Р. Д. Тименчик допускает возможность соотнесения *Не будем пить из одного стакана...* со следующим эпизодом: «Помню, как Блок на вечере у Сологуба сказал мне полупрошептом, когда кого-то из поэтов обвинили в подражании Ахматовой: „Подражать ей? Да у нее самой-то на доньшке“» (см.: *Сазонова Ю.* Николай Владимирович Недоброво // Новое русское слово, 16 мая 1954 г.; *Нарбут В.* О Блоке. Ключки воспоминаний // Календарь искусств. Харьков, 1923, № 1. С. 3). Этот эпизод, возможно, датируется 18 октября 1915 г. (см.: Блок. Записные книжки, с. 269: «Вечером — к Сологубу...» и т. д.).

<sup>169</sup> Ср.: *Любовникам всем моим / Я счастье приносила. / Один и сейчас живой, / В свою подругу влюбленный...* («Земная слава, как дым», 1914); *...Думать, что страстно в другую влюблен* («Пленник чужой!»).

<sup>170</sup> Ср.: *И со мной сероглазый эсених* в следующем после этого стихотворения; *Покорно мне воображенья / В изображенья серых глаз* (1913, июль); *Но тебя, сероглазый, не трону, иди* («Я птица печали...»); ср. «Сероглазый король» (1910) и др.

<sup>171</sup> Ср. выше: *И нет греха в его вине*.

<sup>172</sup> О других упоминаниях редкости и кратковременности встреч см. раньше. Ср. еще: *И разлуки наши любим, / И часы недолгих встреч...*

<sup>173</sup> Ср.: *От тебя приходила ко мне тревога / И уменьше писать стихи и с варьированием: И если я умру, то кто эсе / Мои стихи напишет вам, / Кто стать звенящими поможет / Еще не сказанным словам?* («Покорно мне воображенья...»).

<sup>174</sup> Ср.: *О, это был прохладный день / В чудесном городе Петровом. / Лежал закат костром багровым...* (1913).

<sup>175</sup> Об этом мотиве см. выше.

<sup>176</sup> Ср. у Блока: *Буря спутанных кос, тусклый глаз, / На кольце — померкший алмаз* («Я ее победил, наконец!», октябрь 1909 г., из цикла «Черная кровь») или: *Смотрел я тусклыми глазами* («Она, как прежде, захотела...», 30 июля 1908 г.). Ср. у Ахматовой еще в 1907 г.: *На руке моей много блестящих колец / ...Там ликует алмаз...*, не говоря о строке *Что ты видишь, тускло на сени смотря* («Голос памяти», 1913, июнь).

<sup>177</sup> См. также: *Вы, приказавший мне: довольно* в переключке с *Эти губы сказали: «Довольно!»* («Приходи на меня посмотреть», 1912) и отчасти со стихами: *Войдет он и скажет: «Довольно, / Ты видишь, я тоже простил»* («Пока не свалюсь под забором», август 1921 г.).

<sup>178</sup> См.: Собр. соч. Т. 2. С. 384. Характерно, что стих *И под аркой на Галерной...* использован Ахматовой как эпиграф к третьей главе первой части «Поэмы». *Арка на Галерной* у Ахматовой входит не только в ряд, намеченный в «Египетской марке» («Места, в которых петербуржцы назначают друг другу свидания, не столь разнообразны... они были наперечет: ...невзрачная арка в устье Галерной улицы...»), но, видимо, и в ряд, связанный с Блоком (ср. его квартиру в доме № 41 по Галерной, где он жил с осени 1907 г. по 1910 г., у устья *Леты-Невы*): к ахматовскому *В Летнем тонко пела флюгарка* ср. параллель у Блока: *Только флюгарка на крыше / Сладко поет о грядущем* («Моей матери», июль 1905 г.; ср. здесь же: *Сладки мне песни флюгарки...*).

<sup>179</sup> К *Сердце бьется...* ср. у Блока: *Сердце бьется, как птица толмится* («В бесконечной дали коридоров», 23 октября 1907 г.); ср. еще у Кузмина: *У всех одинаково бьется, / Но разнo у всех живет. / Сердце, сердце...* («У всех...» — «Дракон», 1-й вып. Пг., 1921. С. 12); к *Теперь ты понял, отчего мое / Не бьется сердце под твоей рукою* ср.: *О, глупое сердце, / ...Когда перестанешь ты биться* («Под ветром холодные плечи...», 3 октября 1907 г.) и т. п.

<sup>180</sup> Ср. еще: *Я-то вольная. Все мне забава...* («Кое-как удалось разлучиться...», август 1921 г.) или: *Как мог ты, сильный и свободный...* (с посвящением — В. К. Шилейко; есть сведения, что сама Ахматова допускала и иные отнесения текста).

<sup>181</sup> К улыбке Петра ср. у Блока: *Там, на скале, веселый царь...* («Петр»).

<sup>182</sup> Ср. аналогии в рифме: *зря — царя — законы — короны* у Блока и (*вчера*) — *темноводной — холодной — Петра* при соотносимости *Петр — царь*. Ср. в стихотворениях Блока («Петр» и «Поединок», оба 22 февраля 1904 г.) *вечера — Петра*; ср. в «Поединке» *столицей* (то же в сходном контексте в «Стихах о Петербурге» у Ахматовой).

<sup>183</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Указ. соч. С. 68—69.

<sup>184</sup> Ср. другой вариант темы *...И не хочет моих стихов...* или же: *Пусть он не хочет глаз моих. / Пророческих и неизменных. / Всю жизнь ловить он будет стих, / Моливу губ моих надменных.* («О, это был прохладный день»). По свидетельству Аманды Хейт (1976), Ахматова сама указывала, что строка *Что быть поэтом женщины — нелепость* относится не к Гумилеву (как и то, что было бы заблуждением считать, что все стихотворения до 1918 г. относятся к Гумилеву, что «она могла бы поговорить с мужем за завтраком, а не итти на набережную»).

<sup>185</sup> Ср. «Последнее письмо», о нем см. ниже. Ср. еще: *Моей любви последняя гроза; — И ничего не страшно мне / Припомнить, — даже день последний* («Когда в мрачнейшей из столиц...», 1916); *Во мне еще, как песня или горе, / Последняя зима перед войной* («Тот голос, с тишиной великой спора...», 1914) и др.

<sup>186</sup> Ср. у Ахматовой: *...Взгляд ее ясен и ярок. / И отняла золотое кольцо, / Первый веселый подарок* («Музе», 1911; ср. *Чем отплачу за царственный подарок? — «Сон», 14 августа 1956 г.)* и у Блока: *...Твой день был ярок? / Я саван царственный принес / Тебе в подарок!* («Ты в комнате один сидишь», март 1909 г.).

<sup>187</sup> К сочетанию *голос знакомый* ср. еще: *И опять тот голос знакомый...* («Поэма») и у Блока: *...и поет / На голос, на голос знакомый* («Невидимка») и др. См. ниже о *неповторимый голос*.

<sup>188</sup> Ср. у Ахматовой: *веселую птицу*.

<sup>189</sup> Ср. у Ахматовой: *Раскрывши окно, сказал...*

<sup>190</sup> Стихотворение написано за четыре дня до посещения Блока Ахматовой и за полтора месяца до написания ею этого стихотворения.

<sup>191</sup> Ср. запись от 7 ноября того же года: «...А. Ахматова (читала стихи, уже волнуя меня; стихи чем дальше, тем лучше)», см. VII, 83. Ср. о Мандельштаме: «Стихи становились все лучше. Проза тоже» (*Ахматова А. А.* Собр. соч. Т. 2. С. 181).

<sup>192</sup> Ср. эпиграф к «Белой стае»: *Горю и ночью дорога светла*. Анненский. В «Белой стае», по свидетельству Ахматовой, семнадцать стихотворений посвящены Б. В. Анрепу. Намеченная здесь тема разбедненности предвосхищает более поздние события уже внешнего характера: считается, что Анрепу адресованы стихотворения с темой эмиграции. Ср.: *Мне голос был. / Он звал успешно, / Он говорил: «Иди сюда, / Оставь свой край глухой и грешный, / Оставь Россию навсегда...»* (осень 1917 г.) или *Прав, что не взял меня с собой / И не назвал своей подругой...* (1961 ?).

<sup>193</sup> Ср. в «Четках»: *Безвольно пощады просят / Глаза...*

<sup>194</sup> Ср. *Грудь мертва под острой иглой...*

<sup>195</sup> Здесь снова луч стал элементом макрокосма (хотя и хранящим уже тепло человеческого существования), а не портрета (лучи глаз). То же — в стихотворении «Уединение»: *Здесь солнца луч последний торжествует*.

<sup>196</sup> Ср.: *Не с тобой ли говорю / ... Не в твои ль глаза смотрю / С белых матовых страниц* («Вижу, вижу лунный лук»).

<sup>197</sup> Ср. позже «Голос памяти».

<sup>198</sup> Ср. выше о хула-хвала, хулит-бесславит и под.

<sup>199</sup> Строки *Мне в дыму твоём петь и гореть, / А другим — это только пламя, / Чтоб остывшую душу греть* содержат построение, аналогичное тому, что обнаруживается в блоковских стихах *...моя отрада / Лазурию твоей гореть / И думать, что близка награда, / Что суждено мне умереть* («Я в четырех стенах — убитый», 1906) или: *...В снегах забвенья догореть / И на прибрежном снежном поле / Под звонкой выюгой умереть* («Не надо», 4 января 1907 г.). Еще ближе ахматовское построение к стихам Жуковского: *Дай вблизи ее небесной... / И гореть и умереть мне* («О, молно тебя, Создатель»).

<sup>200</sup> См. выше: *Чтобы нас рассудили потомки, как и эпиграф... Но знай, что в двух виновных, / Не одного, найдутся имена...*

<sup>201</sup> Ср. еще: *Как площади эти обширны, / Как гулки и круты мосты... / Вот черные здания качнутся* (1917) с мотивом, характерным не для «Белой стаи», а для «Четок»: *Ты — солнце моих песнопений*. На этом основании отнесение здесь этого мотива к «блоковской» теме более чем сомнительно.

<sup>202</sup> Ср. у Ахматовой: *И, уйдя обнявшись, на ночь за овсы...*

<sup>203</sup> Ср.: *А тебе на хриплой гармонике играть*.

<sup>204</sup> Ср.: *С новой гармоникой / Стоит под крыльцом* («На Пасхе»), ср. также: *Мне — молоток, тебе — игла* («Холодный день», сентябрь. 1906 г.).

<sup>205</sup> Ср. здесь же: *Я вошла вчера в зеленый рай, / Где покой для тела и души* (при *Непременинно будет в аду* и «Быть с тобой в аду»), перекликающееся со стихами: *Та, что так поет и плачет, / Быть должна в его раю* («Не хулил меня, не славил...», 1915).

<sup>206</sup> Ср. здесь же: *Мне чуждого не надо* при *Что ему ничего не надо* и под., а также: *Так отчего же такая отрада / Эти вишневыя видеть уста?*

<sup>207</sup> Образ белого камня в связи с темой воспоминания является ключевым и сквозным в «Фамире-Кифарэде»; в частности, от выступает и в «орфеевском» контексте (оживление): *Фамира. Благодарю. Увы — я не Орфей...* — *Силен. Ты оживлять хотел бы камни также? — Фамира. О нет, Силен. Когда б имел я дар / Великого Орфея, я своих / Товарищей седых не стал бы мучить. / Движеньем белым камням? А зачем Движеньем им? / Иная, лучше нашей, / У камней жизнь. Они живут, Силен, / Глубоким созерцаем... .. Молчат / И никого смущать не ходят камни, / И никого не любят, и любви / У них никто не просит... / Был полубог Орфей, но бессердечен...* Ср. также стихотворение «Тоска белого камня» в «Трилистнике тоски» после «Тоски припоминания» и даже: *Шумел сад, а камень бел и гулок* в «Старой шарманке». Связь ахматовского белого камня с этими образами несомненна. Особая тема — «Фамира-Кифарэд» и Ахматова.

<sup>208</sup> Характерно, что *он* чаще описывается через слух, глаза же его стараются уклониться от общения. Ср.: «Голос знакомый, а слов не пойму — И опустил глаза; — Но мне понятен серых глаз испуг; — И глаза, глядевшие тускло... Только глаза поднимать не смей... и т. п. и обращенно: Пусть *они* не хочет глаз моих...; У него глаза такие, / Что запомнить каждый должен; — Мне же лучше, осторожной, / В них и вовсе не глядеть; — Только ночи страшны оттого, / Что глаза твои вижу во сне я («Приходи на меня посмотреть») (1912); ср. здесь же... Приходи. Я живая. Мне больно. / Этих рук никому не согреть. / Эти губы сказали: «довольно!» ...О, тебя ли, тебя ль упрекну / За последнюю горечь тревожи!). Напротив, *она* характеризуется прежде всего через глаза (...Глаза. Что мне делать с ними...); функция же слушания передается сердцу, душе (И *томное* сердце слышит), где голос, слово превращается в воспоминание, дарующее им вечную жизнь: Чтоб вечно жили дивные печали, / Ты превращен в мое воспоминанье.

<sup>209</sup> Ср. у Ахматовой: Так дикие песни, ликуя, / Моя насылала любовь («Я гибель накликала милым», 1921), ср. еще: И дикой жсалостью к оставленной земле («Клевета», 1921); — И дикой свежестью и силой... («Тот город, мной любимый с детства», 1921) и под. при блоковском Поют они дикие песни / О том, что свободным я стал! («Над лучшим созданием Божьим...», 13 марта 1910 г.); — Что дикой страстью ты зовешь? («Демон», 9 июня 1910 г.).

<sup>210</sup> Ср.: И зеленый, продолговатый, / Очень зорко видящий глаз («Рисунок на книге стихов», 1958).

<sup>211</sup> Ср. здесь же *голос, жар, отраженье, тень, слово, хвалы, грех, дом.*

<sup>212</sup> Ср.: Мне же лучше, осторожной...

<sup>213</sup> «„Вывод“ в поэзии надо понимать буквально — как закономерный по своей тяготе и случайный по своей структуре выход за пределы всего сказанного» — Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 3, 1969. С. 179 (запись об Аполлоне Григорьеве. 1932).

<sup>214</sup> См.: Анна Ахматова и Александр Блок. С. 67—71; Творчество Анны Ахматовой. С. 559 и след., 129 и след. Ценные параллели в связи с «Поэмой» см. в предисловии и комментариях к ней — Собр. соч. Т. 2. С. 66, 87—90, 381, 386; Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы (ББП). С. 512 и след.

<sup>215</sup> Ср. в воспоминаниях А. Гладкова: «Потом она... прочитала записанные в нем начерно стихи „Твоя земля“ и еще стихи, посвященные певице, певшей по радио Баха... я стал просить их... но А. А. сказала, что они не отделаны и второе слишком „блоковское“. И она прочла две строфы и впрямь интонационно похоже на Блока» («Вопросы литературы». 1976. № 4. С. 204).

<sup>216</sup> «А не было ли в „Русской мысли“ 1914 стихов Блока. Что-то вроде:

С ней уходил я в море,

С ней забывал я берег

(Итал. стихи)

О... парус

вдали

Идет... от вечери

Нет в сердце крови

...стеклярус

...и на шали

Но я услышала:

Бухты изрезали

Все паруса убежали в море

Это было уже в Слепневе в 1914 в моей комнате...» (ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 116, л. 4 об.). См.: *Тименчик Р. Д.* Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком // Тезисы 1 конференции... 1975. С. 125 (акмеистический принцип «забытого, невоспоминаемого слова», «припоминания»).

<sup>217</sup> От близости отдельных слов и ритмических ходов до сходных композиций, образуемых этими элементами, и даже названий стихотворений или их ключевых образов (ср. «Гамаюн, птица вещая» Блока при ахматовском: *Я птица печали. Я — Гамаюн, / Но тебя, сероглазый, не трону, иди...* 7 декабря 1910; ср. выше о мотиве сероглазости).

<sup>218</sup> Ср.: *Кровью солнца окатил и Все закатом залито* («Город в красные пределы...»), 28 июня 1904 г.) и под.

<sup>219</sup> Ср. еще: *Сине окая, Бог тебя создал такой; И в глубокую глаз синеву...*; — *И синий, синий плеп очей* (из цикла «Через двенадцать лет»); — *Вот они — еще синие очи* («Посещение»); — *Погасли звезды синих глаз* («На смерть Комиссаржевской») и др.

<sup>220</sup> Ср.: *Не избежно и спокойно / Взор упал в ее глаза* («Неизбежное»).

<sup>221</sup> Ср. тут же *бархат черный* (ср. *бархат небесный*. «Лишь заискрится...») при: *В черном бархате январской ночи* у Мандельштама. К прочь — ночь ср. еще: *И ты, мой юный, мой печальный, / Уходишь прочь! / Привет тебе, привет прощальный / Шлю в эту ночь* («31 декабря 1901 года»).

<sup>222</sup> По поводу этих двух отрывков Б. Казанский («Биржевые ведомости», № 16104, 1917, 17 февраля) писал: «И в тайном предчувствии Блока... нам видится то же движение мысли, что и в капризном отчаянии Ахматовой...»

<sup>223</sup> Ср. выше: *Все паруса убежали в море* («У самого моря») при блоковском *С ней уходил я в море*. Р. Д. Тименчик напомнил, что «У самого моря» было написано сразу же (в течение десяти дней) после известной теперь встречи с Блоком в поезде (см. II, с. 193).

<sup>224</sup> Ср. у Ахматовой: *И я закопала веселую птицу*; — *Но птица сама полетела* и под. И ахматовский, и блоковский образы, конечно, соотносятся с кузминским стихом *Сердце бьется, как птица толмится*, сочетающим в себе все эти (и только эти) мотивы.

<sup>225</sup> Первопечатный вариант: *холодное пламя*.

<sup>226</sup> Впервые — «Шиповник», II, 1907; брюсовское стихотворение «Поэту» (с которыми, как указали Г. Г. Суперфин и Р. Д. Тименчик, перекликается «Читатель») опубликовано в «Весах» (1908, № 1), ср.: *Как Данту, подземное пламя / Должно тебе щеки обжечь — Лайм-лайта позорное пламя...*; — *Ты должен быть гордым, как знамя...* — *Не должен быть очень несчастным / ...О нет!* и т. д. Ср. еще у Блока: *Мой обугленный лик опалит* («Посещение»).

<sup>227</sup> Ср. сходную ритмическую схему с одинаковыми ударными гласными в начале строфы (*ó — é — ... á*) и в рифме (*— gú*); ср. также морфолого-синтаксический параллелизм во втором стихе: *на том берегу — на каждом шагу* и под. (лето — осень, представить — сниться и др.). Ср. другие примеры типа: *Они летят, они еще в дороге* (1916. М. Лозинскому) — *Они звучат, они ликуют* у Блока (30 мая 1901); *Показалось, что много ступеней, / А я знала — их только три!* («Песня последней встречи», 1911) — *Покраснели и гаснут ступени*. Ты сказала сама: — *приду* (25 декабря 1902); ср. в том же стихотворении Ахматовой: «*И я тоже. Умру с тобой...*», *Попросил: «Со мною умри!»* (ср. еще: «...*Уйдешь, я умру*». «Сжала руки под темной вуалью», 1911) при блоковском: *Может быть, от счастья умру* (в том же стихотворении) и под.

<sup>228</sup> Сопоставляемые здесь фрагменты весьма поучительны в трех отношениях: они включены в сходную метрическую схему четырехстопного хоря, во-первых; они могут быть истолкованы как описание одного и того же события с двух разных точек зрения, во-вторых; и, в-третьих, образ матери с ребенком, Богородицы перекликается

с мотивом мадонны (см.: Лотман Ю. М. Указ. соч.) в блоковском мадригале, посвященном Ахматовой, где мадонна противопоставлена Кармен (условно); в связи с этим строки первопечатной публикации («Петроградское Эхо». № 13, 22 янв. 1918 г.) *Это просто, это ясно, / Это всякому понятно... / Ну, так значит, всех глуше, / Или всех мудрее* я соотносимы с мотивом простоты, оборачивающейся непростотой в мадригале: *«Красота проста» — Вам скажут... / Не страшна и не проста я; / Я не так страшна, чтоб просто / Убивать; не так проста я...* Другой пример близкого метрического построения в сочетании со словесными совпадениями — *Не надо мне души покорной, / Пусть станет дымом, легок дым, / Взлетев... печально — нем* («Мне больше ног моих не надо», 1911) — *Когда в гаданьи, еле зримый, / Встал предо мной, как редкий дым / ...удет им... / И кто-то бедный и печальный...* («Уже померкла ясность взора», март 1910); ср. еще: *Дым от костра струю сизой / Струится в сумрак, в сумрак дня...* (август 1909).

<sup>229</sup> Эта параллель нуждается в указании более полного контекста. Прежде всего, ср. блоковское: *И молча жду, — тоскуя и любя* («Предчувствую Тебя...»), с выделением соответствующих слов курсивом как цитаты из стихотворения Вл. Соловьева «Зачем слова?», двустихие из которого взято Блоком в качестве эпиграфа: *И тяжкий сон эстетического сознания / Ты отряхнешь, тоскуя и любя*. И у Соловьева, и у Блока, и у Ахматовой — в рифме с *тебя*. Ср. также у Ахматовой: *Так дикие песни, ликуя, / Моя насылала любовь (> любя)*. Слово *ликуют* входит и в другие параллели — вплоть до «нулевых». Ср.: *Они летят, они еще в дороге, / Слова освобожденья и любви* у Ахматовой при блоковском *Они звучат, они ликуют* (1, 92), т. е. *ликовать* х *любить*.

<sup>230</sup> *Началу века* — знак-отсылка к блоковскому *четверть века* в стихотворении, написанном по поводу четвертьвековой годовщины со дня смерти Блока (1946).

<sup>231</sup> «Обращенный» (1 *Adj.* + 3 *Adj.*) вариант адъективного *enjambement* Блока с отсылкой к его же флорентийско-дантовской теме.

<sup>232</sup> С прослыванием текста Жуковского («Рыбак»), послужившего для Блока подтекстом. Ср.: *Глядит она, поет она: «Зачем ты мой народ / Манишь, влечешь с родного дна...»* См.: Топоров В. Н. Из исследований в области поэтики Жуковского // Slavica Hierosolymitana. Vol. 1. 1977. С. 87 и след.; *он же*. К рецепции поэзии Жуковского в начале XX века. Блок — Жуковский: проблема реминисценций // Russian Literature. V. — 4, 1977. С. 349 и след. Ср. еще у Блока: *Не пойму я, что нас манит* («Смятение»); — *Если сердце хочет гибели, / Тайно просится на дно?* («Обреченный») и др.

<sup>233</sup> Эти совпадения тем более знаменательны, что они обнаруживаются в стихотворении, посвященном Блоку (и о Блоке), и в цикле «Черная кровь», о котором см. ниже.

<sup>234</sup> Где имплицитруется именно *тайная свобода* (выделено курсивом у Блока), ориентированная и на стихотворение Блока, и на его текст «О назначении поэта», связанные с пушкинской темой. См. выше в связи с переключкой *тайный холод* (Ахматова) — *тайный жар* (Блок).

<sup>235</sup> Ср.: *И лишь только тогда улыбнешься, / Как услышишь бряцание шпор*, в стихотворении Александры Андреевны, матери Блока (см.: Бекетова М. А. Ал. Блок и его мать. С. 163). Ср. также у Георгия Иванова: *Серебряными шпорами звеня* («Мелодия становится цветком»).

<sup>236</sup> Так, В. М. Жирмунским были соотнесены *Рожденные в года глухие...* и т. д. и «De Profundis» (тема «потерянного поколения»).

<sup>237</sup> Сами эти стихи имеют своим подтекстом (может быть, не осознаваемым на содержательном уровне, но, видимо, связанным ритмически) апухтинское *О, как толцт меня, пугая, / Холодный мрак грядущих дней* («Все, чем я жил...», 1892).

<sup>238</sup> Ср.: «1910 год — это смерть Комиссаржевской, смерть Врубеля и смерть Толстого... Далее, 1910 год — это кризис символизма» («Предисловие к Возмездию». III. С. 295—296).

<sup>239</sup> Ср.: *Женский голос как ветер несется; Зачарованный голос влечет* и т. д. в стихотворении «Слушая пение», о котором уже писалось в связи с переключками Ахматовой и Блока.

<sup>240</sup> Подробнее на эту тему см. подготавливаемую Г. А. Левинтоном статью, с основными идеями которой ее автор любезно ознакомил нас.

<sup>241</sup> Помимо высказываний Блока об Ахматовой, содержащихся в его статьях, дневниках, записных книжках и письмах и легкообозримых, имело бы смысл обратиться к косвенным свидетельствам современников, так или иначе фиксирующим внимание Блока к Ахматовой и ее поэзии. Р. Д. Тименчик приводит в этой связи некоторые интересные свидетельства. Ср. высокую оценку Ахматовой в лекции Пяста «Поэзия вне групп» 7 декабря 1913 г. Блок присутствовал на этой лекции (см.: *Пяст В. Воспоминания о Блоке*. 1923. С. 101—102), см. отчет об этой лекции в «Речи» (9 дек. 1913): «...лектор с большой похвалой говорил о поэтах Анне Ахматовой, О. Мандельштаме и И. Северяnine. Мандельштама он провозгласил «поэтом-философом» и сравнивал его с А. Блоком. Но особенно много восторга выражал лектор перед поэзией Ахматовой». Ср. там же, с. 14: «Очень им ценились за талант Кузмин, Игорь Северянин, Бальмонт; затем Маяковский, Ахматова и некоторые (немногие) из молодежи». Ср. также указанные выше воспоминания В. Нарбута о Блоке, см. с. 3 (в частности, об «отзывах Блока о поэзии Ахматовой, которые теперь проскальзывают то тут, то там в воспоминаниях»). Выделение Блоком Ахматовой (полнее всего в поздней статье «Без божества, без вдохновенья»: «Настоящим исключением среди них была одна Анна Ахматова» — VI, 180) па особое место среди других акмеистов (ср. также черновик блоковского стихотворения, посвященного Ахматовой: *слова чужие — расцвет Ваши ранний*), возможно, отразилось — как отголосок разговоров Блока с Пястом — в рецензии последнего на «Четки» (газета «Отклики», 17 апр. 1914 г.): «„акмеистка“ она или „декадентка“ — все равно...». Ср. также: VII, 372. К сходной теме ср. о Гумилеве у Мандельштама: *Но в Петербурге акмеист мне ближе, / Чем романтический Пьеро в Париже*.

<sup>242</sup> Возможность реминисценций такого рода, разумеется, не зависит полностью и от сознательного отношения к стихам реминисцируемого автора. В своих воспоминаниях Е. Ю. Кузьмина-Караевава приводит отзыв Блока о стихах Ахматовой, произнесенный им в ее присутствии на «башне» Вяч. Иванова и ставший широко известным: «Она пишет стихи как бы перед мужчиной, а надо писать как бы перед Богом». Д. Е. Максимов («Поэзия и проза Ал. Блока». Л., 1975. С. 515) передает утверждение Ахматовой, что Блок не говорил при ней этих обидных слов («Он и не мог их произнести публично — он был хорошо воспитан»). Тем же исследователем высказана догадка, что эти слова могли быть высказаны в личном разговоре с мемуаристкой или, вернее, в доме А. В. Тырковой и, конечно, в отсутствие Ахматовой (с. 515—516). Ср. там же (с. 513) ответ Ахматовой на вопрос Максимова о том, что помешало развитию отношений между Блоком и Кузьминой-Караевой.

<sup>243</sup> Первый спектакль — 19 февраля 1913 г. (а не 12 февраля, как указано в комментариях — VIII, 613).

<sup>244</sup> Ср.: «В жизни Стриндберга было время, когда все женское вокруг него оказалось „бабьим“; тогда во имя ненависти к бабьему он проклял и женское; но он никогда не произнес кощунственного слова и не посягнул на женственное» («Памяти Августа Стриндберга», V. С. 467).

<sup>245</sup> Ср. еще: «...поехали на открытие „Нашего театра“ („Просветительные учреждения“, Зонов, Пушкинский спектакль). Так плохо, что говорить не стоит, двух мнений быть не может. Из *Фетисовой* может что-нибудь выйти» (дневниковая запись от



21 февраля 1913 г., VII, 222); «Вчера мы были на открытии Зоновского театра. Так плохо, что говорить не стоит, только одна актриса подает кое-какие слабые надежды (конечно, не Дымшиц; фамилия ее — Фетисова, играла Русалку)... Не люблю я актеров, милая, постоянно мне больно, что ты хочешь играть. Тут стыдное что-то. Спасает *только гений*; нет гения — стыдно, скучно, не нужно» (Письмо к Л. Д. Блок от 20 февраля 1913 г., VIII, 410).

<sup>246</sup> К эпитету *черный* в заглавиях у Блока ср. «Черная дева», «Черный ворон», «Черный день» (предполагаемое название сборника стихов Блока, см.: *Зоргефрей В. А. Записки мечтателей.* 1922, № 6. С. 143; в этот сборник, в частности, должны были войти «Скифы» и «Двенадцать»). Характерно название ахматовского цикла: Из «Черных песен» (ср. у Блока в заключительном стихотворении цикла «Черная кровь»: *Поют они дикие песни / О том, что свободным я стал; о дикие песни см. выше*). К сочетанию *черная кровь* ср.: *Нет! Не смирит эту черную кровь / Даже — свидание, даже — любовь!* («В пол-оборота ты встала ко мне...») или: *И черная, земная кровь / Сулит нам, раздувая вены, / ...Неслыханные перемены, / Невиданные мятежи* («Возмездие»).

<sup>247</sup> Стихотворения цикла «Черная кровь» печатались в 1914 г.: в «Северных записках», № 3, «Голосе жизни», № 1 (только одно стихотворение было напечатано в 1912 г. — «Новая студия», № 1). Таким образом, эти стихотворения потенциально могли быть первым откликом на ахматовские стихи 1913 г., посвященные Блоку и вошедшие в «Четки», экземпляр которых был подарен Блоку весной 1914 г. Эти стихи Ахматовой Блок, несомненно, знал уже в 1913 г. (по крайней мере, существенную их часть) — в чтении Ахматовой.

<sup>248</sup> Стоит заметить, что и в стихотворениях, имеющих адрес, Блок часто таким образом пресуществлял факты интимной биографии, что они получали усиление, против которого высказывались протесты или несогласие. «Когда Александр Александрович принес мне первые листки из цикла „Снежная маска“... я была очарована их исключительной музыкальностью... и очень удивлена отдельными оборотами речи и выражениями, которые не соответствовали реальному плану. Когда Александр Александрович, прочтя строки:

И как, глядясь в живые струи,  
Не увидеть тебя в венце?  
Твои не вспомнить поцелуи  
На запрокинутом лице? —

взглянул и увидел крайнее изумление на моем лице, он, несколько смутившись, с сконфуженной улыбкой, стал объяснять, что в плане поэзии дозволено некоторое преувеличение. — Как говорят поэты: „*sub specie aeternitatis*“ — „под соусом вечности“. Он словно просил прощения за некоторые поэтические вольности». См.: *Волохова Н. Н. Земля в снегу // Труды по русской и славянской филологии.* IV (Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 104.) 1961. С. 374—375.

<sup>249</sup> Об истории этого стихотворения и, главное, самого образа (*В пол-оборота...*) см.: Ахматова. Мандельштам (Листки из дневника), II. С. 172—173. Не случайно, что пришлось специально оговаривать (как бы предвидя последующие ошибки), что «через плечо поглядела» — Вера Артуровна (тогда жена С. Ю. Судейкина, потом — И. Ф. Стравинского), а не Ахматова.

<sup>250</sup> Иначе говоря:

Блок «Черная кровь»  
[...]  
Мне — искушение тебя оскорбить

Ахматова «Черные песни»  
Слова, чтоб тебя оскорбить...  
И. Анненский

251 В обращенном виде этот мотив неоднократно выступает у Ахматовой — явно или косвенно: *Безвольно пощады просят / Глаза...*; — *Тяжелые веки твои...*; — *Мне очи застит туман...*; — *Я не могу поднять усталых век...*; — *Сквозь опущенные веки...* и т. п. Ср. еще: *Так уж глаза опускали...*

252 Ср. третье стихотворение цикла «Даже имя твое мне презренно»: *Но, когда ты сощуришь глаза, / ...Из пустыни подходит гроза.*

253 Ср.: *Зарывшись в пепел твой горящей головой!* («О, нет! Я не хочу...») в четвертом стихотворении цикла.

254 К словоупотреблению *кровь* в этом цикле ср.: *Нет! Не смирит эту черную кровь...*; — *И обугленный рот в крови / Еще просит пыток любви...*; — *Отгони непонятный страх — Это кровь прощумела в ушах;* — *Знаю, выпил я кровь твою...* (ср. у Ахматовой: *Как соломинкой пьешь мою душу...*); — *Мглистой ночью о пезисной весне / Будет петь твоя кровь во мне!* Ср. в «Четках»: *И вот я таю, я безвольна, / Но все сильнее скушает кровь;* — *Наклонился — он что-то скажет.. От лица отхлынула кровь.*

255 *...сторожит, ...в ...тишине...* вызывает в памяти строки из «Решки» — *Только зеркало зеркалу снится, / Тишина тишину сторожит...* — взятые эпиграфом к «Полночным стихам» (ср. в этом же цикле: *...пела / Всю ночь нам сама тишина; А тот, кто мне только казался, / Был с тобой обручен тишиной...*; — *В тревожной своей тишине;* — *И вокруг тебя запела тишина;* — *Где смерть лишь жертва тишине*).

256 Ср.: *Неистоцима только синева / Небесная...*

257 Ср. выше: *Вслух зовешь меня слова... Аша!* и под.

258 Ср. у Блока: *Как первый человек...* («О, нет! Я не хочу...»).

259 Ср.: *И дикой жсалостью к оставленной земле* («Клевета», 1921).

260 К *Ни слушать скрипок вой...* ср. в последнем стихотворении цикла: *Тому, что мне скрипки поют,* в также у Ахматовой: *А скорбных скрипок голоса / Поют...* («Вечером»).

261 Две последние строки блоковского стихотворения — *Все отойдет навек, наступит никогда, / Когда ты крикнешь: Да!* — учтены в написанном через месяц «Нет, никогда моей, и ты ничей не будешь».

262 Учитывая сочетание мотивов — *В опустошенный... и тусклый глаз* — сравни у Ахматовой: *Слова станут свечи тускло-желты / И заклеты сном, / Но смычок не спросит, как вошел ты / В мой полночный дом* («Ночное посещение», 10—13 сентября 1963 г.), ср. в черновике у Блока: *Вижу в тусклом дрожании свеч. К заклеты сном* ср. блоковское «Заклятие огнем и мраком».

263 См.: *Мандельштам О. Э.* Слово и культура, II. С. 268.

264 Эти слова недавно вспомнил Р. О. Якобсон, см.: *Jakobson R. Quest for Essence of Language // Diogenes. Montreal, No. 51, 1965. P. 36—37.*

## Ахматова и Белый: несколько параллелей

Тема Ахматова — Белый принадлежит к числу совсем не изученных, хотя можно утверждать, что ее разработка сулит некоторые нетривиальные результаты. Во всяком случае, не приходится сомневаться в том, что Ахматова к творчеству Андрея Белого относилась с вниманием (ср. ниже о «Поэме без героя») и отдавала себе отчет в том влиянии, которое Белый оказал на ее современников<sup>1</sup> и вообще, и в более частном отношении — петербургская тема<sup>2</sup>. В исследовании «Петербургский текст русской литературы» было обращено внимание на то, чем в разработке петербургской темы Белый был обязан Достоевскому. Там же было показано, какие ахматовские мотивы, связанные с Петербургом, восходят к Достоевскому — большей частью непосредственно, но в ряде случаев через петербургскую версию Белого или, во всяком случае, с учетом ее. Ср. мотив *Или вправду там кто-то снова / Между печкой и шкафом стоит* в связи с соответствующим мотивом у Достоевского («Двойник», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы» и др.) и у Белого: «Наискось от свечи, меж оконною стеною и шкафчиком, в теневой темной нише...»; «...когда пустота обозначилась между стенами и дверью...» («Петербург»); или сочетание мотивов *...шпильей блеск и отблеск этих вод*<sup>3</sup> в связи с экстатическими описаниями заката у Белого в «Петербурге» и — еще раньше — у Гоголя и Достоевского<sup>4</sup>. В эти же рамки следует включить и другие совпадения, относящиеся к жанру петербургских «видений», откровений.

Выше были приведены блоковские параллели к отрывку из «Поэмы»:

И его поведано словом,  
Как вы были в пространстве новом,  
Как вне времени были вы, —  
И в каких хрусталях полярных,  
И в каких сияньях янтарных  
Там, у устья Леты-Невы.

Однако до сих пор не было замечено, что весь отрывок не что иное, как монтаж из мотивов и образов поэзии и прозы Белого, в частности тех, которые есть и у Блока (ср. ахматовский принцип «цитации цитат», о чем говорилось в другом месте). При этом обращение к Белому объясняет больше в этом отрывке, чем блоковские параллели. О фразе «Это будут новые времена и новые пространства» из «Драматической симфонии» уже писалось; к этому следует добавить указание на ряд мест из «Петербурга», в которых, собственно, и описывается это новое пространство (ср. «Вто-

рое пространство», «Почему это было...», «Лебединая песня») и новое время («Времени не будет!..; Заката не будет!..; Да не будет!»). Не менее характерны параллели с образами Белого для трех последних стихов отрывка. Ср.: *Лома-ет хрупкие подвески / Леде-ных звонких хрустале-й* («Зима»); *Зрю от-блеск золотистый / За-катных янтарей* («Ночь»); — *Да щедро вам / Метнет сверканий зерна / Обломок янтаря* («Ночь»); — *Улыбаюсь в за-катный янтарь* («Прохождение»); — *Над далью нив вознесся злато-светный, / Янтарный луч* («Закаты» 2); — *...в золотой, янтаряющий час* («Вечный зов» 3); — *В небе туча горит янтарем* («Утро» 2)<sup>5</sup>; — *...души-стым янтарным вином: / Полярная ночь шла на нас... / Не бойся: засве-тит суровая / Вечность полярное пламя свое!..* («Жизнь» 1—3); — *Тучек янтарных гряда золотая в небе застыла...* («Подражание Вл. Соловье-ву»); — «Открылась Нева... а за Невой встали абрисы островов...; и — бросали в туманы янтарные очи...; ...проблистая зеленая полоса, ударя-ясь о берег и отливая янтарным...; ...ледяные пространства... в зе-леноватом тумане...» («Петербург»); ср.: *Там — в пространства твои ле-дяные / С буреломом осенним гудеть* («Из окна вагона»); — «...и вот — шпиз Петропавловской крепости; сижу у Медного всадника; лунными ноча-ми смотрю на янтарные огонечки заневских зданий... припоминая, как в феврале мы с Щ. стояли здесь, глядя на луч пурпурного заката...» («Между двух революций»); — «Да, такие деньки Достоевский описывал!.. туманы густели; Янтарные слезы заневских огней...» (там же). К *Там, у устья Леты-Невы* и *Но не веет Летейской стужей / И в руке его теп-лота* из «Поэмы»<sup>6</sup> ср. у Белого: *И гаснет лик заженный, / Уже склоненный в сень / Летейской пустоты...* («Когда...»); *Жду тебя / В струях Леты, / Смытую Бледными Леты Струями... Милая, где ты...?*<sup>7</sup>; — *Из струй неперемнной Леты...* («Демон», 1929) и т. п., ср. в «Петербурге»: «Вы толпы теней с островов не пускайте! Через лете-йские воды уже пере-кинуты черные и сырые мосты... И тени валили по мосту»<sup>8</sup>.

Среди других совпадений, относящихся к описанию Петербурга в его «природной» ипостаси, ср.: *И обступило ядовитым / Туманцем...* («Последнее возвращение»); — «Дни стояли туманные... проходил ядо-витый октябрь» («Петербург»); *Здесь под музыку дивного метра / Ленинград-ского дикого ветра и И в сугробах не-вских тонул* — «там, там: в сквоз-няке приневского ветра» («Петербург»); *Я, к стеклу прикикая стужа...* («Поэма») — «к стеклу прикикающий... лоб» («Петербург»); *Не гони меня туда, / Где... / Стынет грязная вода* («Здравствуй!..») — «умоляло не гнать на петербургскую слякоть, умоляло не гнать в злой туман» («Петербург»); — *Город в свой уходил туман* («Поэма») — «...Исакий. И ушел обратно в туман» («Петербург»); сходные реминисцен-ции из Пушкина (ср. один из эпиграфов к «Поэме»: *Я воды Леты пью, / Мне доктором запрещена унылость* [Пушкин] при: «Климат Петербурга мне вре-ден...») [«Петербург»]: *Но вреден север для меня*); мотив мелькания тени (*Тень чего-то мелькнула где-то; — То, что вдруг мелькнуло в окне*) не раз возникает у Белого, в частности, в связи с разными воплощениями призрачности, нереальности, мнимости — тень, призрак (ср. *призрачный мир* у обоих авторов), силуэт, двойник, маска, зеркала, отраженья и под<sup>9</sup>. Именно

этим объясняется и то, что Белый также постоянно подходит к теме «без лица и названья», ср.: «но лица не могли разобрать (силуэты ведь лиц не имеют)...; лицо было видно: лица не успели увидеть...: так лицевую субстанцию заслонила нахальная акциденция (ей подобает так действовать в мире теней); ...лицо... превратилось в маску... заслонили лицо...» («Петербург») и, конечно: «И — не было им ни конца, ни названья!» («Крещеный китаец», см. выше). Иногда эти тени, маски, как и в «Поэме» Ахматовой, сливаются в арлекинаду (ср. маску Германа и т. д.). Отрывки из «Петербурга»: «Ждали масок... Раздалось дребезжанье звонка; кто-то, неприглашенный, напоминал о себе; попросили сюда из тумана...; опять позвонили...» — или же: «Вдруг раздался звонок: комната наполнилась масками... заплясали какую-то пляску... полосатого клоуна... А за ними пошли все испанки, монахи и дьяволы; веера, обнаженные спины и шарфы» и т. п.<sup>10</sup> — рядом черт напоминают начало «Петербургской повести» (ср. «Петербург») Ахматовой: К автору вместо того, кого ждали, приходят тени тринадцатого года под видом ряженых... Маскарад...; *И я слышу звонок протяжный...* (ср.: *Он ко мне во дворец Фонтанный опоздает ночью туманной...*); *...Но маски в прихожей, / И плащи, и жезлы, и венцы... / Что мне вихрь Саломеиной пляски ...Полосатой наряжен верстой...* и т. п.

Еще одно совпадение уже отмечалось<sup>11</sup>: *Тот с улыбкой жертвы вечерней* — «Жертва вечерняя» Белого, название стихотворения, имеющего особенно важное значение в связи с темой Ахматова — Блок. Не исключено, что *жертва вечерняя*, отнесенная в поэме к вполне определенному персонажу, никак не связанному с Белым, тем не менее косвенно указывает на наличие других мотивов, восходящих к поэзии Белого. В таком случае следует обратить внимание на то, что свою роль поэта (поэта-шута, поэта-юродивого) Белый понимал как искупительную жертву: «...роль юродивого, анархиста, декадента, шута мне послана свыше. С покорностью принимаю ее»<sup>12</sup>.

Стоял я дураком  
в венце своем огнистом,  
в хитоне золотом,  
скрепленном аметистом —  
один, один как столб<sup>13</sup>,  
в пустынях удаленных, —  
и ждал народных толп  
коленопреклоненных...  
[...]

На мой зажженный свет  
[...]  
На мой призыв...  
[...]  
Я светоч уронил  
и горестно заплакал  
[...]  
что новый я Спаситель?..

Это описание (или самописание Поэта), развернутое и в других стихотворениях цикла «Багряница в терниях» (ср.: *в тишине замолчавший пророк*; — *И вызывает пророк...*; *Ах, восстанут из тьмы два пророка*; — *он стоял, как пророк, в багрянице, свободный, могучий*; — *И стоял он один, высоко над землей вознесенный*; — *запылали пророчества снова*; — *основатель и Бог жизни новой*; — *Один, один среди гор [...] Вонзивиши жезл*<sup>14</sup>, *стою на высоте; безумный великан*; — *Великан, запахнувшийся в тучку,*

...Я кричу... не отдам себя в жертву я злу («Безумец»); Облеките меня в багряницу! Пусть вонзаются тернии в лоб и т. д.), может претендовать на то, чтобы быть одной из составляющих образа того, кто *Полосатой наряжен верстой* в «Поэме» (ср... *столб в пустыне*; *полосатый клоун, ряженые у Белого*)<sup>15</sup>. Сама Ахматова не раз говорила, что в этом месте «Поэмы» речь идет о Поэте вообще, Поэте с большой буквы (что-то вроде Маяковского). Хотелось бы думать, что имя Маяковского (оно встречается и в прозаических записях к «Поэме») здесь не означает, что именно его образ стал формирующей (и тем более единственной) основой Поэта.

Во всяком случае отрывок «Поэмы»

Ты как будто не значишься в списках,  
 В калиострах, магах<sup>16</sup>, лизисках,  
 Полосатой наряжен верстой, —  
 Размалеван пестро и грубо —  
 Ты...  
 ровесник Мамврийского дуба,  
 Вековой<sup>17</sup> собеседник луны<sup>18</sup>.  
 Не обманут притворные стоны<sup>19</sup>,  
 Ты железные пишешь законы;  
 Хаммураби, ликурги, солоны  
 у тебя поучиться должны.  
 Существо это странного нрава,  
 [...]
 А несет<sup>20</sup> по цветущему вереску  
 По пустыням свое торжество... —

видимо, соотносим с общими чертами Поэта, как он изображен у Белого. Этот образ мог привлечь внимание Ахматовой, в частности, и потому, что уже у Белого он был составным и поэтому уплотненным до значения символа: в «Багрянице в терниях» Поэт составлен не только из автоописания, но и из черт поэтического облика Блока, каким он представлялся в то время Белому (ср. подцикл из трех стихотворений, озаглавленный «Блоку», особенно — «из-за дальних вершин показался жених озаренный...»<sup>21</sup>). Эта «соборность» образа оказалась удобной для решения ряда задач (общих — двойственная природа Поэта и частных — веха на рубеже двух эпох, полемика с символизмом и футуризмом и т. д.). Интересно, что переход от образа Поэта к «блоковской» теме практически неуловим. Наконец, — и это, пожалуй, самое важное — Поэт остается и сейчас наиболее неясным образом «Поэмы» — не только в плане внешних реалий, но и в том, что касается его внутренней структуры и соотношения составляющих его элементов. Остается предположить, что причина этому или в авторской неудаче, или (что, конечно, более вероятно) в особой глубине и сложности шифра, разгадка которого, вероятно, сулит весьма многое<sup>22</sup>.

## Ахматова и Гофман: к постановке вопроса

### *Предварительные замечания*

Эта тема практически даже не поставлена, хотя ее право на обсуждение вне всяких сомнений уже в силу трех упоминаний о Гофмане в стихах Ахматовой. При этом все упоминания достаточно многозначительны. Сделав их, автор как бы спохватывается и спешит затушевать уже сказанное или прямо говорит о невозможности для себя раскрыть эти намеки читателю<sup>1</sup>:

...Откроем собрание  
В новогодний торжественный день!  
Ту полночную Гофманиану<sup>2</sup>  
Разглашать я по свету не стану  
И других бы просила...

(«Поэма без героя». «Девятьсот тринадцатый год», 1940)

Вечерней порою	Он знает, как гулок
Сгущается мгла.	Задушенный крик,
Пусть Гофман со мною	И чей в переулочек
Дойдет до угла.	Забрался двойник...

(«Путем всея земли», 1940)<sup>3</sup>

Совсем не тот таинственный художник,  
Избороздивший Гофмановы сны<sup>4</sup>,  
Из той далекой и чужой весны  
Мне чудится смиренный подорожник.

(«Надпись на книге „Подорожник“, 1941)

Весьма любопытно, что все эти упоминания относятся к последнему предвоенному году — непосредственные подступы к «Поэме» или самые первые наброски ее. Уже это обстоятельство дает основание думать о формообразующем характере влияния гофмановских образов на поэзию Ахматовой, по крайней мере в начале 40-х годов. Интересно, что наибольшую близость к гофмановским мотивам можно обнаружить в стихах Ахматовой 1922—1923 годов, в частности тех, которые позже связались с «Поэмой» как отдаленные ее предвестия. Ср. «Заболеть бы как следует, в жгучем бреду» (особенно: *Даже мертвые нынче согласны прийти, / И изгнанники в доме моем*), «Новогодняя баллада» (отчасти — «За озером луна остановилась...»). Ряд этих стихотворений объединяется с первой частью «Поэмы» мотивом *адской арлекинады*<sup>5</sup>, гостей с того света, непрощенных гостей. Ср.: *Незванный, Несуженный, Приди ко мне ужинать* («Заклинание»). Или: к автору, вместо

того, кого ждали, приходят тени тринадцатого года под видом ряженных...; — *«Вы ошиблись: Венеция дождей — это рядом...»*; — *«Ясно все: не ко мне, так к кому же! / Не для них здесь готовится ужин, / И не им со мной по пути; / Кто стучится? / Ведь всех впустили. / Это гость зазеркальный<sup>6</sup> Или: То, что вдруг мелькнуло в окне... / Шутки ль месяца молодого...»* («Поэма»; к последнему стиху ср. выше: *«Ведь это не шутки... и Не знала, что месяц / Во все посвящен...»*)<sup>7</sup>. Вместе с тем ряд мотивов гофмановского круга появляется у Ахматовой в годы войны, в стихотворениях, написанных в Ташкенте, то есть сразу же после 1940—1941 года, к которому относятся все упоминания о Гофмане. Из этих последних стихотворений можно назвать такие, как *«А в книгах я последнюю страницу...»* (1943)<sup>8</sup>, особенно:

И только в двух домах  
 В том городе (название не ясно)  
 Остался профиль...  
 Не женский, не мужской, но полный тайны<sup>9</sup>.  
 И, говорят, когда лучи луны —  
 Зеленой, низкой...  
 По этим стенам в полночь пробегают,  
 В особенности в новогодний вечер,  
 То слышится какой-то легкий звук,  
 Причем одни его считают плачем,  
 Другие разбирают в нем слова...  
 И говорят, в одном из тех домов  
 Уже ковром закрыт проклятый профиль, —

где можно видеть вариации гофмановской темы портрета с ужасной тайной. Ср. в «Житейских воззрениях Кота Мурра»: *«...доверьтесь мне, скажите мне, ведь вы получили роковую миниатюру от старого Северино, ведь вы знаете все, знаете всю ужасную тайну? ...Должно быть, портрет связан с каким-то ужасным преступлением, и что он, этот портрет, явно пробуждает в иных душах живое воспоминание об этом злодеянии и боязнь предательства»*<sup>10</sup>. Другое стихотворение того же времени с «гофмановскими» образами — *«Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни»*<sup>11</sup> (28 февраля 1944), и в частности такие стихи, как:

Когда закрыта дверь, и заколдован дом  
 [...] и свечка восковая,  
 Как для обряда все...  
 ...Из страшной черноты  
 Рембрандтовских углов  
 Склюбится что-то вдруг и спрячется туда же  
 [...]  
 Хозяйкин черный кот глядит, как глаз столетий,  
 И в зеркале двойник не хочет мне помочь... —

где — в плане гофмановских ассоциаций — особенно характерны мотивы черного кота как свидетеля (ср. Кота Мурра)<sup>12</sup> и двойничества, о чем см. ниже.

Цикл «Новоселье» (1943—1944) также содержит ряд переключек с гофмановскими темами. Ср.:



В этой горнице колдунья	У высокого порога
До меня жила одна:	[...]
Тень ее еще видна	Я сама... Но, впрочем, даром
Накануне новолунья.	Тайн не выдаю своих
Тень ее еще стоит	(1. «Хозяйка»)

Иль это было лишь ветвей  
 Под черным ветром колыханье,  
 Зеленой магией лучей,  
 Как ядом, залитых, и все же —  
 На двух знакомых мне людей  
 До отвращения похожих?

(2. «Гости»)

Не оттого, что зеркало разбилось,  
 Не оттого, что ветер выл в трубе...

(3. «Измена»)

Любопытно, что первое стихотворение этого цикла («Хозяйка») посвящено Е. С. Булгаковой (ср. о ней в воспоминаниях Ахматовой о Мандельштаме, II, с. 184), в связи с чем, может быть, имеет смысл обратить внимание на булгаковский роман «Мастер и Маргарита», в котором сознательное использование уроков Гофмана (в частности, «Житейских воззрений Кота Мурра») — вне всяких сомнений. Оно не только в наличии сходного плана фантазмагорического («фантастического реализма», «гофманизма») с сохранением неопределенностей, еще более усиливающих ситуациями диссонансного типа («O wundervoller Kapellmeister, der solcher Dissonanzen mächtig!»), и известной изофункциональности пары Мастер — Маргарита паре капельмейстер (маэстро) Крейслер — Юлия (что не исключает и ассоциации, в частности, фаустовские), но и в целом ряде других особенностей; ср. тему мастера в связи с Maestro Abraham, Meister Johannes Wacht, Meister Martin der Kufner, Meister Floh и т. п., с одной стороны, и вакенродеровского Kapellmeister Josef Berglinger, с другой. Ср. образ Кота в романе (кстати, Кот связан с отставным регентом Коровьевым)<sup>13</sup> и некоторые функциональные аспекты его («Мне кажется, что вы не очень-то кот...»), отчасти перекликающиеся с таковыми у Кота Мурра; специфику имен-индексов, отсылающих к определенному кругу ассоциаций [ср. Берлиоз, Стравинский, Штраус и др., как и скрытые темы И. С. Баха и Ш. Гуно; кстати, в связи с *Фаготом* (он же регент) ср. бредовое состояние Гофмана во время болезни, когда окружавшие его друзья казались ему музыкальными инструментами: «...меня мучил несносный фагот...», см.: *Hitzig J. E. T. A. Hoffmann's Leben und Nachlass. 3. Aufl. Stuttgart, 1839, s. 247—248*], ранним примером чего может служить гоголевский отрывок с упоминанием именно Гофмана («Возле Шиллера стоял Гофман, не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера...»); типичную гофмановскую технику перебивания одной из двух линий повествования, в конечном счете дающую эффект углубляющейся «двойной автобиографии» (как квалифицируют некоторые специалисты «Житейские воззрения Кота Мурра») и т. п. Впрочем,

тот же прием, притом совершенно в духе Гофмана, известен и у Ахматовой: *И точно знала, что последний раз / Несу с собою ощущение чуда, / Что...* («Отрывок») или: «Но... я замечаю, что письмо мое длиннее, чем ему следует быть, а мне еще надо...» («Из письма к Н.» — «Поэма без героя»).

Не менее интересен вопрос о том, можно ли по тексту стихотворения, посвященного Е. С. Булгаковой, судить об отражении в нем некоторых мотивов «Мастера и Маргариты»<sup>14</sup>. Ср. *колдунья — ведьма* [«Что нужно было этой чуть косящей на один глаз ведьме» — ср.: *А под ним тот профиль горбатый, / ...И зеленый, продолговатый, / Очень зорко видящий глаз* — при зеленых глазах Маргариты-ведьмы; «Я ведь стала ведьмой»; — «А ты, действительно, стала похожа на ведьму. — А я этого не отрицаю... ведьма и очень этим довольна» — и др.]; *Тень ее еще видна / Накануне новолуния* при булгаковском: «А я действительно похож на галлюцинацию. Обратите внимание на мой профиль в лунном свете» — и постоянном мотиве луны, полнолуния в романе, которые выступают как наиболее отмеченные образы. В ряде мест мотив луны включен в контексты, равно напоминающие и гофмановские и ахматовские [в «Поэме», ср. также *Ты дышишь солнцем, я дышу луною*]: «Тут в комнату ворвался ветер, так что пламя свечей в канделябрах легло, тяжелая занавеска на окне отодвинулась, распахнулось окно и в далекой высоте открылась полная... полночная луна» (ср. также мотив бала-маскарада, происходящего в отмеченный временной момент, участников бала, особенно *Как он хром и изящен. Однако Я надеюсь, Владыку Мрака Вы не смели сюда ввести?* и далее *Сам изящнейший сатана*; мотив вещего сна и т. п.). Наконец, есть и еще более очевидные переключки. Ср.: *Ведь сегодня такая ночь, / Когда нужно платить по счету* при булгаковском: «Но сегодня такая ночь, когда сводятся счета» (Книга вторая, глава 32). К ночному полету Маргариты ср. у Ахматовой: *Словно та, одержимая бесом, / Как на Брокен ночной неслась* (с выделением *та*).

В связи с этим далеко не полным «гофмановским» контекстом возникают основания поставить вопрос и о возможном влиянии романа Булгакова, о работе над которым Ахматова не могла не знать, тем более что ценила его автора и раньше и отдала долг его памяти в известном своем стихотворении, см. сноску 14 к этому Приложению.

Актуализация и выявление (хотя бы в качестве некоего второго параллельного плана) образов и тем Гофмана в начальный период работы над «Поэмой» проще всего объясняется темой карнавалов (а если угодно, и карнавальная форма) в первой части «Поэмы» (Петербургская повесть). Тема карнавала, масок, двойничества, канунов — ведущая для «Девятьсот тринадцатого года» и столь характерная для изображения жизни предвоенных лет в кругу, близком к тому, в который входила Ахматова, — самым естественным образом связывалась именно с Гофманом (как и с *Commedia dell'arte* и другими сходными явлениями). В известном смысле и Гоцци, весьма популярный в России в те годы основатель *Commedia dell'arte*, воспринимался с учетом опыта его усвоения Гофманом (например, в «Принцессе Брамбилле», где Гоцци синтезируется с Калло). В антитетической паре Гоцци — Гольдони первый в 10-е годы рассматривался как представитель более дискретного, уставного, организованного, условно-культивируемого начала в литературном и театральном искус-

стве, что, конечно, не могло не импонировать акмеистическому кругу. Не случайно, что фьяба Гоцци («Любовь к трем апельсинам» (*L'amore delle tre melarance*), 1761), упомянутая, в частности, в «Повелителе блох» как «поистине примечательная история», дала название известному мейерхольдовскому журналу — «Любовь к Трем Апельсинам» (1914—1916), сотрудниками которого, в частности, были Блок и Ахматова (выше упоминалось, что их стихотворения, обращенные друг к другу, были напечатаны именно в этом журнале — в первой его книжке). В эти же годы дебатруется и тема Тика — в том ее аспекте, который объединяет немецкого романтика, одного из первооткрывателей Гоцци для эпохи романтизма, с итальянским писателем. Из других важных высказываний о Гоцци ср.: «Л ю д в и г. ... Таким образом, если в опере должно воочию выразиться влияние на нас мира высших явлений, раскрыв перед нами сущность романтизма, то понятно, что и язык этого мира должен быть гораздо выразительнее обыкновенного, или еще лучше, должен быть заимствован из чудного царства музыки и пения, в котором действия и положения, выраженные могучим потоком звуков, охватывают и поражают нас гораздо большею, против обыкновенного языка, силой. — Ф е р д и н а н д. ... Но все-таки, мне кажется, построить музыкальную драму на поставленных тобой условиях очень трудная задача. — Л ю д в и г. И которую, прибавь, может выполнить только истинно гениальный, романтический поэт. Вспомни очаровательного Го ц ц и. Он, в своих драматических сказках, отлично выполнил, что я требую от драматического поэта, и я удивляюсь, как до сих пор никто не воспользовался этим богатым рудником оперных сюжетов. — Ф е р д и н а н д. Я помню Го ц ц и; он, точно, приводил меня в восторг... — Л ю д в и г. Самая прелестная его сказка бесспорно «Ворон»... — Ф е р д и н а н д. Теперь я вспомнил эту прекрасную фантастическую сказку и то глубокое впечатление, которое она на меня произвела. Ты совершенно прав, говоря, что фантастическое является здесь как совершенно необходимое дополнение и до того запечатлено поэтической правдой, что ему веришь поневоле» («Поэт и композитор» — «Серапионовы братья»).

Сама фигура Гофмана, как и его творчество, в 10-е годы привлекает к себе исключительное внимание. В этом отношении с ними могут сравниться только 30—40-е годы XIX века, когда увлечение Гофманом и его влияние на русскую литературу было не меньшим<sup>15</sup>. Кульминационный момент второй волны русского гофманианства, подготовленной (по крайней мере, внешне) появлением восьмитомного собрания его сочинений в самом конце XIX века — 1914 год, когда появились довольно многочисленные публикации, посвященные Гофману<sup>16</sup>. В то же время усиленно занимались Гофманом в мейерхольдовской студии<sup>17</sup>, был осуществлен ряд театральных постановок немецкого писателя; выходила особая серия публикаций под девизом «Странствующий энтузиаст», с маркой работы Добужинского (в ней, в частности, была напечатана кузминская «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро») и т. п. Одна из самых ярких страниц петербургского гофманианства этих лет — творчество С. Ю. Судейкина, первого мужа О. А. Глебовой-Судейкиной. С ним Ахматову связывали дружеские отношения именно в те годы<sup>18</sup>, когда художник работал над костюмами и декорациями к несостоявшейся комической опере Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» в театре С. И. Зимина, когда он создавал росписи стен

в «Привале комедиантов»<sup>19</sup> по мотивам произведений Гофмана (вместе с А. Е. Яковлевым и Б. Д. Григорьевым)<sup>20</sup>, когда гофманианство в наибольшей степени определяло все его творчество<sup>21</sup>. Трудно представить, что Ахматова могла бы остаться в стороне от петербургской гофманианы, ожившей в новогоднюю ночь в Фонтанном доме при встрече 41-го года<sup>22</sup>. Таким образом, уже в чисто биографическом плане — вплоть до августа (месяца, который сама Ахматова считала роковым в ее жизни) 1946 года, когда тема Гофмана и «Серрапионовых братьев» снова возникла в совершенно неожиданном аспекте, — Гофман не мог не привлекать внимания Ахматовой.

Вместе с тем сам карнавальным принцип, связываемый, в частности, с Гофманом и введенный в самую форму первой части «Поэмы» (двоение, смешение планов, «волшебная карусель», подмены<sup>23</sup> и т. п.), в наиболее близком и известном виде нашел отражение именно в произведениях Гофмана. В ряде заметок Ахматовой, относящихся к «Поэме» и недавно впервые опубликованных<sup>24</sup>, подчеркиваются именно эти аспекты «Триптиха». Ср.: «Поэма опять двоится. Все время звучит в т о р о й ш а г. Что-то идущее рядом — д р у г о й т е к с т, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, потому что она вместительна, чтобы не сказать бездонна. Никогда еще брошенный в нее факел не осветил ее дна. Я как дождь проникаю в самые узкие щелочки, расширяя их, — так появляются новые строфы»<sup>25</sup> — или: «Ощущение к а н у н о в, сочельников — ось, на которой вращается вещь, как в о л ш е б н а я к а р у с е л ь (пример: „Вы откуда... / Что угодно может случаться, / Но он будет упрямо сниться...“). Это — то дыхание, которое приводит в движение все детали и самый окружающий воздух („ветер завтрашнего дня“). Читатель и слушатель попадает в этот в р а щ а ю щ и й с я в о з д у х, и создается магия, вызывающая кружение и называемая некоторыми [...] запрещенным приемом („не боюсь я ни смерти, ни срама — это тайна без криптограммы — запрещенный это прием“). В условиях, когда реальный мир и мир теней сосуществуют и взаимопроникают друг друга, пространство и время становятся совсем иными или вовсе устраняются, преодолеваются. В этом отношении ахматовские строки *Как вы были в пространстве новом, / Как вне времени были вы или Но для нее не существует время, / И для нее пространства тоже нет* перекликаются с одной из навязчивых гофмановских тем: «Разве есть на свете такая пропасть, через которую не могли бы перенести нас мощные крылья любви. Что для нее пространство и время? («Эликсир дьявола»); — «Да, только во сне, который может мощным взмахом уничтожить время и пространство... могли произойти события последних восемнадцати дней...» («Стихийный дух»); — «Да, нам дана божественная сила, преодолевающая время и пространство...» (Там же) и т. п.

Наконец, есть еще одна тема, которая вольно или невольно соотносит «Поэму» и некоторые поздние стихотворения Ахматовой с Гофманом, — музыка<sup>26</sup>, понимаемая не только как некий особый универсум, но и как та стихия, которая открывает путь к спасительной и освобождающей целостности<sup>27</sup>. «Крейслериана», «Кавалер Глюк», «Дон Жуан», «Житейские воззрения Кота Мурра», не говоря о музыкальных рецензиях Гофмана, и сама попытка ввести музыку — не только как тему, но и как ф о р м у (естественно, преобразованную) — в художественное произведение (литературное), — в той или

иной степени могли бы быть сопоставлены с затаенными желаниями Ахматовой: «Итак, если слова Б. не просто комплимент — „Поэма без героя“ обладает всеми качествами и свойствами совершенно *нового* и не имеющего в истории литературы прецедента — произведения, потому что ссылка на музыку не может быть приложена ни к одному известному нам литературному произведению. О музыке в связи с „Триптихом“ начали говорить очень рано, еще в Ташкенте (называли „Карнавал“ Шумана — Ж. Санд), но там характеристики даны средствами самой музыки...»<sup>28</sup> — или еще (в заметке от 2 января 1961 года): «Сегодня М. А. З. долго и подробно говорил о „Триптихе“. Она (т. е. поэма), по его мнению, — Трагическая Симфония — музыка ей не нужна, потому что содержится в ней самой...» Следует заметить, что упоминание в этих заметках «Карнавала» Шумана (он же автор «Крейслерианы») весьма существенно в двух отношениях — как указание на тему карнавала (столь органичную для «Петербургской повести») и как отсылка к Роберту Шуману<sup>29</sup>, который испытал исключительно глубокое влияние со стороны Гофмана — и как музыкант, и как автор статей и рецензий на музыкальные темы. Более того, даже в плане личных характеристик и биографии Шуман обнаруживает, как не раз отмечалось, удивительную близость к гофмановскому Иоганнесу Крейслеру. Как известно, общие музыкальные взгляды Гофмана на принципы оперной драматургии, в частности, в связи с «персонализацией» тем и ролью тембров, с одной стороны, оказали весьма значительное влияние на дальнейшее развитие музыкально-сценических форм<sup>30</sup>, а с другой стороны, отложились в особенностях собственно литературного творчества Гофмана. Эти последние не исчерпываются введением языка метаописания музыкальных произведений в литературно-художественные тексты (ср., в частности, известные гофмановские сравнения и метафоры), но и обнаруживают явные зависимости от стилей и конфигураций, свойственных музыкальным текстам<sup>31</sup>. Следовательно, и в этом отношении Гофман мог бы быть наиболее близким образцом для Ахматовой. Отчетливое понимание гофмановской традиции в «Поэме» засвидетельствовано в прозаической записи к ней, намечающей этапы русского гофманианства: «Гофмановская линия петербургской литературы: Уединенный домик (Пушкина), Пиковая дама, Повести Гоголя (Нос и т. д.), Достоевский, Белый» (здесь уместно подчеркнуть неоднократно проявленный интерес Ахматовой к этой линии — вплоть до исследовательских работ, ср. этюды к «Уединенному домику на Васильевском» — «Пушкин в 1828 г.»<sup>32</sup>). В записи плана «Поэмы» 4-й пункт формулируется как «Ее связь с петербургской гофманианой. В другом месте: «Она не только с помощью скрытой в ней музыки дважды уходила от меня в балет. Она рвалась обратно куда-то в темноту, в историю... в Петербургскую Историю от Петра до осады 1941—1944 гг., или вернее в Петербургский Миф (Петербургская Гофманиана)» и др.<sup>33</sup>

Все эти общие аспекты<sup>34</sup>, объединяющие обоих сопоставляемых здесь авторов, сами по себе достаточны для того, чтобы попытаться найти и более конкретные схождения. Вместе с тем проблема гофмановских реминисценций и влияний в поэзии Ахматовой едва ли может быть сведена к текстуальным перекличкам. Скорее, речь должна идти о воспроизведении в ахматовском поэтическом тексте некоторых усредненных представлений о русском Гофма-

не, как они сложились к 10-м годам в петербургской художественно-литературной и артистической среде. Поскольку обращение к немецким текстам Гофмана для Ахматовой было, видимо, маловероятно, все случаи наиболее ярких аналогий тем более интересны как пример глубокого проникновения в дух того поэтического универсума, который был создан Гофманом, в одних случаях и как пример независимого воспроизведения близких структур в других случаях.

Набор мотивов, представленный в «Поэме без героя» следующей цепью — *А часы все еще не бьют — / И я слышу звонок протяжный — / И для них раступились стены — / [Ту полночную Гофманиану] — / Или вправду там кто-то снова / Между печкой и шкафом стоит? — / Повернув налево с моста? —* сконцентрированной в первой части «Поэмы», находит ряд внушительных соответствий в отрывке из «Щелкунчика»: «Она заперла ш к а ф<sup>35</sup> и собралась уйти в спальню, как вдруг... как вдруг во всех углах — за печью (hinter dem Ofen)... за шкафом (hinter den Schränken) — началось тихое-тихое шушуканье, перешептыванье и шуршанье. А часы на стене зашипели, захрипели все громче и громче, но никак не могли пробить двенадцать (Der Wanduhr schnurrte dazwischen lauter und lauter, aber sie konnte nicht schlagen...) ...Часы глухо и хрипло проббили двенадцать ударов... Но тут отовсюду послышалось странное хихиканье и писк, и за стеной пошли беготня и топот...» Эти соответствия углубляются включением сравниваемых отрывков в более общие локально-временные рамки сходного характера. В обоих случаях речь идет о кануне Нового года или Рождества<sup>36</sup>, о последних минутах перед двенадцатью, о ряде общих деталей: свечи, музыка — сирена, шум, топот, крики, появление неожиданных персонажей, которым суждено сыграть особую роль в данных эпизодах<sup>37</sup>. Впрочем, сходства отчасти продолжают и далее, за пределами этих отрывков. Среди них особенно показательно то, которое связано с мотивом а р а п ч а т. Ср. в «Поэме»: «Спальня Героини. Горит восковая свеча... За мансардным окном а р а п ч а т а играют в снежки. Метель. Новогодняя ночь... Видишь — там, за выюгой крупчатой / Мейерхольдовы а р а п ч а т а / Затевают опять возню» при гофмановском («Щелкунчик»): «Двенадцать очаровательных а р а п ч а т... соскочили на берег... перенесли... Щелкунчика в раковину... а р а п ч а т а отбивали ногами какой-то неведомый такт и пели... А р а п ч а т а — очень веселый народ, — сказал несколько смущенный Щелкунчик»<sup>38</sup>.

Видения, сны, двоения («Одним кажется, что это Коломба, другим — Донна Анна...»), роковая ночь (луна<sup>39</sup>, решающие события: *Все равно подходит расплата; / Ведь сегодня такая ночь, / Когда нужно платить по счету*), переключаясь с гофмановскими мотивами, выступают и в других стихотворениях Ахматовой. Представление о параллельном существовании двух миров — реального (повседневного) и чудесного (сверхчувственного), — в исключительных случаях прорывающихся друг к другу<sup>40</sup>, характерно для обоих авторов. Зеркало, сон, театр (карнавал)<sup>41</sup> помогают заглянуть в этот иной мир и найти там свое соответствие (отражение) — д в о й н и к а. «Так оно и есть, теперь нас двое — я и мой двойник» («Житейские воззрения Кота Мурра»)<sup>42</sup> — явно переключается как с блоковским образом *Но трое пойдут зловецей дорогой: / Ты и я и мой двойник*, так и с многочисленными вариация-

ми у Ахматовой, ср.: *А в зеркале двойник не хочет мне помочь; А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет* и подобные вариации излюбленной темы в петербургском гофманианстве начала XX века (ср. у Г. Иванова и др.). Часто именно истинный образ укрывается в зеркале или в сне; он-то и помогает самоосознанию, подобно чистому зеркалу *Urdarquelle* в «Принцессе Брамбилле». О театральных фьяках Гоцци П. Муратов говорил, что «все эти пьески не что другое, как записанные сны, может быть, сны наяву некоего чудака и мечтателя». Ахматова же пишет («И никакого розового детства...»):

Себе самой я с самого начала  
То чьим-то сном казалась или бредом,  
Иль отраженьем в зеркале чужом...<sup>43</sup> —

также переключаясь и с Гофманом<sup>44</sup>.

Один из аспектов двойничества — антитетическое отношение двух пространственно разделенных, хотя и подобных друг другу в чем-то важном персонажей, на некотором уровне образующих единое. Вместе с тем существуют и градуальные схемы членения единого явления на разные образы в зависимости от временной перспективы и соотносимой с нею памятью-воспоминанием. И Гофман, и Ахматова довольно схоже описывают подобную ситуацию:

Не кажется ли тебе тогда, что ты вошел  
в покинутый дом<sup>45</sup>.

Еще лежит на столе раскрытая свя-  
щенная книга; еще натянута на  
стене богатая пестрая ткань... Ка-  
жется, вот сейчас войдет кто-нибудь из  
живущих в доме...

Но напрасно ты будешь ждать  
появления тех, кого умчало вечно дви-  
жущееся колесо времени... И тебе  
ничего не остается, кроме глу-  
бокого страстного томления, которое  
сладостным трепетом наполняет  
твою грудь.

(«Мастер Мартин-бочар и его  
подмастерья»<sup>46</sup>)

Есть три эпохи у воспоминаний.  
И первая — как бы вчерашний день...

Еще не замер смех, струятся слезы,  
Пятно чернил не стерто со стола...  
Но это продолжается  
недолго...  
Уже не свод над головой, а где-то  
В глухом предместье дом  
уединенный...

Где истлевают пламенные письма,  
Исподтишка меняются портреты...  
Но тикают часы, весна сменяет  
Одна другую...  
И нет уже свидетелей событий,  
И не с кем плакать, не с кем  
вспоминать,  
И медленно от нас уходят тени,  
Которых мы уже не призываем...  
И, раз проснувшись, видим, что  
забыли

Мы даже путь в тот дом  
уединенный...

Бежим туда, но (как во сне бывает)  
Там все другое...

...и даже  
Все к лучшему...

(«Северные элгии». Четвертая)

Другой существенный план схождения связан с гофмановским «Дон Жуаном»<sup>47</sup>. Среди этих схождения можно выделить две различные по своему характеру части.

С одной стороны, речь должна идти о совпадении в описании комплекса музыка — поэзия и творческое вдохновение. Ср.:

Она призналась, что для нее вся жизнь — в музыке и порою ей чудится, будто то заповедное, что замкнуто в тайниках души и не поддается выражению словами, она постигает, когда поет. — «Да, тогда я все постигаю до конца... Но вокруг меня остается все холодно и мертво... Мое пылающее сердце сжимают ледяные руки<sup>48</sup> ...где царят нежные чары звуков!

(«Дон Жуан», 1-я глава)

Бывает так: какая-то истома...  
Неузнанных и пленных голосов  
Мне чудятся и жалобы и стоны,  
Сужается какой-то тайный круг...  
В ней что-то чудотворное горит...  
Она одна со мною говорит...

...как тайна,

Как в землю закопаный клад...  
Там все, что природа запрячет...  
Так вокруг меня неповторимо

тихо...

Но света источник таинственно  
скрыт...

В которую-то из сонат  
Тебя я спрячу осторожно...  
Встает один, все победивший

звук...

И вот уже слышались слова...  
Тогда я начинаю понимать...  
А ночью ледяной рукой

душила...<sup>49</sup>

Некоторые из сопоставленных здесь мотивов в том или ином виде повторяются и в других стихотворениях, ср.: *Подслушать у музыки что-то...*; — *И чье-то веселое скерцо / В какие-то строки вложив...*; — */ пела / Всю ночь нам сама тишина...*; / *И вокруг тебя запела тишина* и т. п. Однако один мотив заслуживает более пристального внимания. У Гофмана *...где царят нежные чары звуков* из «Дон Жуана» органически сочетается с описанием синэстетического отношения звука и цвета и сложности их восприятия: «...все здесь кружит, мелькает, вертится... И звуки, как лучи света, потянулись из моей головы к цветам» («Кавалер Глюк») <sup>50</sup>. Этот отрывок естественно соотносится с ахматовской строфой:

А вот еще: тайное бродит вокруг —  
Не звук и не цвет, не цвет и не звук, —  
Гранится<sup>51</sup>, меняется, вьется,  
А в руки живым не дается.

(«Тайны ремесла». 6. *Последнее стихотворение*)

и там же:

Смеется, у горла трепещет,  
И кружится, и рукоплещет<sup>52</sup>.

С другой стороны (если говорить о донжуанской теме), заслуживает внимания — в свете сказанного выше (ср. *Вслух зовешь меня снова... А н н а!*



в связи с образом Поэта, Дон Жуана в «Поэме»), что до Ахматовой только Гофман в своем «Дон Жуане» увидел в образе Анны традиционной схемы ипостась потенциальной спасительницы Дон Жуана, пришедшей (хотя и слишком поздно) спасти его своей любовью, конгениальную Дон Жуану женщину. Ср.: «Донна Анна недаром противопоставлена Дон Жуану — она тоже щедро одарена природой: как Дон Жуан в основе своей — на диво мощный великолепный образец мужчины, так она — божественная женщина, и над ее чистой душой дьявол оказывается не властен. Все ухищрения ада могли погубить лишь ее земную плоть. Едва сатана довершил пагубное дело, как, выполняя волю небес, ад не посмел медлить с возмездием... Выше я уже сказал, что Анна противопоставлена Жуану. Ну, а если само небо избрало Анну, чтобы именно в любви, происками дьявола сгубившей его, открыть ему божественную сущность его природы и спасти от безысходности, пустых стремлений. Но он встретил ее слишком поздно, когда нечестие его достигло вершины, и только бесовский соблазн погубить ее мог проснуться в нем. Она не избежала своей участи! Когда он спасался бегством, нечестивое дело уже совершилось. Огонь сверхчеловеческой страсти, адский пламень проник ей в душу, и всякое сопротивление стало тщетно. То сладострастное безумие, какое бросило Анну в его объятия, мог зажечь только он, только Дон Жуан, ибо, когда он грешил, в нем бушевало сокрушительное неистовство адских сил. После того, как совершив злое дело, он собрался бежать, в нее, точно мерзкое, изрыгающее стремительный яд чудовище, впилося сознание, что она погибла... и даже ненасытным пламенем бушующая в тайниках ее души любовь, что вспыхнула в минуту величайшего упоения, а ныне жжет, как огонь беспощадной ненависти, — все, все это раздирает ей грудь. Она чувствует: лишь гибель Дон Жуана даст покой душе, истерзанной смертными муками; но этот покой означает конец ее собственного земного бытия... И даже сцена Донны Анны во втором действии: «Crudele», с виду обращенная только к Дону Оттавио, на самом деле скрытыми созвучиями, искуснейшими переходами выражает то состояние души, когда на земном счастье поставлен крест. Что бы иначе означала странная, даже, может быть, бессознательно брошенная поэтом под конец фразы: „Forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me!“... Мне почудился голос Анны: „Non mi der bell'idol mio!“ Словно откуда-то очень издалека на крыльях нарастающих звуков призрачного оркестра долетел он до меня...» (Hoffmann. «Don Juan»).

Показательно, что процитированный отрывок как бы взят в рамки фраз, довольно близких к ахматовским образам. Так, отрывку предшествует: Unglückliche Anna, jetzt kommen deine fürchterlichsten Momente, с которым переключается в «Поэме»: *Не последние ль близки сроки?* Отрывок завершается: *wie aus weiter Ferne, auf den Fittichen schwellender Töne eines luftigen Orchesters, getragen, glaube ich Annas Stimme zu hören: «Non mi dir bell'idol mio», где первая часть соотносима со стихами из «Поэмы»:*

Звук оркестра как с того света<sup>53</sup>, —  
 (Тень чего-то мелькнула где-то)<sup>54</sup>,  
 Не предчувствием ли рассвета  
 По рядам пробежал озноб?<sup>55</sup>  
 И опять тот голос знакомый... —

а вторая часть — слова из итальянской арии — вызывает в памяти тот же (но положительно сформулированный) ход у Ахматовой: *И зовет меня снова... Анна!*

Учитывая, что Ахматова нигде не упоминает о гофмановском «Дон Жуане» (хотя повод для этого был<sup>56</sup>), возникает вопрос о природе этих и подобных им перекличек. Пока же он далек от удовлетворительного решения. Не исключено, однако, что определение круга чтения Ахматовой (прежде всего — на рубеже 30—40-х годов) введет поставленный вопрос в более определенные рамки, а возможные решения сделает более верифицируемыми<sup>57</sup>. Во всяком случае, факт несомненного влияния Гофмана на таких русских писателей, как Пушкин, Гоголь и Достоевский, у которых Ахматова сознательно училась, позволяет считать, что и некоторые из перечисленных здесь сходжений более чем случайность<sup>58</sup>. Не исключено, что среди таких параллелей могут оказаться и ключевые: по-видимому, именно они наиболее глубоко укрыты в тексте и вместе с тем способны в наибольшей степени осветить и объяснить и другие переклички<sup>59</sup>.

### Примечания

#### Приложение 1

#### Ахматова и Белый: несколько параллелей

<sup>1</sup> Ср.: «У нас, — сказала она, — сейчас страшно увлекаются Цветаевой, но я считаю, что это отчасти потому, что у нас совершенно не знают Белого, а у Цветаевой очень много от Белого» (интервью Ахматовой Н. Струве — II, с. 342). Ахматова не могла, конечно, пройти мимо мандельштамовских стихов, посвященных памяти Андрея Белого, и переписки Блока и Белого, появившейся как раз в 1940 г., когда «пришла» «Поэма» (см.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940). Вообще впечатления 1940 г. (в частности, тогдашний круг чтения) определяют и объясняют в «Поэме» весьма многое.

<sup>2</sup> Присутствие Белого в «Поэме» засвидетельствовано записями Ахматовой: «...и Фауст — Вячеслав Иванов, и прибежав[ший] своей танцующей походкой и с рукописью своего „Петербург“ под мышкой — Андрей Белый...» (Встречи с прошлым. М., 1978. С. 40).

<sup>3</sup> Ср. в «Поэме»: *В блеске штилей, в отблеске вод.*

<sup>4</sup> К ахматовским (то же у некоторых других петербургских поэтов близкого круга) словоупотреблениям *склубились, сроились* ср. у Белого: «Казалось: в сроеньях теней из угла глядит смерть» («Начало века»).

<sup>5</sup> Ср. в первой редакции: *В небе дымная туча горит я и тар ем, / Нежно-розовой мглою курится...* («Знамение»), ср. там же: *И в алмазах сверкают ресницы; — Солнце-яхонт багряный — лучистым перстом / Уж я и тар нюю тучку произило...* См.: Записки Отдела рукописей. Вып. 39. М., 1978. С. 55.

<sup>6</sup> Ср. в других стихотворениях Ахматовой: *Почти от залетейской тети и И над задумчивою Летой при И Сада Летнего решетка...* («Надпись на книге»).

<sup>7</sup> У Ахматовой — в рифме с *паркету*. В связи с обыгрыванием слова *Нева* на звуковом уровне в «Поэме» Ахматовой (см. выше) ср. у Белого: «и от тех небылиц надуваясь, *Нева* и ревела и билась в массивных гранитах» («Петербург»).

<sup>8</sup> Ср. у Ахматовой: *И валились с мостов кареты* и — еще раньше — у Гоголя: «мириады карет валяются с мостов» («Невский проспект»).

<sup>9</sup> Ср. тему демонизма у Белого.

<sup>10</sup> Ср. в непосредственном соседстве: *И, как купол, вспых потолок* при «...будто пал потолок» («Петербург»).

<sup>11</sup> См.: *Цивьян Т. В.* К дешифровке «Поэмы без героя». 1971. С. 270. Ср. слова *Жертва вечерняя* в песнопениях православной всенощной.

<sup>12</sup> См.: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940. С. 37.

<sup>13</sup> Ср. в прозе к «Поэме без героя»: «Верстовой столб (один)».

<sup>14</sup> Ср.: *...Но маски в прихожей, / И плащи, и железлы, и венцы / Вам сегодня придется оставить...*

<sup>15</sup> В этом же духе можно толковать и образ известного стихотворения «Шоссе» (1908, из сб. «Пепел»): *Уставился столб полосатый / Мне цифрой упрямой в лицо* (ср. замечания Ц. Вольпе в кн.: *Белый А.* Стихотворения. Л., 1940. С. 15—16).

<sup>16</sup> Ср. стихотворение Белого «Маг» (с подзаголовком — Брюсову и с использованием в стихотворении брюсовских образов). Здесь же: *Пространства, времена...; Читал за жизненным порогом / Ты судьбы мира наизусть...*

<sup>17</sup> Ср.: *Там... далеко... среди равнин старинный дуб в тягелой муке стоит затеряи и один...* («Призыв», 1903); *Думой века измерил...* («Друзьям», январь 1907).

<sup>18</sup> Ср. в указанном цикле Белого *двурогий серп, луна, лунный диск* в связи с темой Поэта.

<sup>19</sup> Ср.: *и горестю заплакал* («Жертва вечерняя», август 1903).

<sup>20</sup> Ср. в стихотворении «Созидатель» (март 1904), посвященном Брюсову: *Труд не сешь грядущим дням...* (ср.: *о грядущих священных годах...* «С. М. Соловьеву», февраль 1901).

<sup>21</sup> Характерно, что позднее в такую же схему Поэта подставлялись и другие образы (например, Брюсова).

<sup>22</sup> В этой заметке не рассматриваются другие параллели — от «автоматизмов» типа *И в тени заповедного кедра* («Поэма») при: *Горький вздох полусонного кедра* («Возмездие». 1, октябрь 1901) до некоторых схождения в принципах стилизации (XVIII век в «кузминских» мотивах Ахматовой и в цикле «Прежде и теперь» Белого [1903]). Все же отдельные сходные мотивы заслуживают хотя бы упоминания. Ср. к теме цветка в петлице (см. выше): «Он был очень порывист, красив, в шюртуке, с белой розой в петлице, с закинутой головой, с чуть открытым в полуулыбке ртом» («Между двух революций», с. 333; о Блоке) при: *О, как ты красив, проклятый... / И только красный тюльпан, Тюльпан у тебя в петлице; — Подошел ко мне, улынулся, / Полуласково, полулениво...* Ср. другие отражения того же образа у Белого: «Он стоял у стены и помахивал белой розой... с надменной полуулыбкой...» (там же, с. 334), ср.: *Тебе улыбнется презрительно Блок* у Ахматовой — и далее вплоть до: «с неприятным изгибом своих оскорбительных губ» (с. 94). И даже ахматовское, связанное с Блоком: *И в памяти черной пошарив, найдешь / До самого локтя перчатки*, соотносимо с образом Блока в описании Белого: «А. А. ее [Волохову] явно боялся; был дико почтителен с ней: встав, размахивая длинной черной перчаткой, она... тихо ему что-то бросила» (там же, с. 334; ср.: *Как велит простая учтивость...* и т. п.) Блоковское *Покоя нет*, уже поминавшееся в связи с его отражением у Ахматовой (в частности: *Ты уюта захотела? / Знаешь, где он — твой уют?* и т. д.), само ориентировано на стихи Белого: *Покоя ищешь ты. Покоя не ищи. / Покоя нет. / В покое только ночь...* («Кольцо», 1907) и др.

## Приложение 2

### Ахматова и Гофман: к постановке вопроса

<sup>1</sup> Характерно, что все эти примеры связаны с темой воспоминания.

<sup>2</sup> Вместо более обычного *Гофманиада*, ср., однако, *Hoffmaniana* — серия заметок Вл. Княжнина в журнале «Любовь к Трем Апельсинам» за 1914 г. (ср. «Крейслериана»).

<sup>3</sup> Ср. далее:

Ведь это не шутки, Что двадцать пять лет Мне видится жуткий Один силуэт. «Так, значит, на право? Вот здесь за углом?» [...]	С веревочных лестниц Срывается он, Спокойно обходит Покинутый дом. Где ночь на исходе За круглым столом Гляделась в обломок Разбитых зеркал... —
Не знала, что месяц Во все посвящен.	

с рядом мотивов, близких к гофмановским (к *Покинутый дом* ср. «Das öde Haus» Гофмана). И в других местах в «Путем всея земли» возникают образы, сопоставимые с гофмановскими; ср. *Чистейшего звука / Высокая власть* и под. и особенно:

И красная глина И яблочный сад...	О, Salve Regina! Пылает закат.
--------------------------------------	-----------------------------------

Здесь уместно напомнить не только о постоянном у Гофмана мотиве заката (см. ниже), но и о том, что на слова духовного текста «Salve, Regina» Гофман в 1808 г. сочинил одноименное вокально-инструментальное сочинение (в ряду с близким ему «Salve Redemptor», «O Sanctissima», «Ave maris stella»; ср. у Ахматовой цензурный вариант: *Из аквамарина...* [возможно, с ориентацией на Кузмина: *То выплывут аквамарином, / Легки, прозрачны и просты* — «Параболь»; ср. *аквамарин* у Блока и Г. Иванова] вместо «о, Salve Regina» и др.) — может для четырехголосного хора а capella («Ave Maria», «Salve Regina»); четырехголосные хоры «La Santa Vergine» (среди них «Salve Regina»). В «Житейских воззрениях Кота Мурра» повторяется этот же мотив в ключевой для Крейсера ситуации: «но в этот самый миг... отроки певчие из хора затянули под тихий аккомпанемент органа „Salve Regina“. Гроб был заколочен... И тут мрачные духи оставили бедного Иоганнеса...» (doch in demselben Augenblick... die Knaben auf dem Chor intonierten mit sanfter Begleitung der Orgel das «Salve regina». Der Sarg wurde verschlossen... Da liessen die finstern Geister ab von dem armen Johannes...) — II, 4).

<sup>4</sup> Нужно помнить и о том, что «Anche io son pittore», как писал Гофман в своем дневнике 10 февраля 1813 г. Заслуживает внимания связь Гофмана с темой сна и венецианским колоритом (см. ниже) в стихотворении Аполлона Григорьева: *Прозрачно-светлый догарессы лик, / Что из паров и чада опьяенья, / Из кластерного дыма и кружелья / Пред Гофманом как светлый сон возник* (1858). Характерно, что и в «Петербургской повести» гофманиана разворачивается на фоне венецианских реалий. Конечно, для Ахматовой было существенно, что «в 1920 г. Мандельштам увидел Петербург — как полу-Венецию, полу-театр» («Листки из дневника»).

<sup>5</sup> Ср. балет Гофмана «Арлекинада».

<sup>6</sup> Тема зазеркалья (ср. еще «В зазеркалье», 1963) могла быть оживлена перечитыванием «Alice through the looking-glass» (ср. еще: «Вы не думаете, — спросила меня Анна Андреевна, — что и мы сейчас в Зазеркалье?»; см.: *Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938—1941. С. 207, запись от 30 октября 1941 г.*).

<sup>7</sup> Ср. кузминский стих *Непрошенные гости / Сошлись ко мне на чай, уже пришедший в качестве одного из источников ахматовского образа*. Ср. не дошедший до нас гофмановский Singspiel под названием «Непрошенные гости» («Die ungebetenen Gäste»), как называет этот Singspiel сам Гофман в письме к Гиппелю, см.: E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Hrsg. von F. Schnapp. Bd 1. München, 1967. S. 194) на текст И. Рормана по пьесе Дюваля.

<sup>8</sup> Первая публикация дана под заглавием «Баллада», видимо отсылающим к «Новогодней балладе».

<sup>9</sup> Одно из ключевых понятий гофмановского поэтического мира. Ср. в «Двойниках»: «Только случай может раскрыть обставшие его тайны, — о, конечно, роковые и опасные... но есть, быть может, вам самому неизвестная связь, есть таинственные соотношения...» и т. п.

<sup>10</sup> «...Vertraut wir, ob Ihr nicht das verhängnisvolle Bildnis von dem alten Severino erhieltet, ob Ihr um alles, um das ganze furchtbare Geheimnis wisset? ...Und wie er... auf irgendeine Greueltat schliesse, deren lebhaftige Erinnerung so wie die Furcht des Verrats das Bildnis wecke» (II, 4. Ср. также в «Артуровой зале» (из «Серапионовых братьев»): «Traugott kehrte sich, aus dem Traume erwachend, rasch um, aber es traf ihn wie ein Blitzstrahl — Staunen, Schrecken machten ihn sprachlos, er startete hinein in das Gesicht des düstern Mannes, der vor ihm abgebildet. Dieser war es, der jene Worte sprach...»).

<sup>11</sup> К этому стиху ср. у Бунина (VII, с. 90): «...неподвижным ломтем дыни краснела вдали... поздняя луна».

<sup>12</sup> Ср. в ранних стихах: *Мурка, не ходи, там сыч... / Мурка серый, не мурлычь, / Дедушка услышит*; в связи со стихами *Здесь одиночество меня поймало в сети. / Хозяйкин черный кот глядит, как глаз столетий...* и особенно в «Подвале памяти» (18 января 1940 г.): *Сквозь эту плесень, этот чад и тлен / Сверкнули два зеленых изумруда. / И кот мякнул... / Ну, идем домой!..* ср. у Гофмана: «Право, если бы вы увидели меня в уединенном жилище моей покойной тетк и... как... кот, очень неласково на меня поглядывая... и как я, оставшись один...» («Эпизод из жизни трех друзей» — «Серапионовы братья»; ср. сразу же после о попугае и фарфоровых куклах, перекликающихся с образами ранних стихотворений Ахматовой, ср.: *Села, словно фарфоровый идол...* и др., а также с гумилевскими ассоциациями). Разумеется, эта тема питалась и другими не менее достоверными источниками (Э. По, Бодлер и др.). См. теперь: *Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Ахматова и Кузмин // «Russian Literature», VI-3, 1978, с. 227, 281—281.

<sup>13</sup> По мнению Б. М. Гаспарова (Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» — «Slavica Hierosolymitana», III, 1978, с. 222), пара Кот — регент пародирует гофманианскую пару Кот Мурр — Крейслер и частично репродуцирует линию регента — капельмейстера — кантора. В этой же работе содержится много интересного и о других аспектах музыкальной темы.

<sup>14</sup> Ср.: «Из ближайших друзей она (Ахматова в Ташкенте. — В. Т.) очень любила Е. С. Булгакову и часто говорила мне: „Она умница, она достойная! Она прелесть!“ ...В Ташкенте я часто у нее ночевала — лежала на полу и слушала „Мастера и Маргариту“ Булгакова... Она читала вслух, повторяя: „Файна, это гениально. он гений!“» — по словам мемуаристки («Москва», 1974, № 12, с. 154). Ср. также ахматовское стихотворение «Памяти М. Б-ва» (март 1940).

<sup>15</sup> О первой волне русского гофманианства см.: *Родзевич С. И.* К истории русского романтизма (Э. Т. Гофман и 30—40-е годы в нашей литературе) // РФВ, 1917, № 1—2; *Морозов П. Э. Т. А.* Гофман в России // Гофман Э. Т. А. Избр. соч. Т. 1. М.; Пг., 1923. С. 39—50; *Левит Т.* Гофман в русской литературе // Гофман Э. Т. А. Собр. соч. Т. 6. М., 1930. С. 333—371; *Gorlin M.* Hoffmann en Rusie // «Etudes littéraires et historiques par Michel Gorlin et Raissa Bloch-Gorlin». Paris, 1957. P. 190 et suiv.; *Gorlin M.* Gogol und E. T. A. Hoffmann. Leipzig, 1933, и особенно в обстоятельных исследованиях последнего времени: *Passage Ch.* The Russian Hoffmannists. The Hague, 1963; *Бортушкова А. Б. Э. Т. А.* Гофман и русская литература (первая половина XIX века). Воронеж, 1977 и др.

<sup>16</sup> Прежде всего в журнале В. Э. Мейерхольда (*Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном, Да пертутто...*, ср. Фауста и Дон Жуана во втором стихотворении из цикла «Новоселье», гофмановском по духу); ср.: *Князев В.* Hoffmanniana, 1—3, — «Любовь к Трем Апельсинам», 1914, кн. 1—3; *Игнатов С. С. Э. Т. А.* Гофман. Личность и творчество. М., 1914 (лучшая из русских работ о Гофмане [ср. его же статью в мейер-

хольдовском журнале за 1915 г., № 4—7], на которую, между прочим, откликнулся и журнал «Любовь к Трем Апельсинам» — 1914, кн. 1, с. 59; ср. также рецензию [видимо, М. Ф. Гнесина] в «Журнале за 7 дней». СПб., 1913, № 32. С. 692; см.: *Мейерхольд В. Э.* Переписка 1896—1939. М., 1976. С. 159, 389); *Гроссман Л. П.* Заметки. Гофман, Бальзак и Достоевский // «София», 1914, № 5 (май), с. 87—96; *Петровский М. А.* О влиянии Гофмана на русскую литературу // Беседы. Сборник общества истории литературы в Москве. М., 1915 и др. Исполнившееся в 1922 г. столетие со дня смерти Гофмана было отмечено, в частности, книжкой: *Браудо Е. М.* Э. Т. А. Гофман. Очерк. Пг., 1922 (рисунок обложки Н. А. Тырсы) и известным изданием гофмановских «Двойников» с иллюстрациями А. Я. Головина. Несколько позднее появился русский перевод книги *J. Mistler. La vie d'Hoffmann*, ср.: *Мистлер Ж.* Жизнь Гофмана. Л., 1929. См. выше о работе С. И. Родзевича. В эти годы имя Гофмана или персонажей его произведений не раз появляется и в художественной литературе (ср.: *Какому небесному Гофману выдумалась ты, проклятая?* — «Флейта-позвоночник» и др.). Не исключено, что в сороковом году, когда для Ахматовой тема Маяковского приобрела более определенные очертания, она могла вспомнить и об этой цитате, и о гофмановской струе в русском футуризме (см. указание Кузмина на гофмановское у Хлебникова). О Кузмине как «Гофмане XX в.» (то же и о Мейерхольде) см. у Р. Д. Тименчика.

<sup>17</sup> Характерна дневниковая запись Блока (1 декабря 1912 г.): «Развил [*scil.* Мейерхольд] длинную теорию о том, что его мировоззрение, в котором есть много от Гофмана, от «Балаганчика», от Метерлинка, — смешали с его техническими приемами режиссера (кукольность)», см.: Блок VII, с. 87. Влияние Гофмана (в частности, его идей гармонического театра) явно обнаруживается в творчестве таких режиссеров, как Ф. Комиссаржевский, Н. Евреинов и др. О влиянии Гофмана на художников круга «Мира искусства» писалось не раз (ср. С. Р. Эрнст, А. Н. Бенуа, В. Пика и др., в частности, в связи с К. А. Сомовым). Из свидетельских показаний ср.: «В литературе наиболее характерным является наш культ Э.-Т.-А. Гофмана и Достоевского... впечатление, находящееся в какой-то духовной связи с нашим культом Гофмана и Достоевского... И действительно, то, что получалось, было прелестно и всегда чем-то неожиданным, чем-то таким, в чем вдруг оживало трогательное время наших дедушек и бабушек, а то и всего того мира, который окружал нашего милого Гофмана... О, божественное время творчества для себя и в то же время сознание своего постепенного и неуклонного созревания» (*А. Н. Бенуа.* Константин Сомов. 1939). См.: Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 482—483. Ср. также «чудесный» Гофман, «наш Гофман» (в письме А. Н. Бенуа К. А. Сомову в декабре 1905 г.): «Начал перечитывать... „Кота Мура“, сыгравшего в моей художественной жизни крупную роль. Чудесно и теперь, несмотря на многие „но“, утраченную мою молодость, произошедшие во мне глубокие перемены» (Дневник К. А. Сомова, 10 мая 1919 г.); «...болтали о литературе (Гофмане, которым он [Кустодиев] восхищается)» (Дневник, 28 мая 1916); «Придумал написать картину: Гофман ночью вдохновенный пишет...» (Дневник, 18 апреля 1919 г.), но и — позже: «Прочел за это время „*Les elixirs du diable*“ Гофмана в французском переводе... Гофман на этот раз меня разочаровал — может быть, тут играет роль и французский перевод, хотя и отличный — уж очень наивна вся эта чертовщина» (письмо К. А. Сомова А. А. Михайловой от 10 ноября 1928 г.). См.: Константин Андреевич Сомов..., с. 10, 37, 91, 160, 192, 345, 468, 482—483.

<sup>18</sup> С. Ю. Судейкину посвящено ахматовское четверостишие:

Спокоен ход простых суровых дней  
Покорно все приемлю превращения

В сокровищнице памяти моей  
Твои слова, улыбки и движенья.

(Сергею Судейкину — Анна Ахматова. Петербург.  
1914. Весна)

Высказывалось мнение, что к Судейкину относились и другие строки:

...Это тот, кто сам мне подал цитру  
В тихий час земных чудес,  
Это тот, кто на твою палитру  
Бросил радугу с небес.

Сердце бьется ровно, мерно  
Что мне прошлые года...  
Ведь под аркой на Галерной  
Ты со мною навсегда.

См.: *Коган Д.* Сергей Юрьевич Судейкин. 1884—1946. М., 1974. С. 186—187. Здесь же приведено и письмо С. Ю. Судейкина Ахматовой. В ЦГАЛИ (Ф. Ахматовой. Д. 13. Оп. 1. Ед. хр. 16) хранится портрет Ахматовой работы Судейкина и посвященный ей рисунок.

<sup>19</sup> Судейкин расписывал и стены «Бродячей собаки». В стихотворении Ахматовой «Все мы бражники здесь, блудницы» (1 января 1913) существовал вариант первого стиха — *Все мы вышли из небылицы*, также ориентирующий на ассоциации с образами Гофмана.

<sup>20</sup> Планировался особый зал Гофмана и Гоцци. Ср. также письмо Б. К. Пронина В. А. Подгорному от 21 сентября 1915 г.: «Гофман! Готовим пантомиму о „человеке, потерявшем свое изображение“. Эразм, д-р Дапертутто в красном, со стальными пуговицами, Джульетта, Ансельм, две змейки, Пьетро Белькампо, странствующий энтузиаст, советники и черти, и наконец, сам Крейслер — все это вместе с черным котом и „камином“ должно напомнить подвал, зажечь, задвигаться и явить новую красоту и радость» (сообщено Г. Г. Суперфином; теперь см.: *Коган Д.* Указ. соч. С. 190). Ср.: *Но мы, безумные Ансельмы — Фаитасты и секретари!* в стихотворении Кузмина «Прогулка» (картина С. Судейкина) из «Глиняных голубков» (1912) с мотивами Гофмана.

<sup>21</sup> См.: *Соловьев Вл. С. Ю.* Судейкин // Аполлон, 1917, № 8—10; *Коган Д.* Указ. соч. С. 116 и сл., 205. Ср. воспоминания В. Веригиной: «Все созданное здесь [в «Привале комедиантов»] Судейкиным определенно указывало на близость художника с искрометной фантазией Эрнста Теодора Амадея Гофмана. Этот тонкий и смелый „причудник“ всегда был одним из моих любимейших писателей. К тому же я стала догадываться, что он уже проник в „дьявольскую комнату“ „Привала“. Разве в изменчивый, загадочный облик О. А. Глебовой не вселился уже „небесный образ — адский дух Юлии-Джульетты“? И не сам ли злорадно-дерзкий Доктор Дапертутто изображен там в образе некоего музыканта с мефистофельским профилем? Да, разумеется, это было так... При оформлении „Привала комедиантов“ Судейкин вдохновлялся не только образами старой Венеции. Больше всего на него влиял писатель Гофман, которому было понятно и близко профессиональное мышление живописцев. Он отлично умел говорить их языком, усиливая этим воздействие своего творчества на всех читателей, близких ему по духу... В ту пору... главное влияние на нас оказали молодые художники Сапунов и Судейкин. Они развивали в нас чувство прекрасного. Вместе с ними смотрели мы „в чудесное светлое, как солнце, зеркало озера Урдара“ (Гофман. „Принцесса Брамбилла“). Не он ли тот таинственный художник, / Избороздивший Гофмановы сны, о котором вспомнила Ахматова?

<sup>22</sup> Кажется, не обращалось внимания на то, что эпитафия к «Петербургской повести» (*Di rider finirai Pria dell'aurora*) указывает не только на оперу Моцарта, но и на «Дон Жуана» Гофмана.

<sup>23</sup> Ср. в связи с основными мотивами «Двойников», «Крошки Цахеса» и др.: *Мне подменили жизнь...; — И лесница какая-то мое / Единственное место зайла, / Мое законшее имя носит, / Оставивши мне кличку...; — А может, это и не мы... и др.* (ср. мотив присвоения имени в «Двойниках» или такие фрагменты — там же, как: «А что... если Наталия, милый образ, грезившийся мне всю жизнь, всю жизнь мною предчувствуемый, принадлежит не мне, а ему, невидимому двойнику, моему другому я, — если он ее у меня похитил...»).

<sup>24</sup> См.: *Verheul K.* Op. cit. P. 198, 219—220 и др.

<sup>25</sup> Ср. сходный вариант: «Другое ее [«Поэмы»] свойство: этот волшебный напиток (ср. эликсир дьявола у Гофмана. — *B. T.*), лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как увиден[ую] кем-то во сне или в ряде зеркал... Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет (похожий на свет белой ночи, когда все светится изнутри), распаиваются неожиданные галереи, ведущие в никуда, звучит второй шаг, эхо, считая себя самым главным, говорит свое, а не повторяет чужое, тени притворяются теми, кто их отбросил. Все двоится и троится — вплоть до дна шкатулки...» (Встречи с прошлым. М., 1978. С. 396; ср.: *Но где голос мой и где эхо, / В чем спасенье и в чем помеха, / Где сама я и где только тень. / Как спастись от второго шага...*) — при гофмановском «Я — то, чем кажусь, и в то же время не кажусь самим собою. Это странное и полное раздвоение моего „я“ являлось для меня самого мучительной неразрешимой загадкой» («Эликсир дьявола») и т. п.

<sup>26</sup> Специально об этой теме см.: *Цивьян Т. В.* Ахматова и музыка // *Russian Literature.* 10/11, 1975. С. 173—212. Ср. также: *Пишьяльский Р.* Осип Мандельштам и музыка // *Russian Literature.* 2, 1972. С. 103—125.

<sup>27</sup> Ср.: *А та, кого мы музыкой зовем / За неимением лучшего названья / Спасет ли нас?* — как звено между мандельштамовским *Но музыка от бездны не спасет* и представлением немецких романтиков (и, в частности, Гофмана) о музыке как *Erlösungsreligion*. Ср. в письме к Гиппелю: «*Die Kunst noch immer sie eine schützende, schirmende Heilige mich durchs Leben geleitet...*» или в «Крейслериане»: «...alles, alles sich mir wie Musik gestalten». К другому варианту этой темы спасения ср. дневниковую запись от 5 января 1812 г.: «*Roma-Roma tu eris mihi salutaris — Italia*». См.: *Hoffmann E. T. A.* Tagebücher. Hrsg. von F. Schnapp. München, 1971.

<sup>28</sup> Внимание Ахматовой к «Карнавалу» может объясняться и близкими к ахматовским принципами шифровки (в частности, анаграммирования) в этом произведении. См.: *Цивьян Т. В.* Ахматова и музыка // *Russian Literature.* 10/11, 1975. С. 205.

<sup>29</sup> Едва ли могла пройти мимо Ахматовой известная постановка балета «Карнавал» (Зал Павловой, 1910; антреприза С. П. Дягилева; Мариинский театр, 1911), в котором музыка Шумана удачно дополнялась костюмами работы Л. С. Бакста. Постановщик «Карнавала» М. М. Фокин писал о них: «Бакст переносит зрителя в эпоху Шумана, в эпоху немецкого романтизма с его условно жеманной грацией, повышенной чувствительностью века меланхолических грез». Ср.: *Пружан И. Н.* Лев Самойлович Бакст. М., 1975. С. 145—148. В связи с темой «Карнавала» Шумана нельзя не напомнить о картине Судейкина, который «проштудировал его [Шумана] автобиографию и построение его шедевра и дал парафраз в живописи» (*Городецкий С.* Малый круг // *Кавказское слово.* Тифлис. 1919. 22 мая). На картине изображены Шопен с любовью земной и небесной, Шуман, Флорестан, Давидсбюндлеры в балагане Арлекина (что заставляет вспомнить и другое важнейшее полотно последних лет жизни художника — «Моя жизнь»). Уже указывалось, что отождествление картины С. Ю. Судейкина с «Дон Жуаном» в книге Д. Коган (с. 192) ошибочно. См.: *Тименчик Р. Д., Топо-*



ров В. Н., Цивьян Т. В. Указ. соч. С. 280. Ср. также цикл сонетов Владимира Палея «На темы из „Карнавала“ Шумана» (1. Пьеро, 2. Арлекин, 3. Шопен, 4. Эстрелла) с эпиграфом из А. Самена: *Toute rose au jardin, s'incline, lente et lasse, / Et l'âme de Schumann errante par l'espace / Semble dire une peine impossible à guérir*, откликнувшимся и в тексте: *Там, где душа его так часто горевала, / Проходит медленно задумчивый Шопен*. См.: Палей В. Стихотворения. Пг., 1916. С. 10—14 (стихи написаны в феврале 1914 г.). О возможном отражении судьбы Палея в «Поэме без героя», как и о некоторых переключках в тексте, уже писалось.

<sup>30</sup> Ср., например: *Wolzogen H. von*. E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner. Harmonien und Parallelen. Berlin, 1906; *Schönherr K.* Die Bedeutung E. T. A. Hoffmann's für die Entwicklung des musikalischen Gefühls in der französischen Romantik. München, 1931; *Guichard I.* La Musique et les lettres aux temps du romantisme. Paris, 1955 и др. Ср. также «Hoffmanns Erzählungen» Ж. Оффенбаха.

<sup>31</sup> Не говоря о старых работах (см.: *Glöckner*. Studien zur romantischen Psychologie der Musik; *Istel E.* Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig, 1911; *Schaeffer K.* Die Bedeutung des musikalischen in E. T. A. Hoffmanns literarischen Schaffen. Marburg, 1909 и др.), ср.: *Greef P.* E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschritsteller. Köln; Krefeld, 1948; *Ehinger H.* E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschritsteller. Otten; Köln, 1954 и др.

<sup>32</sup> Ср., однако, исключительно симптоматичное замечание: «Я еще боюсь утверждать, но вдруг Домик — не петербургская гофманиана, а некое сознание своей жизни как падения (карты, девки, гульба), которое, если не спасет какая-нибудь Вера, кончится безумием». См.: *Ахматова А.* О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977. С. 209.

<sup>33</sup> О ночной «Гофманиане» в «Путем вся земли» см.: *Жирмунский В. М.* Творчество Анны Ахматовой. С. 137.

<sup>34</sup> При этом нужно принять во внимание, что в последующую русскую литературную традицию кое-что вошло от Гофмана не непосредственно, а через вторичные источники (через ранних русских «гофманистов» — А. Погорельский, Н. Полевой, В. Одоевский и др., а также через таких писателей, как Гоголь и Достоевский). Так, например, почти формульные ремарки, особенно свойственные Достоевскому (ср. «Преступление и наказание»). М., 1970, издание в серии «Литературные памятники», с. 148: «Д о в о л ь н о! — произнес он решительно... — прочь миражи, прочь напуганные страхи, прочь привидения! ...Есть ж и з н ь! Разве я сейчас не жил? Не у м е р л а еще моя жизнь...» и под.) и отсылающие читателя к Гофману, ср.: «Nein! — rief er aus, indem er aufsprang von seinem Sitz und mit leuchtendem Blick in die Ferne schaute, — nein, noch verschwand nicht alle Hoffnung — Nur zu gewiss ist es dass irgendein düstres Geheimnis, irgendein böser Zauber verstörend in mein Leben getreten ist, aber ich breche diesen Zauber, und sollt ich darüber untergehen!» («Klein Zaches, genannt Zinnober». — 4. Kapitel). Характерно, что русские переводчики подобных построений Гофмана вольно или невольно ориентируются на Достоевского. Ср. тот же отрывок: «Нет! — воскликнул он, вскочив на ноги и устремив сверкающий взор вдаль, — нет, не вся надежда исчезла! Верно только, что какая-то темная тайна, какие-то злые чары нарушили мою жизнь, но я сломягу эти чары, даже если мне придется погибнуть!»; ср. сходным образом: «Ja — rief der Chevallier ganz ausser sich mit wildem Blick, mit entsetzlicher Stimme...» и т. п. («*Spielerglück*).» Другой пример гофмановских формул, часто используемых Достоевским: «Selbst wusste er nicht, welches seltsame Gefühl durch allen Zorn, durch alle Wut in Inneren durchdrang und inn stillzustehen nötigte, als banne ich plötzlich ein unbekannter Zauber fest» («Принцессин Брамбилла») при постоянных ходах у Достоевского: «Он не ... странное чувство... вдруг...» и т. д. Третий пример — клишированный пейзаж у Достоевского (типа того, что дан в последнем сне Свидригайлова или в эпизоде путешествия Раскольникова на острова) в связи с так называемым «Gemütliche Land-

schaft» у Гофмана и других немецких романтиков (о формульности у Гофмана — в более широком плане — см.: Müller H. Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E. T. A. Hoffmann. Bern, 1964). Ср. также несомненные связи в обработке ряда мотивов в о в (например, мотив особого психического состояния героя, близкого к сумасшествию, ср. Ансельма в «Золотом горшке» и Ордынова, Раскольников, Мышкина, Вельчанинова и др. у Достоевского; мотив заката солнца и его связь с особо отмеченными событиями и др.), сюжетов (см.: *Passage Ch. Dostoevski the Adapter*. Chapel Hill, 1954. P. 196 ff.; *Reber N. Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E. T. A. Hoffmann*. Giessen, 1964 и др.), в выборе отдельных приемов (сновидения; знакомство героя с портретом прежде, чем с тем, кто изображен на нем, и т. п.), наконец, в том общем характере творчества, который заставляет исследователей применять и к Гофману, и к Достоевскому понятие «фантастического реализма». Подробнее об этом см. в другом месте.

<sup>35</sup> Шкаф стоит за дверью налево.

<sup>36</sup> Ср. описание Рождественского Сочельника в «Повелителе блох» («Наконец, прозвенел серебряный колокольчик, двери распахнулись, и Перегринус устремился в целое пламенное море из сверкающих огоньков пестрых рождественских свечей...»), не говоря уж о «Приключениях накануне Нового Года», когда «случилось столько диких и странных вещей» (зеркало, пропавшее отражение, видения, гости, среди которых сам доктор Дапертутто, появляющийся в аналогичной ситуации и в «Поэме без героя»: ср. из прозы к «Поэме»: «...на этом маскараде были „все“... и демонический Доктор Дапертутто [В. Э. Мейерхольд]...»), или о «Приключениях в ночь Св. Сильвестра» (т. е. в новогоднюю ночь) с темой превращения (ср. дневниковую запись от 26 марта 1812 г.: «Нет таких необыкновенных вещей, которые могли бы произойти в действительности» при ахматовском *Все, что хочешь, может случиться...*). Описания такого типа близки к клишированным. Ср.: «Эпизод из жизни трех друзей» в «Серапионовых братьях»: «В эту минуту часовая стрелка шелохнулась и часы начали бить... Двенадцать сосчитал я... Вдруг с последним ударом башенного колокола, глухо донесшимся до меня откуда-то издали, я явственно услышал, что в комнате кто-то ходит тихими легкими шагами, прерываемыми не то легким стоном, не то вздохами. Вздохи становились все слышнее и слышнее и, наконец, стали совершенно похожи на предсмертные стоны умирающего. В соседней комнате послышалось...» или фрагмент из «Состязания певцов» (там же): «Наконец, часы на церковной башне медленно и глухо пробили двенадцать. Вдруг сильный порыв ветра налетел на дом; какие-то странные голоса... послышались со всех сторон...» — и многие другие примеры. Письма и дневники Гофмана изобилуют свидетельствами особой отмеченности для него таких дней. Причины этой отмеченности (хотя бы отчасти) выясняются из таких записей, как: «С плохими приметами, в самых тяжелых обстоятельствах начался Новый год — каким он будет?» (1 января 1813 г.) или: «Ужасное напряжение вечера. — Все нервы взбудоражены пряным вином — приступ страха смерти — двойник» (6 января 1804 г.). Отсюда и начинаются ставшие потом постоянными упоминания о Doppelgänger'e — вплоть до драмы раздвоения личности, как она дана в «Эликсире дьявола» с его темой таинственного художника (ср.: *Совсем не тот таинственный художник, / Избороздивший Гофмановы сны... (?)*, см. выше).

<sup>37</sup> Ср. в уже упоминавшемся «гофмановском» стихотворении Ахматовой: *По этим стенам в полночь пробегают, / В особенности в новогодний вечер, / То слышится какой-то легкий звук...*

<sup>38</sup> Менее показательны такие схождения, как *Распахнулась атласная шубка и в стенах лесенки скрыты выше* при: «...дверцы, обычно запертые, распахнуты; ей хорошо было видно... шубу... Он изо всей силы дернул кисть, и тотчас из рукава шубы спустилась изящная лестница...»

<sup>39</sup> Ср.: *И помертвелою месяца лик* («Справа раскинулись пустыри») в связи с блоковским: *И ты узнаешь, что я безлик* при обилии параллелей из Гофмана.

<sup>40</sup> Ср.:

И так близко подходит чудесное  
К развалившимся грязным домам...  
Никому, никому неизвестное,  
Но от века желанное нам.

<sup>41</sup> «В маленьком мире, который называется театром, должна найтись пара, не только одушевленная истинной фантазией, истинным юмором, но которая также была бы в состоянии познать это настроение души (*Stimmung des Gemüts*) объективно, как в зеркале, и так вынести его во внешнюю жизнь, чтобы оно действовало, как могучие чары на большой мир, в котором заключен этот маленький мир», — писал Гофман (*Sämtliche Werke*, XI, с. 117. Ср.: *May J. E. T. A. Hoffmanns teatralische Welt*. Erlangen, 1950. Отсюда же тема портрета, маски, куклы, автомата — разных вариантов нашего я.

<sup>42</sup> Ср. в непосредственном соседстве: «Тут только Крейслер понял, что изображение отбрасывается замаскированным вогнутым зеркалом; он был раздосадован, как и всякий, кто, поверив в чудо, вдруг видит, что оно развенчано у него на глазах. Человеку более по душе глубокий ужас, чем естественное объяснение представшего ему призрака; он не довольствуется здешним миром, ему надобно увидеть нечто из иного мира, не требующее телесной оболочки, чтобы стать видимым». Ср. в «Двойниках»: «Да, брат Бертольд, слишком очевидно, что есть мое другое я, — двойник, меня преследующий, чтобы отнять у меня обманом жизнь».

<sup>43</sup> Ср. вариации: *А может, это и не мы; — Нет, это не я, это кто-то другой страдает...; — Я бы так не могла...* и др. (как и уже цитировавшееся: «...превращается во мою биографию, как бы увиденн[ую] кем-то во сне или в ряде зеркал...»). Ср. аналогичные ходы у Гофмана: «*nein, es ist nicht so, es kann dem nicht so sein, es ist nicht möglich*» («*Lebensansichten des Katers Murr*») и т. п.

<sup>44</sup> Интересна в этой связи дневниковая запись от 6 ноября 1811 г.: «Я как бы смотрю на себя в увеличительное стекло — все фигуры, которые двигаются вокруг меня, — это я сам, и я досаую на их поведение». Ср. и другие примеры идентификации: «Видишь ли... в предыдущих строках я употреблял местоимение „мы“. Но, пользуясь множественным числом из вежливости и скромности, я полагал, что говорю только о себе самом в единственном числе и что в конце концов мы оба представляем одно лицо. Отрешимся от этой безумной фантазии!» («Крейслериана». 7) — или: «Остались только Странствующий Энтузиаст и Верный Друг» (оба они, как здесь ясно дается понять, представляют собою одно лицо). (Там же, 3) и др. Ср. Деодата и Габерланда в «Двойниках». О модели гофмановского поэтического мира среди других исследований см.: *Kubiček W. Studien zum Problem des Irrationalismus bei Hoffmann und Brentano*. Wien, 1956; *Werner H. G. E. T. A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk*. Weimar, 1962; *Negus k. E. T. A. Hoffman's Other World. The Romantic Author and His «New Mythology»*. Philadelphia, 1965; *Köhn L. Vieldeutige Welt. Studien zur Erzählungen E. T. A. Hoffmann und zur Entwicklung seines Werkes*. Tübingen, 1966; *Cramer Th. Das Große bei E. T. A. Hoffmann*. München, 1966 и др.

<sup>45</sup> Ср. «*Das öde Haus*». Не откликнулось ли в ахматовском *дом уединенный* (дважды) название пушкинской гофманианы — «Уединенный домик на Васильевском»? Ср. соображения Ахматовой об этом тексте («Пушкин в 1828 году»).

<sup>46</sup> Ср. также самое начало «Серапионовых братьев».

<sup>47</sup> Тема моцартовского «Дон Жуана» постоянна в произведениях Гофмана. Среди ссылок на нее ср.: «О, в этой опере целый мир... у всего здесь свой голос, свое всемогущее звучание, — а, черт, ну, конечно же, я имею в виду „Дон Жуана“»

...Да, сознаюсь, к гениальным творениям Моцарта здесь, как это ни странно, относятся без особой бережности» («Кавалер Глюк»); — «Да неужели же вы не понимаете, что художник уже давно носил в душе своего „Дон Жуана“, свое глубочайшее творение, сочиненное им для его друзей, то есть для тех, кто вполне понимал его душу...» («Крейслериана», 5). Характерны постоянные упоминания в дневниках как о моцартовском, так и о своем «Дон Жуане», ср.: «Вечером до 12 1/2 у Марк — очень приятно провели время — много музицировали из „Дон Жуана“» (20 января 1811); «...поэтическое настроение, затем читал отдельные места из моего сочинения о „Дон Жуане“ и нашел, что оно удалось» (22 сентября 1812); «Работал целый день и закончил „Дон Жуана“» (24 сентября 1812); «Вчера на маскированном балу в костюме Мазетто в свите Дон Жуана» (25 февраля 1813; следует заметить, что костюмы к маскарадному шествию Дон Жуана были выполнены по эскизам Гофмана); «Жалкий спектакль „Дон Жуана“» (27 мая 1813) и т. п. Таким образом, «Дон Жуан», по отношению к которому Гофман выступал как музыкант-исполнитель, участник костюмированного представления, художник, музыкальный критик и, наконец, писатель, гениально интерпретировавший старую традицию, — был для Гофмана основной схемой-эталоном (*cultural pattern*) со всеми вытекающими из этого последствиями.

<sup>48</sup> Этот образ нередок у Гофмана. Ср.: «Но я открыл священное непосвященным, и в мое пылающее сердце впиалась ледяная рука!» («Кавалер Глюк»); — «В сердце моем была смерть, ледяная смерть; исходя из души и из сердца, терзала она, точно острыми ледяными когтями, огнем налитые нервы...» («Приключения накануне Нового Года»); — «...после лихорадочного жара наступил ледяной холод» (там же); — «...Элису иногда чудилось, что точно какая-то ледяная рука схватывала его за сердце» («Фалунские рудники» — «Серапионовы братья») и т. п. Ср. в письме к Гиппелю: «Вокруг меня ледяной холод... а я горю, и меня пожирает внутренний жар».

<sup>49</sup> Большая часть этих цитат взята из цикла «Тайны ремесла», особенно из первого стихотворения «Творчество».

<sup>50</sup> Ср. в «Крейслериане» (5): «Не столько во сне, сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует забытью, в особенности если перед тем я долго слушал музыку, я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами. Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии. Особенно странную, волшебную власть имеет надо мною запах темно-красной гвоздики...» Помимо непосредственных ассоциаций с идеями «Correspondances», ср. частную переключку с ахматовским образом *О, как прямо дышанье гвоздики, / Мне когда-то приснившейся там...* (в связи с темой смерти). К объяснению образа ср.: «Мое болезненное состояние раздражало мне нервы почти до степени духовидства. Я точно плавал по бездонному морю предчувствий и сновидений... Однажды... я пришел именно в подобное состояние, которое лучше всего могло сравниться с бредом наяву (*in einen Zustand geriet, den ich nur dem wunderbaren Delirieren, das dem Einschlafen vorherzugehen pflegt, vergleichen kann*). Мне казалось, что меня внезапно обвела сладкий запах роз... но тут мне чудилось, что где-то близ меня выросла огромная темно-багровая гвоздика (*eine grosse dunkelte Nelke*), чей страшный, пронизательный запах заглушал... сладкий аромат роз, и, одуряя все мои чувства, погружал меня в такое тяжелое состояние, что я едва мог удерживать жалобные стоны... и эти звуки казались мне стопами того дивного существа, которое страдало, как и я, не вынося ужасного запаха гвоздики. Роза и гвоздика сделались для меня... эмблемами жизни и смерти» («Эпизод из жизни трех друзей» — «Серапионовы братья»).

<sup>51</sup> *В ней что-то чудотворное горит, / И на глазах ее края грядятся* («Музыка»).

<sup>52</sup> Ср. начало «Дон Жуана»: «Пронзительный звонок и громкий возглас: „Представление начинается!“ — вспугнули мою сладкую дремоту, и я очнулся... Неужто неугомонный сатана подхватил меня» при ахматовском в «Поэме»: *И я слышу звонок протяжный... Крик: «Героя — на авансцену!» ...а дурмящую дремоту / Мне труднее, чем сон, превозмочь... / Это старый чудит Калиостро, / Сам изящнейший сатана...* Любопытно, что *Стеклянный звонок* в таинственном стихотворении Ахматовой (*Стеклянный звонок, / Безисит со всех ног...*) напоминает *стеклянную гармонику*, издававшую волшебные звуки в «Крошке Цахесе», *хрустальные колокольчики* в «Золотом горшке» и многие другие примеры такого рода у Гофмана, специально собранные исследователями. К *дурмящей дремоте* ср.: «...иногда по ночам, когда легкая головная боль погружает нас в приятную полудремоту, похожую на что-то среднее между сном и бодрствованием, мне случалось...» («Поэт и композитор»)<sup>53</sup> и т. п.

<sup>53</sup> В автопереключке со стихом: *Звук шагов тех, которых нету* (с той же рифмой).

<sup>54</sup> Ср.: *Тень музыки мелькнула на стене* («Опять проходит полонез Шопена») или: *Как на шелку возникла стертая / Твоя страдальческая тень*; ср. аналогичные ходы у Гофмана; интересно, что русские переводчики Гофмана существенно увеличивают число таких ходов по сравнению с немецким текстом — ср.: «черная тень скользнула по стене, и Элис, оглянувшись, увидел возле себя старого готаборгского рудокопа» при: *«Mit eins gewahrte er dicht neben sich einen schwarzen Schatten und erkennt... den alten Bergmann von Gothaborg. der ihm zur Seite stand»* («*Die Bergwerke zu Falun*» — «*Die Serapiensbrüder*»). Заслуживает внимания то, что этот же ход постоянно используется Ж. Мистлером в его романе о Гофмане.

<sup>55</sup> Ср. еще: «Die Theaterglocke läutete: eine schnelle Blässe entfärbte Donna Annas umgeschminktes Gesicht... als empfinde sie einen plötzlichen Schmerz... war sie aus der Loge verschwunden» («*Don Juan*»).

<sup>56</sup> Ср., например, статью «„Каменный Гость“ Пушкина» и недавно опубликованные черновые дополнения 1958—1959 гг. к этой статье.

<sup>57</sup> В этой связи небезынтересно, что ахматовский мотив из «Решки» *Так и знай: обвинят в плагиате* имеет своим предшественником соответствующий прием у Гофмана, не раз им повторенный. Ср., например: *«Murr schon wieder ein Plagiat — In „Peter Schlemills wundersamer Geschichte“ beschreibt der Held des Buches seine Geliebte, auch Mina geneissen, mit denselben Worten»* («*Lebensansichten...*») — в виде примечания издателя. Ср. тему Шлемиля в «Видениях» из «Приключений накануне Нового года», где потеря тени противопоставлена потере отражения в зеркале.

<sup>58</sup> О том же, видимо, может свидетельствовать и «гофманизм» Мандельштама, о чем писал В. М. Жирмунский. Ср.: «...нужно отметить, что в метафорах и сравнениях Мандельштам всегда сопоставляет четкие и графические представления, самые отдаленные друг от друга, фантастически-неожиданные, относящиеся к областям бытия, по существу своему раздельным... Такое перемещение перспективы... такое фантастическое или гротескное преувеличение деталей сохранены Мандельштамом... в своей словесной технике... он — такой же реалистический фантаст, как Гофман в сюжетах своих сказок, и если для Гофмана и близких ему поэтов одна характерная мелочь быденной жизни, одна преувеличенная особенность лица вырастает до фантастических и пугающих размеров, заслывая собою все явления жизни или все лицо в его гармонической целостности и вместе с тем воспроизводя его основной характер как бы в подчеркнутом искажении гротеска, то Мандельштам может быть назван по своей поэтической технике таким же фантастом слов, каким немецкий поэт является в отношении существенного строения своих образов и повествований» («Преодолевшие символизм» — *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 312—313); — «Как Гофман или Гоголь, фантасты в области сюжета, Мандельштам — величайший фантаст словесных образов; и как Гофман соединяет фантастику содержания с мате-

матической строгостью в художественном построении своих новелл, так Мандельштам выражает свои фантастические сочетания разнороднейших художественных представлений в классически строгой и точной эпиграмматической формуле («II. На путях к классицизму» — Там же. С. 332). Ахматова, конечно, помнила эти выводы, как и слова самого Мандельштама: «Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на „Федре“. Гофман на „Серапионовых братьях“». Как пример гофмановских ходов у Блока Г. А. Левинтон приводит фразу: «Пляшут в стакане вина золотистые змеи» (к мотиву «Золотого горшка»).

<sup>59</sup> Очень вероятно, что посредствующим звеном окажется «Пиковая дама», наиболее гофманианское произведение Пушкина (наряду с «Уединенным домиком на Васильевском»). Во всяком случае, такое место, как: «— Дама ваша убита, — ласково сказал Чекалинский. Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама... В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... — Старуха! — закричал он в ужасе», ориентировано на сходный отрывок из Гофмана («Я выдернул, не глядя, из своих карт одну, оказавшуюся дамой червей. Могут найти, пожалуй, это смешным, но в ее бледном, безжизненном лице я нашел поразительное сходство с Аврелией» — «Эликсир дьявола»). Тем самым ахматовское *А вокруг — ведь город тот самый / Старой ведьмы — Пиковой дамы* (ср. еще: *От меня, как от той графини, / Шел по лестнице виштовой...*) включается в более длинный и мощный ряд, чем обычно полагают; ср. также у Достоевского: «Эй, Алена Ивановна, старая ведьма!» («Преступление и наказание») и т. п. В письме от 6 июня 1914 г. Н. О. Лернер обещал В. Э. Мейерхольду статью «Пушкин и Гофман», которая, однако, в мейерхольдовском журнале не появилась. См.: *Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896—1939. М., 1976. С. 168, 391 и др.*

## «Без лица и названья»

(к реминисценции символистского образа)

В «Поэме без героя» Ахматовой дважды выступает некто «без лица и названья»:

С детства ряженных я боялась,  
Мне всегда почему-то казалось,  
Что какая-то лишняя тень  
Среди них «без лица и названья»  
Затесалась...

И дождался он. Стройная маска  
На обратном «Пути из Дамаска»  
Возвратилась домой... не одна!  
Кто-то с ней «без лица и названья»...  
Недвусмысленное расставанье  
Сквозь косое пламя костра  
Он увидел...

Включение во втором отрывке «без лица и названья» в сюжет позволяет отождествить носителя этой формулы — в данном случае — с тем, о ком сказано в отрывке

Мимо, тени! — Он там один...

(ср. особенно:

...Но такие таятся чары  
В этом страшном дымном лице:  
Плоть, почти что ставшая духом  
[...]  
Это он в переполненном зале  
Слал ту черную розу в бокале,  
Или все это было сном?..  
С мертвым сердцем и мертвым взором,  
Он ли встретился с командором,  
В тот пробравшись проклятый дом!  
И его поведано словом...)

Окончательное уточнение содержится в стихах

Побледнев, он глядит сквозь слезы,  
Как тебе протянули розы  
И как враг его знаменит...

(ср.: *Слал ту черную розу в бокале*). Отсюда — правдоподобное предположение о генеалогии «без лица и названья». И действительно, в «Арфах и скрипках» Блока есть два стихотворения (помещенные подряд) — «В неуверенном зыбком полете...» (1910, XI) и «Без слова мысль...» (1911, XII), где встречаем:

Как ты можешь летать и кружиться  
Без любви, без души, без лица?

и:

Без слова мысль, волнение без названья,  
Какой ты шлешь мне знак... —

и далее мотивы призрака, сна, несбыточной яви, памяти-воспоминанья. Похоже, что из такого скрещенья ключевых образов двух цитат (и относящегося к ним круга высказываний) и возникла тень «без лица и названья». Эти образы были особенно навязчивыми в творчестве Блока как раз в 1910—1911 годах, в частности, в связи с раздумьями о сути и судьбах символизма. Ср.:

...Хочу стряхнуть какой-то сон,  
Взглянуть в лицо людей, природы,  
Рассеять сумерки времен  
...Там кто-то машет, дразнит светом  
(Так зимней ночью на крыльцо  
Тень чья-то глянет силуэтом,  
И быстро спрячется лицо...<sup>1</sup>

Слова? — Их не было. — Что ж было? —  
Ни сон, ни явь...  
Но час настал. Припоминая,  
я вспомнил...

4.X.1910

Ср. в «Поэме»:

Тень чего-то мелькнула где-то,

а также в «Без слова мысль...»:

Что б ни было, — ты помни, вспомни что-то,  
Душа...<sup>2</sup>

Другие стихотворения того же цикла изобилуют намеками на эти мотивы, ср.:

И я боюсь тебя назвать  
По имени. Зачем мне имя?

И пожирающая дума  
Мне на лицо нагонит тень;

Но лик твой мне незрим, неведом;

Разметает он прошлого след,  
Ему легкого имени нет —



и др. При этом самое существенное — то, что лица, названия, имени нет, они невидны, неизвестны, недоступны. Те же мотивы подчеркиваются в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910), которая (как и предшествующий ей доклад) вызвала бурную полемику (ср. ответ Д. С. Мережковского «Балаган и трагедия», обмен письмами двух писателей, а также письма А. Белому 22 октября 1910 г. и матери от 22 и 29 ноября 1910 г.). Ср.: «...символист уже изначала — теург, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие; но на эту тайну... он смотрит как на свою...

Только имя одно Лучезарной Подруги  
Угадаешь ли ты?..

(Вл. Соловьев)

...Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз<sup>3</sup>, различается голос<sup>4</sup>, возникает диалог, подобный тому, который описан в «Трех свиданьях» Вл. Соловьева; он говорит: «Не трижды ль Ты далась живому взгляду? — Твое лицо явилось, но всю Тебя хочу я увидеть»... Таков конец «тезы». Начинается чудо одинокого преобразования. Тогда, уже ясно предчувствуется изменение облика... Теург отвечает на призывы:

...И сквозь розы небес что-то сдержанно-бурное  
Уловил я во взоре Твоем...<sup>5</sup>

Буря уже коснулась Лучезарного Лица, он почти воплощен, то есть — *Имя почти угадано*<sup>6</sup>. Вся картина переживаний изменяется существенно, начинается «антитеза», «изменение облика» ...в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз... Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых «двойниками»); он умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников... Все это бросает господин их в горнило своего *художественного творчества* и наконец... добывает искомое; искомое — красавица кукла. Итак, совершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или *балаганом*...; я не различаю жизни, сна и смерти...; передо мной возникло наконец то, что я (лично) называю «Незнакомкой»: красавица кукла, синий призрак, земное чудо. ...*Но страшно мне: изменишь облик Ты...?*<sup>7</sup>

Эти цитаты, повторяя мотивы имени, лица, тайных, изменчивых, еще не угаданных, объясняют взгляд символизма на роль арлекинады, маскарада; балагана, использованных Ахматовой в «Поэме» (и разве само чтение «Петербургской повести» не отгадывание лиц и названий?), ср. также тему двойничества<sup>8</sup>:

...Ты в Россию пришло ниоткуда,  
О мое белокурое чудо,  
Коломба десятих годов:  
Что глядишь ты так смутно и зорко,

Петербургская кукла, актерка,  
Ты — один из моих двойников...

Ср. выше у Блока: мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим...; красавица кукла...; земное чудо...<sup>9</sup> и др. «Незнакомка» из статьи Блока воплощена в драме того же названия (1907), где многократно повторяются отмеченные мотивы. Ср.:

Незнакомка:

Знаешь ты имя мое?

Голубой:

Не знаю — и лучше не знать...

Господин:

Как имя твое?

Незнакомка:

Постой.  
Дай вспомнить. В небе средь звезд,  
Не носила имени я...

[ср. в ином плане —

Хозяйка:

...Мария... извините, я не расслышала, как вас называть?];

Звездочет:

И тихо ее назову  
Именем дальним,  
Именем, нежащим слух...

Ср. мотив безликости в «Балаганчике» (1906):

Он:

Смотри, колдунья! Я маску сниму!  
И ты узнаешь, что я безлик!  
Ты смела мне черты, завела во тьму,  
Где кивал, кивал мне — черный двойник.

К теме двойничества ср. там же:

Но трое пойдут зловещей дорогой:  
Ты и я — и мой двойник!

Исчезают в вихре плащей. Кажется, за ними вырвался из толпы кто-то третий, совершенно подобный влюбленному. Здесь же прообраз треугольника Арлекин — Коломбина — Пьеро, ср. далее: «Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену, простирая руки к Смерти... в нише окна, стоит с тихой улыбкой на спокойном лице красивая девушка — Коломбина» (ср. в «Поэме»:

Коломбина десятых годов,  
И томился драгунский Пьеро,  
Я ответила: там их трое —

и т. д.).

Неслучайность и, более того, определяющее значение этих мотивов в творчестве Блока тех лет — вне всякого сомнения. Тем самым еще надежнее подтверждается мысль о блоковском источнике ахматовского образа «без лица и названья», включенного в весьма сходные контексты у обоих поэтов. Следует, однако, сделать два ограничительных замечания. Первое — как правило, отрывки, заключаемые в кавычки (в «Поэме»), являются точными цитатами. Если приведенные выше соображения верны, то «без лица и названья» — цитата-исключение, поскольку она основана на контаминации двух микроцитат (многократно повторенных в источнике). Весьма любопытно, что в «Поэме» Блок характеризуется прежде всего цитатами и парафразами из его собственных сочинений. Второе — возможно, что «без лица и названья» не только знак — указание на Блока, но и едва заметный полемический выпад против поэтики символизма (ср. высказывания Ахматовой о «звездной арматуре» у Блока), преодоление которой было злободневным для Ахматовой, начиная с ее дебюта до конца жизни. Ср., в частности, мысли о кризисе поэмы как жанра (в связи с «Возмездием») и о построении ее «Триптиха» как антипоэмы по отношению к традиционным представлениям о поэме. («Моя поэма... полемична по отношению к символизму, хотя бы к „Снежной Маске“ Блока. У Блока в „Снежной Маске“ — распятие, а герой — автор остается жить, а у меня в поэме — настоящая физическая смерть героя»)¹⁰. В таком случае «без лица и названья» в «Поэме» представляет собой «чужое» слово, которое, будучи помещенным в соответствующий контекст, сочетает в себе функции указания, характеристики и оценки. Специфика приема и состоит как раз в том, что Ахматова заставляет «чужое» (блоковское) слово оценивать того, кто был его автором, независимо от воли последнего¹¹.

1976

### Примечания

¹ Ср.: *И не откроешь предо мной лица* (1902)

при *Ты откроешь лучезарный лик* (1902) у Блока.

² Ср.: *И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка* («Tristia») в ином (по сравнению с Блоком и Ахматовой) контексте.

³ Ср.: *Вот лицо возникает из кружесв,*  
*Возникает из кружесв лицо* (1905).

⁴ Ср.: у Ахматовой: *Я голос ваш...*

*Я — отражение вашего лица* (1922).

⁵ Ср.: *Поблуднев, он глядит сквозь слезы,*  
*Как тебе протянули розы...*

⁶ Ср.: *...Угадать ее имена* (1903).

⁷ Разумеется, что этот круг образов у Блока связан узами с идеями Вл. Соловьева (ср.: *Иль эта мысль обман, и в прошлом только тени / Забытых сердцем лиц...* «Миг» и др.), на которого в свою очередь влияли неоплатоническая (и ее филиации, ср. Ареопагитики) и раннехристианская традиции. Ср. — к истории самого образа —

...и узрят лице Его, и имя Его будет на челах их. Откров. св. Иоанна (в описании Божьего царства как противоположности существующему) или: *Причина всего... не есть тело, не имеет ни образа, ни лица... Для нее нет разумения, имени, познания...* Псевдо-Дионис. Таинств. Богослов.; ср. также и др. весьма сходные примеры из апофатической традиции. Весьма близкая, по сути дела, концепция *pāmarūpa*, уходящая корнями в мифопоэтические представления о соотношении имени и формы, здесь может не приниматься во внимание.

<sup>8</sup> Ср. «Двойнику» (1901), «Двойник» (1903, здесь же Коломбина и Арлекин), «Двойник» (1909), «Балаган» (1906: Коломбина, Пьеро, Арлекин) и др.

<sup>9</sup> Из других аналогий ср.: *Демон сам с улыбкой Тамары. Смерти нет — это всем известно*; ср. у Блока *я не различаю жизни, сна и смерти* или: *Незнакомка: Ты мертв или жив?* Голубой: *Не знаю*, не говоря о весьма близкой параллели у Вл. Соловьева («Лишь только тень живых, мелькнувши, исчезает»).

Это все наплывает не сразу,  
Как одну музыкальную фразу,  
Слышу шепот...

вызывает в памяти: *уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты...* (Блок). К противопоставлению двух состояний (сумрак и золотой век у Ахматовой:

Оставляя с глазу на глаз  
Меня в сумраке с черной рамой... —

ср. и в сумраке лож в стихотворении о Блоке, но: *Золотого века виденье*); ср. у Блока: «...как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак...; в лиловом сумраке необъятного мира...; в лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий...», но: *Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно...; Как бы ревнуй... к Заревой ясности*, некто внезапно пересекает золотую нить зацветающих чудес; ...*Миры, которые были проникнуты его золотым светом...; в лилово-пурпурном сумраке, который начинает просачиваться в золото...*» (ср. *лиловый разлив полутьмы*, И. Анненский, — «Я люблю») и др.

Мне подменили жизнь. В другое русло,  
Мимо другого потекла она... («Северные элегии»)

перекликается с

Это из жизни другой мне  
Жалобный ветер напел

(ср. сходство начала этого стихотворения

Было то в темных Карпатах,  
Было в Богемии дальней...

с отрывком из «Поэмы»:

Не в проклятых Мазурских болотах,  
Не на синих Карпатских высотах...).

Как ответ стиху *Я — непокорный и свободный* («На страже») звучит: *Тебе покорной? Ты сошел с ума или Ты свободен, я свободна...* Возможно,

что с мертвым глазом («Вот на тучах пожелтелых», 1905) откликнулось в стихе *С мертвым сердцем и мертвым взором* (ср. и сходный стих Гумилева), относимом в «Поэме» к Блоку, а *Вот голову его на блюде / Царю плясунья подает* — в: *Роковая девочка, плясунья... / И такая на кровавом блюде / Голову Крестителя несла* (1946). Ср. начало «Возмездия»: *Жизнь — без начала и конца* с ахматовским *Мне ведомы начала и концы / И жизнь после конца...* и др.

<sup>10</sup> Несомненно, что полемика шла и другими путями. Так, цикл блоковских стихов о мертвой невесте (ср. «Гроб невесты легкой тканью...», «Она веселой невестой была...» и особенно «У моря») был учтен, и его тема получила несколько иное развитие в поэме «У самого моря» Ахматовой (мертвый жених). Ахматова, конечно, запомнила неодобрительный отзыв о «мертвом женихе» Блока (письмо 16.III.1916) и полемически ответила на него в «Поэме без героя», связав с этим мотивом и образ самого Блока. О других переключках такого рода здесь не говорится.

<sup>11</sup> Более общий контекст см. выше, в разделе «Ахматова и Блок».

## О «евразийской» перспективе романа Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере

В силу известных обстоятельств о евразийстве как особом интеллектуальном движении и о смысле и содержании этого движения, возникшего в 20-х годах нашего века, в России (если не считать одиночек) узнали с огромным, в 60—70 лет, опозданием, на рубеже 80—90-х годов. Тем с большей жадностью, как иссохшая земля после бурной грозы, общественное сознание впитывало в себя идеи евразийства — второпях, часто без разбору, не только добровольно, но и истово опьяняясь ими в большей степени, чем занимаясь аналитической критикой их, не говоря уж (за редкими исключениями) о серьезных исследованиях. Современный читатель — как приемлющий, так и не приемлющий евразийскую концепцию, — реагирует в ней прежде всего или иногда даже исключительно на идеологическое, вненаучное. Такому читателю-неспециалисту отчасти это простительно, потому что евразийская идея захватывающе интересна и может формулироваться (нередко так это и делалось, особенно сейчас) отнюдь не только на языке науки, но и на языке, внятном «непосвященным». Что же вызывает такой повышенный, можно сказать, жадный интерес к идеям евразийства? Евразийская концепция имеет дело с истоками и историческим прошлым, с определением своего в природно-географическом и историко-культурном пространстве, с Россией в ее отношении к Востоку и Западу, с ее путями в прошлом и настоящем, с тем «последним» выбором, который должен «окончательно» (иначе и нельзя!) определить будущее страны, по многим параметрам сопоставимой с целым материком, на пространстве которого «Восток» и «Запад» образуют — по сути дела и пока — гремучую, взрывоопасную смесь, до поры сдерживаемую лишь тем, что они разведены по разным социальным, культурным и национальным «стратам»; наконец, евразийские идеи относятся к «живому», насущному и имеют прямое отношение к самопознанию.

В евразийской концепции по сути дела разыгрывается основной вопрос, с попытки решения которого, собственно говоря, и начинается самопознание, — где я? и что я? Уместно напомнить, что для определенной архаической стадии в развитии человека и его сознания эти два вопроса не что иное, как один единый вопрос, потому что человек не отделял себя от природы, во всяком случае столь решительно, как позже. В его сознании человек не более чем особая ипостась или инобытие места, характеризующееся,

условно говоря, «активностью», а место — особая ипостась, состояние человека, разыгрывающего на новом уровне идею *места сего* и являющегося как некий дух места, как его персонификация. Еще на глазах истории, например, в Древней Греции (нечего уж и говорить о таких архаических коллективах, как австралийские аранта), многочисленны примеры, когда место и мифологический персонаж носят одно и то же общее имя, и далеко не во всяком контексте возможно корректное различение того и другого. Форсируя идею, можно сказать, что у этого общего имени не два значения, не два денотата, а одно и один, но два (или более) с о с т о я н и я, подобно тому как сам человек в разные периоды своей жизни носит одно имя (что тоже, впрочем, отнюдь не обязательно). «Народ-личность», стремясь познать самого себя, и сейчас ставит перед собой вопрос, где он находится, потому что у него есть интуиции (или он даже уже знает-сознает это) относительно уз, связывающих его с местом, со своей землей, м а т е р ь ю сырой землей, с р о д и н о й: место и человек отражаются друг в друге.

На рубеже двух веков и — страшно сказать — двух тысячелетий (лишь меньшей части человечества суждено было совершать такие переходы «большого» времени, и еще меньше было тех, кто был сознательным свидетелем их) в России сегодняшнего дня пробуждается, как это бывает в кризисные моменты, апокалиптическое сознание (или даже его корыстные имитации), и рефлексии на тему *но кто мы и откуда* приобретают размах. В этом контексте такое сознание встретилось с кругом евразийских идей и начало поиск ответа на эти вопросы, часто и некритически оценивая эти идеи, и порой игнорируя наиболее существенное в евразийстве или принимая близко к сердцу то, что было лишь обозначено в общем, освещено неполно или односторонне, или даже ошибочно.

А между прочим, по охвату объясняемых явлений, по своей оригинальности и по открывающимся перспективам евразийская концепция и соответствующее движение были явлением замечательным. Евразийцы первой волны сделали очень много полезного и бесспорного, сильно и глубоко расширившего знание России о себе в евразийском контексте. Речь идет прежде всего о целом комплексе касающихся России знаний и проблем, так или иначе связанных с доисторией и историей, физической и политической географией, природоведением и экологией, формами хозяйствования, экономики и социального устройства, религией и историософией, языком и художественным творчеством, правом и обычаями и т. п. При этом нужно помнить, что перед нами лишь первые важные, хотя и не всегда бесспорные результаты работы, прерванной в самом ее начале и снова начавшейся в последние годы. Научное наследие евразийцев — блестящие наброски д е т а л е й, всегда, однако, отсылающих к целому и потому, как правило, бесспорных, и ряд о б щ и х и д е й. Существенным ограничением этих разысканий послужила известная идеологизация и даже политизация концепции: эта «надстройка» зачастую становилась основанием для ложных предпосылок и соответствующих последствий, для серьезного снижения надежности выводов из анализа конкретных явлений и фактов, для внедрения субъективизма и отдельных черт своеобразного авангардизма. Ряд этих особенностей характеризует и продолжение евразийской традиции в интересных трудах Л. Н. Гумилева. Отрица-

тельные и, строго говоря, вовсе не обязательные наслоения на бесспорное прочное основание евразийской теории спровоцировали возникновение двух крайностей в современной оценке ее, особенно той, которая сейчас, вульгаризируя достижения ранних евразийцев, громче всего заявляет о себе и существенно препятствует объективному уяснению евразийской концепции в целом и выработке планов дальнейшего научного исследования самого явления «евразийства» — как в общем, так и в частных деталях.

Для автора этих строк ясно, что основание этой концепции твердо и надежно, что идеи, выросшие из него, основательны и перспективны, что евразийская проблематика не только не исчерпала себя, но и настойчиво требует продолжения ее разработки при непременном условии внимания к подстерегающим исследователя многочисленным «завалам» (Holzwege) и особенно к соблазнам со стороны худших форм непрофессионализма и «национализма». С порога веков многое сейчас видится яснее, а реализация плана евразийских исследований представляется более реальной, чем раньше. «Евразийское» имеет свою плоть и свой дух, и попытка видеть в нем лишь фантом, «морок», «мозговую игру» или «провокацию», как любил говорить о чем-то совсем ином Андрей Белый, должны быть решительно отвергнуты.

Прежде чем непосредственно перейти к теме, следует в самом общем виде очертить исторический контекст евразийства, его корни. Справедливо отмечалось, что исходным пунктом евразийства был так называемый русский вопрос, хотя, строго говоря, именно этот пункт в качестве исходного вовсе не был обязательным, будучи, однако, все-таки наиболее естественным и удобным. «Евразийство» как целое не могло сложиться в XIX веке: нужно было завоевание Кавказа и Средней Азии, освоение Сибири и Дальнего Востока, вовлечение всего пространства от западных границ России до Тихого океана, чтобы взглянуть на Россию как на некое единство, обнимающее всю разнородность составляющих ее частей; нужна была и определенная степень знакомства и изученности всего этого пространства в разных отношениях; нужны были, наконец, люди с такими широкими и разносторонними интересами и знаниями, как Н. С. Трубецкой, уже с детства посвятивший себя изучению разных народов России с лингвистической, духовно-культурной, этнографической, исторической точек зрения; нужна была, наконец, атмосфера открытости, любознательности, доброжелательности, тот аристократизм духа и естественное чувство равенства, которые предопределяли такие занятия, как жизненное дело. В поколении Трубецкого и поколении отцов было немало людей, которые уже обладали теми знаниями и тем универсализмом, что открывают столь широкие горизонты. И разные направления в решении «русского вопроса», характеризовавшие XIX век в России, постепенно вливались во все более и более расширяющийся и углубляющийся поток, который уже не мог быть исчерпан только «русской» проблематикой. В этом широком контексте предшественниками евразийцев оказываются и ранние славянофилы, особенно И. В. Киреевский и А. С. Хомяков, и стоящий несколько особняком Н. И. Надеждин, и Н. Я. Данилевский с его знаменитой книгой «Россия и Европа» (1869), и В. И. Ламанский, и Н. Н. Страхов, и В. Ф. Миллер и ряд других имен, о которых благодарно еще недавно вспоминал Н. И. Толстой.



Среди непосредственных предшественников евразийцев, если и не совсем обойденной, то, во всяком случае, явно недооцененной оказалась фигура Владимира Соловьева — и как автора «*La Russie et l'église universelle*» и ряда других историософских текстов, и как поэт, которому «восточная» тематика была близка и в молодости (ср. *Газели пустынь ты стройнее и краше...*, 1878 с образом *Степная Мадонна, Туранская Эва* и др.), но особенно в последнее десятилетие его жизни, ср. «*Ex Oriente lux*», 1890, с отсылкой к свету христианства (*Тот свет, исшедший от Востока, / С Востоком Запад примирил*) и с резко поставленной перед Россией альтернативой — *О Русь! В предвиденье высоком / Ты мыслью гордой занята; / Каким ты хочешь быть Востоком: / Востоком Ксеркса иль Христа?* К 1894 году относится знаменитое и наиболее важное в евразийской перспективе стихотворение «Панмонголизм» (*Панмонголизм! Хоть слово дико...*), в центре которого Русь и соблазны, стоящие перед нею (*И все твердят льстецы России: / Ты — Третий Рим, ты — Третий Рим*). Время пока еще не упущено полностью и выход остается, но у порога — катастрофа: *О Русь! / Забудь былую славу: / Орел двуглавый сокрушен, / И желтым детям на забаву / Даны клочки твоих знамен. // Смирится в трепете и страхе, / Кто мог завет любви забыть... / И Третий Рим лежит во прахе, / А уж четвертому не быть*. Перед нами — апокалиптический поворот судьбы России в ее «евразийском» доме, и чтобы этот поворот не совершился, — последний призыв к ответственности. В 1891 году Соловьев пишет статью «Враг с Востока», где речь идет о пагубной природной стихии, насылаемой Востоком на Русь, но сохраняет и тот подтекст, который явен в «*Ex Oriente lux*» и особенно в стихотворении «Панмонголизм». Эта новая опасность может опередить и уже опережает опасность опустошительного вторжения кочевников. В первых же строках статьи под этим символическим названием сказано все:

Есть основания думать, что дальняя Азия, столько раз выславшая опустошительные полчища своих кочевников на христианский мир, готовится в последний раз против него выступить с совершенно другой стороны: она собирается одолеть нас своими культурными и духовными силами, сосредоточенными в китайском государстве и буддийской религии. Но прежде чем такие опасения могут оправдаться, собственно нам, т. е. не всей Европе, а одной России, приходится еще встречать иного, особого восточного врага, более страшного, чем прежние монгольские разорители и чем будущие индийские и тибетские просветители. На нас надвигается Средняя Азия стихийною силою своей пустыни, дышит на нас иссушающими восточными ветрами, которые, не встречая никакого препятствия в вырубленных лесах, доносят вихри песку до самого Киева.

Указывая, что «с успехом бороться против этого врага возможно только посредством коренного и систематического преобразования народного хозяйства», автор подчеркивает, что на этой «задаче величайшей сложности [...] должны сосредоточиться все государственные и общественные силы». Но возможно ли это, хватит ли на это сил, — уверенности нет, и вопрос, которым завершается последняя фраза статьи, повисает в воздухе: «какими мерами

и при каких условиях можно спасти русскую землю не от мнимых супостатов политического, религиозного и экономического свойства, а от действительного и страшного врага — от надвигающейся на нас с Востока пустыни?» Пустыня, собственно, и опустошает, а опустошение, причиняемое полчищами, не более чем метафора. Статья Вл. Соловьева «Враг с Востока», может быть, одно из наиболее ярких свидетельств «пред-евразийства» русского философа, для которого и природное, и культурное, и политическое, и военное — совместные участники великого действия, разворачивающегося и еще имеющего развернуться шире и далее на бесконечных пространствах Евразии. Но не только Восток ставит перед Россией проблемы. Свои проблемы возникают и с Западом. Они, может быть, даже сложнее, хотя и не столь жестки. Как найти согласие между «бесчеловечным Богом», живущим, однако, внутри человека (на Востоке), и «безбожным человеком» и Богом, к которому относятся как объекту (на Западе), — ответить на этот вопрос трудно: есть в мире вещи, которые сильнее сил, угрожающей с Востока. Именно это имел в виду Соловьев и как раз об этом подробно писал Н. А. Бердяев («Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева»), как и многие другие.

Впрочем, Соловьев знал, как разрешить кажущиеся непреодолимыми противоречия Востока и Запада, но знал теоретически. Об этом его статья 1896 года «Мир Востока и Запада». Собственно говоря, он знал и что надо сделать для этого мира, но это было не в силах философа, а на разум политиков и власть имущих он рассчитывать не мог. «Империя двуглавого орла есть мир Востока и Запада, разрешение этой вековой распри великих исторических сил в высшее всеобъемлющее единство [...] Настоящая империя есть возвышение над культурно-политической односторонностью Востока и Запада, настоящая империя не может быть ни исключительно восточною, ни исключительно западною державою [...] Широкая всепримиряющая политика — имперская и христианская — есть единственная национальная политика России, потому что только она соответствует лучшим отличительным сторонам русского народного характера» (Собр. соч. Т. 7. С. 381—383).

Андрей Белый, тогда еще Борис Николаевич Бугаев, участник встреч с Вл. Соловьевым и его собеседник, и после смерти учителя был в волнах влияния, исходящих от личности философа и его мыслей. Правда, им оказались невостробованными идеи Соловьева о том, что историческое человечество не оправдало явленного ему Откровения, что даже христианство лишь в метафизическом плане смогло примирить Восток и Запад, не сумев преодолеть их культурный антагонизм, что тем не менее примирение возможно и что историческая миссия России — в религиозно-историческом посредничестве между этими двумя мирами (ср. «Краткую повесть об Антихристе» из «Трех разговоров», своего рода завещание философа). Но идею противостояния двух миров — Востока и Запада — Андрей Белый усвоил вполне и в существенной части развил весьма полно (впрочем, не доводя свою задачу до конца). Уже свое предисловие к «Серебряному голубю», помеченное 12 апреля 1910 года, он начинает словами: «Настоящая повесть есть первая часть задуманной трилогии „Восток и Запад“, несомненно подчеркивая линию

преимущества с Соловьевым. И для Белого то, что случилось в начале века уже после смерти Соловьева, — исполнение его пророчеств. В стихотворении «Сергею Соловьеву» (январь 1909) он пишет: *В грядущих судьбах прочитали / Смятенье близкого конца: / Из тьмы могильной вызывали / Мы дорогого мертвеца — / Ты помнишь? Твой покойный дядя, / Из дали безвременной глядя, / Вставал в метели снеговой / В огромной шапке меховой, / Пророча светопредставленья... / Потом японская война / И вот — артурское плененье, / И вот — народное волненье, / Cholera, смерть, землетрясенье — / И роковая тишина* — мотивы, неоднократно присутствующие в «Петербурге», точнее — пронизывающие весь роман, выступающие как его лейтмотив. — В «Первом свидании» (1921) — иная вариация соловьевских идей: [...] *Что над Россией — тайный враг / (Чума, монголы, эфиопы). / Что зѣмли портящий овраг / Грызет юго-восток Европы* (тема разрастания оврагов и соответствующей порчи земли занимала Белого еще в студенческие годы, и она, конечно, заставляет вспомнить статью Соловьева «Враг с Востока» с его ссылками по поводу эрозии почвы на Докучаева).

Но конечно, полнее и выразительнее всего «евразийская» тема звучит в центральном романе трилогии Андрея Белого — в «Петербурге». В нем три главных сверх-персональных участника, скорее начала или стихии — Восток, Россия, Запад. Поле действия — Россия, в центре ее — эксцентричный Петербург, то реальный город, то фантом, отсутствие города, «мозговая игра» по его поводу. С ним все двойится, все неясно. С одной стороны, Петербург — столица, где господствует порядок, организация. Символ города — Невский проспект, «европейский проспект» — подчеркивает автор, и уже одним этим он отличается от других российских городов, бывших некогда столицами, — и от «града первопрестольного» Москвы, и от «матери городов русских» Киева. Невский — воплощение европеизма и порядка. Представляя читателю Невский проспект как некий высокий образец, в котором все продумано до деталей, alter ego автора, начав самоуверенно, почему-то к концу сникает, поддается сомнениям, речь его становится спотыкающейся, косноязычной и, как речка в песках, сходит на нет, невольно ставя под известное сомнение только что реченное:

Невский Проспект обладает разительным свойством: он состоит из пространства для циркуляции публики; нумерованные дома ограничивают его; нумерация идет в порядке домов — и поиски нужного дома весьма облегчаются. Невский Проспект, как и всякий проспект, есть публичный проспект; то есть: проспект для циркуляции публики (не воздуха, например); образующие его боковые границы дома суть — гм... да: ...для публики. Невский Проспект по вечерам освещается электричеством. Днем же Невский Проспект не требует освещения.

Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он — европейский проспект; всякий же европейский проспект есть не просто проспект, а (как я уже сказал) проспект европейский, потому что... да...

Потому что Невский Проспект — прямолинейный проспект.

Носитель голоса и слова о Петербурге и Невском все чаще и чаще повторяется, не в состоянии вырваться из плена описываемого им порядка и довести до конца фразу, заполняя ее концовки всеми этими *и да* или просто значимой паузой, знаком обрыва речи, соответствующим на письме многозначию, в романе избыточно частому. Оказывается, что в самом описании «образцового» Петербурга можно утонуть, как в болоте; оказывается (и об этом в романе позже) помимо идеального Невского в городе есть еще недобрая сила страшных островов и рабочих окраин, куда «публика» заглядывает разве что по особому случаю. Стремясь вырваться из плена собственных рассуждений, говорящий сообщает главное — нечто вполне ясное, очевидное, не вызывающее противоречий и именно к ним приводящее:

Невский проспект — немаловажный проспект в сем нерусском — столичном — граде. Прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек.

И разительно от них всех отличается Петербург.

Если же вы продолжаете утверждать нелепейшую легенду — существование полуторамиллионного московского населения — то придется сознаться, что столицей будет Москва [первый парадокс. — *В. Т.*], ибо только в столицах бывает полуторамиллионное население; а в городах же губернских никакого полуторамиллионного населения нет, не бывало, не будет. И согласно нелепой легенде окажется, что столица не Петербург [второй парадокс. — *В. Т.*].

Если Петербург не столица, то — нет Петербурга [третий парадокс. — *В. Т.*]. Это только кажется, что он существует.

И ища выхода из той неразберихи, в которую попадает человек, чья логика противоречит логике описываемого им города, говорящий, чтобы свести концы с концами, вынужден ссылаться на вторичные и чисто формальные («математические»), к абстракциям уводящие аргументы.

Как бы то ни было [не лучшее начало в «математических» рассуждениях, претендующих на строгость. — *В. Т.*], Петербург не только не кажется, но и оказывается — на картах: в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкой в центре; и из этой в от математической точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он — есть: оттуда, из этой вот точки, несется потоком рой отпечатанной книги; несется из этой невидимой точки стремительно циркуляр.

Точка, сидящая в плену двух концентрических кружков, выступает основным аргументом, подтверждающим, что Петербург — есть и что он — столица. Так в самом начале романа задается тема иллюзорности и эфемерности, основы-основания, оказывающейся безосновной, а если говорить конкретнее и о более осязаемом «грубом», то речь идет в романе о «евразийском» начале, точнее — о двух началах, о двух стихиях: азиатской и европейской, иначе говоря о Востоке и Западе, об их противостоянии, борьбе, но и взаимопроникновении и, если угодно, о перспективах синтеза в ту или другую сторону — европеизация «азиатского», начинающаяся с верхнего слоя, и «обазиятчение» европейского, проступание

«азиатского», — о том, как система, доведенная до абсурда, ведет к срыву в бессистемность, как порядок превращается в беспорядок, линия в тупик, мера в безмерность или неизмеряемость, одним словом, о том, как Логос исподволь одолевается Хаосом, соотносимым в романе с Востоком, как его понимает автор.

«Евразийское» в «Петербурге» разыгрывается не только на высоком уровне, где не обозначены буквально ни «европейское», ни «азиатское», но где и то и другое сводится контрапунктически, во всей своей непримиримости (по исходному условию), тем не менее не исключающей взаимопроникновения (на практике, чаще всего без намерения, подсознательно). Именно на этом высоком уровне романа, где Восток («восточное», «азиатское») и Запад («западное», «европейское»), несомненно, присутствуют и где, чтобы не размениваться по мелочам и не упустить главного, эти начала остаются безымянными, и следует искать главные смыслы романа.

«Именованное» же начинается на следующих уровнях, где отмеченным оказывается «восточное», представленное чуть ли не во всех своих значимых разновидностях, представляющих и Азию, и европейскую часть России, и Ближний Восток и даже (естественно, скромнее) Африку. Читатель легко заметит то обилие «восточного», более того, его избыточность, которые фиксируются в романе. Случайность ли это и только ли чувству «безразмерности», свойственному автору, обязаны мы этим восточным «ковром», наброшенным на большую часть романа? Ответить на это нетрудно. Человеку, пережившему русско-японскую войну, Цусимское поражение и сдачу Порт-Артура (а до этого и восстание «боксеров» в Китае) и воспринявшему все это как начало исполнений пророчеств Вл. Соловьева и верности аргументов в его историософских работах об угрозе «панмонголизма», все это не могло казаться случайным. Во всем этом он видел глубокий смысл, и уклониться от рефлексий по поводу недавно происходившего Андрей Белый никак не мог: само известное «перебарщивание» по части «восточного» — свидетельство захваченности темой Востока и России и идеей, эту тему определяющей.

Восток так или иначе, видимо или невидимо пустил корни и в России, и в Петербурге, и сама Россия, если только она не нечто третье, особое, несет в себе и «азиатское» начало. Что-то лежит на глубине и может долго оставаться невидимым и неведомым, но что-то «восточное» представлено и в самом официальном титуле Императора России, который пародийно обыгрывается в первых же строках романа и включает в себя упоминание грузинского, казанского и астраханского царства. Но все это части Российской Империи, хотя и вошедшие в нее позже. Существует, однако, и другой план — человеческий, лично-родовой, и он разыгрывается в образе одной из ключевых фигур романа — Аполлона Аполлоновича Аплеухова, одного из значительных сановников Российской Империи, сенатора («Аполлон Аполлонович был главой Учреждения: ну, того... как его? Словом, был главой Учреждения, разумеется, известного вам. Если сравнить худосочную, совершенно невзрачную фигурку моего почтенного мужа с неизмеримой громадностью им управляемых организмов, можно было бы надолго, пожалуй, предаться наивному удивлению; но ведь вот — удивлялись решительно все взрыву умственных сил, источаемых этою вот черепною коробкою наперекор всей России, наперекор большинству

департаментов [...]»). В романе именно он олицетворяет Империю, имперское начало, российскую государственность, ее верхи. Но как удалось ему это? С объяснения этого и начинается первая глава романа.

Как и все, конечно, «Аполлон Аполлонович Аблеухов [...] имел своим предком Адама. И это не главное: несравненно важнее здесь то, что благородно рожденный предок был Сим, то есть сам прародитель семитских, хесситских и краснокожих народностей. Здесь мы сделаем переход к предкам не столь удаленной эпохи. Эти предки (так кажется) проживали в киргиз-кайсацкой орде, откуда в царствование императрицы Анны Иоанновны доблестно поступил на русскую службу мирза Аб-Лай, прапрадед сенатора, получивший при христианском крещении имя Андрея и прозвище Ухова. Так о сем выходец из недр монгольского племени распространяется Гербовник Российской Империи. Для краткости после был превращен Аб-Лай-Ухов в Аблеухова просто» [возможно, этот Ухов тоже отзвук степи в ономастической ипостаси: «внешние», боясь степи — ведь она им чужая и опасная, — «слушают» степь (*Дивь кличеть върху дрѣва: велить послушати земли незнаемъ* в «Слове о полку Игореве»), и это слушание-прислушивание — главный источник информации о степи; но и «внутренние», для которых степь своя, на границах ее с чужой «не-степью» тоже прислушиваются к последней, так как для них она тоже источник опасности; мотив слуха-слушания очень характерен для романа, см. далее, а само слово слух как и его производное *слушать*: *слышать*, восходит через праслав. \**sluxъ* к и.-евр. \**k'el-ous-*, букв., возможно, 'поднимать ухо' (из и.-евр. \**kel-* 'поднимать', 'возносить'), т. е. 'наострять слух'; в романе это 'наострение слуха' достигает своей мучительно растянутой кульминации в связи с мотивом «тикающей» сардинницы, которая вот-вот должна взорваться].

За полтора года лет тюркский Аб-лай, выходец из той самой «Киргиз-Кайсацкая орды», «богоподобной царевной» которой была и Фелица русской литературы, в череде поколений стал русским «европейцем», одержимым западными идеями системы и организации — и отсюда не только внешне, поверхностно — Аполлоном Аполлоновичем Аблеуховым (отца его звали тоже Аполлон, и возможен вопрос — не сохраняется ли в этом имени память о родоначальнике: Ап[оллон]:Аб[-Лай]? и вообще не отражается ли в фамилии Аблеухов результат притяжения-аккомодации к слову *оплеуха*, также отсылающему к *ухо* (вопреки Фасмеру: к *плевать*. III, 145; *оплеуха* имеет своими синонимами слова *заушина* [:*заушать*], *треух*, см. Даль, s.v.; в основе же первой части слова, вероятно, — глагол *оплетать* в значении 'наносить побои', 'сильно бить', 'оплесть', см. СРНГ 23, 1987, 263—264)? И сам Аблеухов разве не своего рода — разумеется, в виртуальном модусе — персонификация старой московской идеи — «царева уха», всегда наостренного и вверх, и вниз, и во все стороны.

С «тюркской» волей, настойчивостью и последовательностью, с «русским» размахом выстраивал Аполлон Аполлонович свой путь в сторону «европейских» идей, которые, по его разумению, он осуществлял и в быту («Аполлон Аполлонович только раз вошел в мелочи жизни: он однажды проделал ревизию своему инвентарю; инвентарь был зарегистрирован в порядке и установлена номенклатура всех полок и полочек; по-

явились полочки под литерами: а, бе, це; а четыре стороны полочек приняли обозначение четырех сторон света. Уложивши очки свои, Аполлон Аполлонович отмечал у себя на реестре мелким, бисерным почерком: очки, полка-бе и СВ, то есть северо-восток»), распространяя эти установки и привычки и вокруг себя («копию же с реестра получил камердинер, который и вытвердил направления принадлежностей драгоценного туалета; направления эти порою во время бессонницы безошибочно он скандировал наизусть»), и в своей государственной деятельности, завораживая страну циркулярами, от него, Аполлона Аполлоновича, исходящими. Но идеи и принципы, при разумном подходе к ним правильные и во всяком случае полезные, будучи доведены до абсурда, несут вред во всех направлениях: в семейной жизни Аполлон Аполлонович был несчастен — жена ушла от него, сын лишь по счастливой случайности не убил своего отца, в старости его ждали распад личности, амнезия, одиночество; в деле, которому Аполлон Аполлонович отдал себя целиком и которое он так высоко ценил, — государственные заботы — он тоже не преуспел: русско-японская война, революция 1905 года, начало мировой войны (теоретически до него он еще успел дожить) были плодами и его «направляющей» деятельности. Счастьем несчастного Аполлона Аполлоновича было то, что до «окаянных дней» после переворота 17-го года он, конечно, не дожил, но в том, что они пришли, существенная доля и его вины — по сути дела ужас «революционного» скифства подготавливал, не сознавая этого, и бывший скиф, ставший русским государственным, Аполлон Аполлонович; идя к Западу, он готовил поражение его в России и победу в ней же худшего из того, что нес с собой Восток — разрушение, жестокость, кровь, силу-насилие, погружение в тьму Хаоса (говоря здесь о Востоке, следует помнить, что речь идет об историческом и художественном образе Востока, как он понимался на рубеже XIX—XX веков в определенном достаточно узком, хотя и влиятельном круге русского просвещенного общества, чуткого к новым веяниям, склонного к поискам «пророческого» и при этом воспринимающего Восток прежде всего в ракурсе опасности, с ним связанной).

Чтобы почувствовать размах панорамы «восточного» как ключевой части «евразийского» и состав этой панорамы, уместно хотя бы выборочно представить то, что непосредственно помечено как «восточное» во всем многообразии его вариантов (более важное предлагается в контекстах, имеющих объяснительную силу); примеры приводятся в последовательности текста.

Пять лет уж прошло с той поры, как Аполлон Аполлонович подкатил к Учреждению безответственным главой Учреждения: пять с лишним лет прошло с той поры! И были события: проволновался Кит ай, пал Порт-Артур; — Темно-желтая пара Липпанченки напомнила незнакомцу темно-желтый цвет обой его обиталища [...] — цвет, с которым связалась бессонница и весенних, белых, и сентябрьских, мрачных, ночей; [...] та злая бессонница вдруг в памяти ему вызвала одно роковое лицо с узкими, монгольскими глазками; то лицо на него многократно глядело с куска его желтых обой [прилагательное *желтый* переполняет текст романа, настойчиво внедряясь и в сознание, и в подсознание читателя; в пределе и Петербург и все в нем — желтое,

а желтое отнюдь не только цвет: оно метафизический образ скуки, тоски, гниения, порчи, если говорить о ядре употреблений этого слова, ставшего одним из наиболее распространенных и сильных знаков-примет «Петербургского текста»; ср. также терминологическое использование слова *желтокровие* у Блока; разумеется, что *желтый* имплицитно и образ «восточного»]; — незнакомец мой на него посмотрел и подумал „тьфу, гадость — татарщина...“; — „Извините, Липпанченко: вы не монгол?“ — „Почему такой странный вопрос?..“ — „Так, мне показалось...“ — „Во всех русских ведь течет монгольская кровь...“ — Два с половиною года назад Николай Аполлонович не расхаживал по дому в бухарском халате, ермолка не украшала его восточную гостиную комнату [...]; после же бегства [матери Николая Аполлоновича Анны Петровны. — В. Т.] с артистом на паркетах домашнего остывающего очага Николай Аполлонович появился в бухарском халате [...]; между тем с утра на Николае Аполлоновиче стал появляться халат; завелись татарские туфельки [...], появилась ермолка. И блестящий молодой человек превратился в восточного человека [...] Николай Аполлонович был перед нами в татарской ермолке; — За пять лет пролетели события: [...] желтая пята дерзновенно взошла на гряды высот порт-артурских; проволновался Китай и пал Порт-Артур; — *Дарьяльский* [к *Дарьял*, фамилия персонажа «Серебряного голубя». — В. Т.] — *ангел Пери* [отсылка к поэме Жуковского «Пери и Ангел», представляющей собой перевод второй части поэмы Т. Мура „Лалла Рук“, в конечном счете — к иранским пэри. — В. Т.]; — Софья Петровна Лихутина на стенах поразвеси́ла японские пейзажи, изображавшие вид горы Фузи-Ямы [...] в своем розовом кимоно по утрам пролетая из-за двери к алькову, то она была настоящей японочкой [...] покрывалась испариной, будто теплой росой — японская хризантема; — Пейзаж этот принадлежит перу Хадусаи [речь идет о Хокусае. — В. Т.]; — *подпоручик* [...] *Его Величества Короля Сиамского полка* [основание для реконструкции такого полка — принц Сиамский Чакрабон, бывший одним из шефов лейб-гвардии гусарского полка Его Величества. — В. Т.]; — [...] пощечина звонко огласила японскую комнату [...] „Если я — красный шут, вы — японская кукла...“; — бухарский халат [...] Николая Аполлоновича, так сказать, продолжался во все принадлежности комнаты: например, в низкий диван; он скорее напоминал восточное, пестротканное ложе [...], в негритянский шит [...] в суданскую ржавую стрелу [...]; на табуретке стоял темно-синий кальянный прибор и трехногая золотая курильница в виде истыканного отверстиями шара с полумесяцем наверху; — [...] нахлобучив на лоб косматую черную шапку, завезенную с полей обгаренной кровью Манджурии; — [...] в Оренбурге, Ташкенте [...]; — „Вы ведь были сосланы?“ — „Да, в Якутскую область“; — *енфраншишишнарфне* [условно — к персидскому. — В. Т.] — а [...] сидит какая-то татарщина, монгольство, что ли, восток; — Явление заключалось в странной галлюцинации: на коричнево-желтых обоях его



обиталища [...] появилось призрачное лицо; черты этого лица по временам слагались в семита; чаще же проступали в лице том монгольские черточки: все же лицо было повито неприятным желто-шафранным отсветом. То семит, то монгол вперяли в Александра Ивановича взоры полной ненависти [...]; а семит или монгол сквозь синеватые клубы табачного дыма шевелил желтыми губами своими [...]; — Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет, — брань, небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обогрят поля европейские океанами крови; будет, будет — Цусима! Будет — новая Калка!.. Куликово Поле, я жду тебя [...] Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега [...]; — „А про японца откуда ты знаешь?“ — „А про японца так водится: про японца все знают... Еще вот изволите помнить, ураганто, что над Москвою прошел, тоже сказывали — как мол, что мол, души мол, убиенных; с того, значит, света, прошлись над Москвою, без покаяния, значит, и умерли. И еще это значит: быть в Москве бунту“ — „А с Петербургом что будет?“ — „Да что: кумирню какуюто строят китайцы!“ [все это — в апокалиптическом древне- и нововосточном контексте:

«Близится великое время: остается десятилетие до начала конца: вспомните, запишите и передайте потомству; всех годов значительней 1954 год. Это России коснется, ибо в России колыбель церкви Филадельфийской [...] Вижу теперь, почему Соловьев говорил о культе Софии. Это — помните? В связи с тем, что у нижегородской сектантки [...]» — «А что, Степка, будет?» — «Слышал я: перво-наперво убиения будут, апосля же всеопчее недовольство; апосля же болезни всякие — мор, голод, ну а там, говорят умнейшие люди, всякие там волнения: китаец встанет на себя самого; мухамедане тоже взволнуются оченно, только етта не выйдет». — «Ну а дальше» — «Ну все протчее соберется на исходе двенадцатого года; только уж в тринадцатом году... Да что! Одно такое пророчество есть, барин: вонмем-де... на насде клинок... во что венец японцу: и потом опять — рождение отрока нового. И еще: у анпиратора прусскава мол... Да что. Вот тебе, барин, пророчество: Но ев Кавчег надобно строить!» — Следует напомнить, что «евразийское» вообще склонно провоцировать апокалиптическое: оно чревато апокалипсисом даже в, казалось бы, рациональных построениях евразийцев 20—30-х годов. — В. Т.]; — Ангел Пери в этот день оставался один; мужа не было [...] непричесанный ангел порхал в своем розовом кимоно между вазами хризантем и горой Фузи-Яма [...]; — [...] ведь недаром же надпись на книжечке начиналась словами: „Мой деваханический друг“, и кончалась надпись та подписью: „Баронесса Р. Р. — брэнная скорлупа, но с будхической искрой“. Но позвольте, позвольте: что такое „деваханический друг“, „скорлупа“, „будхическая искорка“? Это вот разъяснит Анри Безансон [...] „Анри Безансон...“ — „Вы хотите сказать Анни Безант... Человек и его тела?“ — „Не знаю, право... Ни при чем я тут...

Я сам только из Манджурии; видите — вот Георгий...“; — А цоканье — Аполлон Аполлонович рассмотрел — было щелканьем языка какого-то дрянного монгола: там какой-то толстый монгол с физиономией, виданной Аполлоном Аполлоновичем в его бытность в Токио (Аполлон Аполлонович был однажды послан в Токио), — там какой-то толстый монгол присваивал себе физиономию Николая Аполлоновича — присваивал [...], потому что это был не Николай Аполлонович, а просто монгол, виданный уж в Токио [...] А монгол (Николай Аполлонович) приближался с корыстной целью; — Голос редактора остановил его на пороге: — „Понимаете теперь, сударыня, связь между японской войною, жидами, угрожающими нам монгольским нашествием и крамолой? Жидовские выходки и выступление в Китае Больших Кулаков имеют меж собой теснейшую и явную связь“; — „Нас готовятся принести в жертву сатане, потому что высшие ступени жидо-масонства исповедуют определенный культ [...]“; — исполинская карта России предстала пред ним [перед Аполлоном Аполлоновичем в его «мозговой игре». — *В. Т.*], таким маленьким: неужели это враги; враги — исполинская совокупность племен, обитающих в этих пространствах: сто миллионов. Нет, больше... „От финских хладных скал до пламенной Колхиды...“; — Николаю Аполлоновичу чудилось, что из двери, стоя в безмерности, на него поглядели, что какая-то там просовывалась голова [...]: голова какого-то бога. [...] Ведь таким же точно божкам, может быть, в старинные времена поклонялись его киргиз-кайсацкие предки: эти киргиз-кайсацкие предки, по преданию, находились в сношении с тибетскими ламами; в крови Аб-Лай-Уховых они копошились изрядно. Не оттого ли Николай Аполлонович мог испытывать нежность к буддизму. Так сказалась наследственность [...] в склеротических жилах наследственность билась миллионами кровяных желтых шариков; — Николай Аполлонович привскочил. Старинная, старинная голова: Кон-Фу-Дзы или Будды? Нет, в двери заглядывал, верно, прапрадед, Аб-Лай [...] почему-то вспомнился Николаю Аполлоновичу его собственный бухарский халат, на котором павлиньи переливные перья... Пестрый шелковый переливный халат, на котором [...] ползли все дракончики, остроклювные, золотые, крылатые [...]; над головой и светил, и потрескивал многолучевой ореол [...] В центре этого ореола какой-то морщинистый лик разъял свои губы с хроническим видом; преподобный монгол вошел в пеструю комнату [...] В первое мгновение Николай Аполлонович Аблеухов подумал, что под видом монгольского предка, Аб-Лая, к нему пожаловал Хронос; — Под Нирваную разумел он — Ничто. И Николай Аполлонович вспомнил: он — старый туранец [этот — Туран, туранский, туранец — ключевой для евразийцев термин оказался предвосхищенный уже Андреем Белым, что не исключает, конечно, употребление его в других, еще более ранних, текстах: дело, однако, в том, что «восточно-западная» проблема писателя лежит в той же плоскости и на той же линии, что и евразийская доктрина. — *В. Т.*] —

воплощался многое множество раз: воплотился и ныне: в кровь и плоть столбового дворянства Российской Империи, чтоб исполнить одну стародавнюю заповедную цель: расшатать все устои; в испорченной крови арийской должен был разгореться Старинный Дракон и все пожрать пламенем; стародавний восток градом невидимых бомб осыпал наше время. Николай Аполлонович — старая туранская бомба — теперь разрывался восторгом, увидевши родину: на лице Николая Аполлоновича появилось теперь забытое, монгольское выражение: он казался теперь мандарином Срединной империи, облеченным в сюртук при своем проезде на запад: — наблюдая проход котелков, не сказал бы никто, что уже в Кутаисском театре публика воскликнула: „Граждане!“ [...] что в Тифлисе открыл околоточный фабрикацию бомб [...] что кочевряжились пермяки [...]; — Странное дело: как он вдруг напомнил отца! Так с душившим душу восторгом старинный туранец, облеченный на время в брентю арийскую оболочку, бросился к кипе старых тетрадок, в которых были начертаны положения им продуманной метафизики [...]: все тетрадки сложились пред ним в одно громадное дело — дело всей жизни [...]: сплошное, громадное, монгольское дело засквозило под всеми пунктами и всеми параграфами: до рождения ему врученная и великая миссия: миссия разрушителя; — Это гость, преподобный туранец, стоял неподвижно [...] Николай Аполлонович бросился к гостю — туранец к туранцу (подчиненный к начальнику) с грудой тетрадок в руке: — „Параграф первый: Кант (доказательство, что и Кант туранец)“ [...] — „Параграф четвертый: разрушение арийского мира системою ценностей“. — „Заключение: стародавнее монгольское дело“. Но туранец ответил. — „Задача не понята: вместо Канта — быть должен Проспект“ — „Вместо ценности — нумерация: по домам, этажам и комнатам на вековечные времена“. — „Вместо нового строя: циркуляция граждан Проспекта — равномерная, прямолинейная“. — „Не разрушенье Европы — ее неизменность...“ — „Вот какое — монгольское дело...“ [в этом фрагменте полнее и глубже всего обнаруживается высота замысла романа; здесь он достигает метафизического уровня, и «туранское», и «монгольское» становится универсальной категорией, которая может соприсутствовать и порядку, и организации, и нумерации, и циркуляции, и системе, и мере; это универсальное начало, если угодно, не национально, но интернационально: оно может гнездиться и в самом расцвете европейского благополучия и поражать его — как гром среди ясного неба — нежданно-негаданно, когда люди даже не подозревают о том, что уже произошло на глубине и за что, возможно, придется платить будущим поколениям: именно здесь писателю удалось — и интуитивно, и историософски — проникнуть в самую суть «евразийской» (и не только ее) идеи, и озарения Андрея Белого освещают и будущий путь «евразийцев», которые, кажется, этого света не заметили, будучи — в своих идеологических устремлениях — захвачены злобой дня; тем больше значение романа, предвосхитившего в существенной степени идеи ранних евразийцев. —

В. Т.]; — [...] после был он в Китае: Аполлон Аполлонович, богдыхан, повелел Николаю Аполлоновичу перерезать многие тысячи (что и было исполнено); и в сравнительно недавнее время, как на Русь повалили тысячи тамерлановых всадников, Николай Аполлонович прискакал в эту Русь на своем степном скакуне; после он воплотился в кровь русского дворянина; и принялся за старое: и как некогда он перерезал там тысячи, так он ныне хотел разорвать: бросить бомбу в отца; бросить бомбу в самое быстротекущее время. Но отец был — Сатурн, круг времени повернулся, замкнулся [...] Все падало на Сатурн [...] — „Cela... t o u r n e...“ — в совершеннейшем ужасе заревел Николай Аполлонович [...] — „Нет, Sa... t o u r n e...“ [...] Он сидел пред отцом (как сиживал и раньше) — без тела, но в теле (вот странность-то!): за окнами его кабинета, в совершеннейшей темноте, раздавалось громкое бормотание: турн-турн-турн. То летоисчисление бежало обратно. — „Да какого же мы летоисчисления?“ Но Сатурн, Аполлон Аполлонович, расхохотавшись, ответил: „Никакого, Коленька, никакого: времяисчисление, мой родной, — нулевое...“ [разрушительные свойства Сатурна, пожирающего своих детей, и время, что в известном смысле одно и то же, при своем круговращении (C a t o u r n e 'это вертится'), может быть, отзываются и в «громком бормотании», которое как бы и отсчитывает каждый поворот (t o u r n - : t o u r n e r) поколения-времени, отсылая к тому тиканью смертельной сардинницы ужасного содержания, приближающемуся к нулевой точке взрыва, когда «кости разорвутся на части» (ср.: «Ужасное содержание души Николая Аполлоновича беспокойно вертелось [t o u r n . — В. Т.] (там, в месте сердца), как жужжавший волчок: разбухало и ширилось; и казалось: ужасное содержание души — круглый ноль — становилось томительным шаром), и в разрушительных потенциях туранцев [образ которых, возможно, провоцируется настойчивым «турн-турн-турн». — В. Т.]; — какой-нибудь случайный полуночный кошмар, в котором главную роль играла особа, мог случайно связаться каким-нибудь случайным двусмысленным выражением особы; и пища для душевной болезни на почве алкоголизма готова; галлюцинация же монгола и бессмысленный в ночи им слышанный шепот: — «Енфраншиш», — все это докончило остальное. Ну, что такое монгол на стене? Бред. И пресловутое слово; — [...] и среди желтого мерцания этого явственно рассмотрел Александр Иванович силуэты. Каково же было его изумление! Один силуэт оказался просто-напросто татаринoм Махмудкой, жителем подвального этажа; в желтом трепете догоравшей [...] спички Махмудка склонился к господину обыденного вида [...], но с горбатым лицом восточного человека; горбоносый, восточный же человек что-то силился спросить у Махмудки, а Махмудка качал отрицательно головой; — [...] проповедовал он [Александр Иванович Дудкин. — В. Т.] и призыванье монголов (впоследствии он испугался монголов); — «Там — я живу; впрочем, родина моя — Шемаха, а я обитаю в Финляндии: климат Петербурга, признаюсь, и мне вреден [...]» — «Вы говорите столичный наш город... Да не ваш же: столичный

ваш город не Петербург — Тегеран... Вам, как восточному человеку, [...]» — [...] а персидский подданный Шишнарфнэ символизировал анаграмму: — Пять лет уже протекло: проволновались глухо события; уж проснулся Китай; и пал Порт-Артур: желтолицым и наводняется приамурский наш край; пробудились сказания о железных всадниках Чингиз-Хана [...]; — Если б там, за зеркальным подъездом, стремительно просверкала бы тяжкоглавая булава, верно б, верно бы здесь [...] не волновался Китай; и не пал Порт-Артур; приамурский наш край не наводнялся бы косыми; всадники Чингиз-хана не восстали бы из своих многосотлетних гробов. Но послушай, прислушайся: топоты... Топоты из зауральских степей; — [...] из развалин не сложится Порт-Артур; но — взволнованно встанет Китай; чу — прислушайся [...] то всадники Чингиз-хана; — [...] и потрогивал пальцем он куколку из фарфора — китаец: китаец качал головой; — уставился на арабскую табуретку (и с расширением в северо-западную Африку [...] и не видит он беребра; видит то, что стоит перед ним: Аполлон Аполлонович [...] этот верх — Захуан, а тот мыс — карфагенский; Николай Аполлонович у араба снял домик в береговой, подтунисской деревне; — Николай Аполлонович сидит перед Сфинксом часами [...], занимается в булакском музее. «Книгу Мертвых» и записи Манефона толкуют [...] Николай Аполлонович провалился в Египте; — и в двадцатом столетии он провидит — Египет [...] звуки эти грохочут в Каире [...]; — и Николай Аполлонович тянется к мумиям; — к мумиям привел этот «случай» [...] и в беззорные сумерки груди Гизеха протянуты безобразно и грозно [...] Монография называется [...] «О письме Дауфсехруты» [...]; — слово ж то — Дауфсехруты — твердо помнил он. [Аполлон Аполлонович. — В. Т.], — о «Дауфсехруте» — писал Коленька [...] — «Он, говоришь, в Назарете?» [...] глаза у него разболелись в Египте; синие стал носить он очки»).

В книжной («некрасовской») редакции двух первых глав «Петербурга» также содержатся подобные «ориентализмы» Андрея Белого. То же можно сказать и о других его текстах, в частности, и мемуарных (ср. в «Начале века», «берлинская редакция» 1922—1923 годов [ЦГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 27, л. 196—199]: «Угрозу России В. С. Соловьев видел в монгольском востоке; „панмонголизм“ — символ тьмы, азиатчины, внутренне заливающей сознание наше; но тьма есть и в западе; и она-то вот губит сенатора Абреухова в „Петербурге“; она же губит сына сенатора, старящегося при помощи Канта [...] обосновать социальную революцию без всякого Духа; татарские очи у Блока суть символы самодержавия, или востока; и символы социалдержавия, запада; здесь, как и там, одинаково, „очи татарские“ угрожают России. [...] Нота близкой катастрофы и в ней нота востока [монголов, татар] переживались и мною: в те именно месяцы — и писал „Петербург“; повторяются там темы Блока [...] Ошибся я: не к исходу тринадцатого, а к исходу четырнадцатого *все началось*... Тема лихого „монгола“ проходит в воздухе; и Аполлон Аполлонович, Николай Аполлонович — монгольского рода; „монгол“, одер-

жащий Н. А. Аслеухова [...] появляется перед ним в бредовом сновиденье; и он сознает, что „монгол“ — его кровь; ощущает туранца в себе, ощущает арийца своей оболочкою [...] Александр Иванович Дудкин его [монгола. — В. Т.] ощущает во вне, на обоях [...] „монгол“ воплощается для него в негодя Липпанченко: „— Извините, Липпанченко, вы не монгол?“ — спрашивает он Липпанченко [...] Руководящая нота татарства, монгольства в моем „Петербурге“ — подмена духовной и творческой революции [...] темной реакцией, нумерацией, механизацией [...]»). — Но обращение к таким текстам далеко увело бы от темы «Петербурга».

Одним из наиболее показательных и сильных признаков «азиатского» (восточного) и соответствующего пространства в отличие — в принципе — от «европейского» (западного) является сфера фонического, «фоно-сфера», все то, что производится человеком и испускается всем тем, что нарушает тишину, безмолвие, и что слышится человеком. В романе практически нет примеров «азиатской» речи, если не считать фрагмент, в котором еврей говорит по-русски на митинге — «[...] выбился какой-то весьма почтенный еврей в барашковой шапке, в очках, с сильной проседью: обернувшись назад, в совершенном ужасе он тянул за полу свое собственное пальто; и не вытянул; и не вытянув, раскричался: — „Караша публикум; не публикум, а свиство! рхусское!..“ — „Ну и што же ви, отчево же ви в наша Рхассия?“» — раздавалось откуда-то снизу. Это еврей бундист-социалист пререкался с евреем не бундистом, но социалистом (характерно, что по соседству воспроизводится речь представителя люмпенпролетариата, обладателя «такого густого голоса, что все вздрогнули»: «„Тварры...шшы!.. Я, тоись, челаэк бедный — прролетаррий, тварры...шшы!..“ [...] — „Так, тварры... шшы!.. и птаму значит, ефгат самый правительственный... прра-извол... так! так! тоись, я челаэк бедный — гврю: за-ба-ставка, тва-рры-шшы!“ Гром аплодисментов (Верно! Верно! Лишить его слова! Безобразие, господя! Он — пьян!). — „Нет, я не пьян, тва-рры-шшы!.. А значит, на эфтого самого буржуазия... как, стало быть, трудишша, трудишша... Одно слово: за ноги евво да в воду; тоись... за-ба-сто-вка!“»). Но дело даже не в русском языке в чужеродном исполнении: подлинно русская речь даже в произнесении людей интеллигентных, за немногими исключениями, поражена какой-то болезнью, принимающей многообразные формы; она дефектна, спотыклива, с задержками и повторами; даже сквозь смысл в ней часто проступает бессмыслица, говоренье как некий автоматизм, привычка, как псевдоречь; степень «механического» в речи персонажей романа очень велика — как по составу, так и особенно по употреблению. Единственный чужой язык, который звучит в романе, — французский, т. е. западный, европейский. Звучанье французских фрагментов текста передается как французской (латинской) графикой, так и русской (кириллической), ср.: «Ррекюлэ!.. Балансэ во дам!.. [...] Ррекюлэ...»; — «Па декарт, сильву плэ!..»; — «A vos places»; — «tante Lise; ma chère...» — «Mais j'espère que oui»; — «Je serai bien triste d'avoir manqué l'occasion de parler à monsieur»; «Excusez, dans certains cas je préfère parler personnellement» и др.

Фоносфера «Петербурга» исключительно насыщена и резко акцентирована. Очень скоро даже не очень чуткий читатель замечает эту «фоническую» и — шире — языковую «умышленность» автора, который сам с пра-

вом мог бы быть назван гением «фоники», звука. Это свойство, похоже, было и в природе писателя, но этот природный дар, несомненно, был развит постоянным наблюдением, анализом, практикой самообучения (ср. многие статьи Андрея Белого и соответствующие страницы его книги о Гоголе, с одной стороны, и, с другой, звуковую организацию его стихов). Говорить о значении мира звука для Белого здесь не приходится. Его мир всегда звучит, и сама тишина и молчание отсылают к отсутствию звука как временной паузе звукоряда. Н. А. Кожевникова (1995) отмечает, что в поэзии Белого, в самом мире его, всегда присутствует мистический зов, призыв (конечно, в существенной степени это относится и к художественной прозе, ср. книгу того же автора о языке Андрея Белого, 1992) и приводит примеры с характерным квантором звучащего мира — *Звучало*, что особенно отмечено в безличных конструкциях с последующим двоеточием, после которого следует сам зов в виде прямой речи. *Звучало мне: «Пройдет твоя кручина»...* или *Звучало мне: «И времена свиваются, как свиток»* и т. п. Иногда складывается впечатление, что Белый не терпит, не переносит неозвученного, мертвого пространства и загодя ориентируется на «полно- и все-звучие», т. е. на «живое» пространство. Отсюда — отмеченная той же исследовательницей тенденция к употреблению множественного числа в обозначениях «звучаний и звуков» — *шопоты, шелесты, шорохи, зовы, ревы, гулы, свисты, визги, взвизги, трески, стуки, хрусты, щелбеты, лепеты, плачи, пенья* и др.

Но нужно идти еще дальше, и Белый открывает перед исследователем возможность анализировать сам дух поэтической формы, отмеченность звуков, их конкретную (разумеется, в общем контексте) семантику: в звуке дышит и, значит, живет какая-то часть смысла: звук стремится к смыслу, как и смысл тоскует по звуку. В дневниковых записях Белого «К материалам о Блоке» (1921) он, помня, что «Внешнее иногда внутренней „внутреннего“», пишет о том, как он сообщил Блоку, что в стихах его третьего тома доминирующей является аллитерация на *тр-др* и что она отсылает к «трагедии трезвости», и как Блок был рад догадке своего собрата. Нужно отметить, что все аллитерации и ассонансы для Белого получали свое оправдание только тогда, когда они связаны со смыслом. В тех же записях Андрей Белый писал: «„Умные“ люди, протестующие против натяжки, думают, что эта натяжка рассудка; они забывают, что я... *тоже немножко поэт*, и что это сравнение у меня из *нутра*, которое не всем доступно... [...] Между тем „психологи творчества“ и „аналитики приемов“ забывают, что *ариаднова нить к душе поэта — душа поэта*; если нет ее — никакая статистика не поможет [...] Я, например, знаю происхождение содержания „Петербурга“ из *л-к-л-пп-пл-лл*, где „к“ звук духоты, удушения от „пп-пп“ — давление стен „Желтого Дома“; а „лл“ — отблески „лаков“, „лосков“ и „блесков“ внутри „пп“ — стен, или оболочки „бомбы“. „Пл“ носитель этой блестящей тюрьмы — Аполлон Аполлонович Аблеухов; а испытывающий удушье „к“ в „п“ на „л“ блесках есть „К“: Николай, сын сенатора — „Нет: вы фантазируете!“ — „Позвольте же, наконец: я или не я писал *«Петербург»?*“ — „Вы, но... вы сами абстрагируете!..“ — „В таком случае я не писал *«Петербург»*: нет никакого *«Петербург»*; ибо я не позволю вам у меня отнимать *мое детище*: я знаю его с такой стороны, которая вам не снилась никогда...“».

Но в романе Андрея Белого сейчас нас интересует тема звукопроизводства и сами звуки в их связи со смыслом, хотя бы с его осколками, с их устремлениями к жизни в пространстве смысла. Сначала об обозначениях звукопроизводства. Не касаясь неизбежных в большом романе глаголов типа *говорить, рассказывать, сказать, петь, спрашивать, отвечать* и т. п., здесь достаточно привести — в порядке следования в романе, но, разумеется, не полностью, — примеры глаголов, обозначающих словопроизводство (их более полусотни, многие из них повторяются, с учетом существительных, прилагательных, причастий и наречий число примеров весьма значительно увеличивается):

— гремела рулада Шопена: — тротуары шептались и шаркали; — [разночинец, „может быть с усиками“] загудорит, зашепчется, захихикает [...] загудорит, зашепчется, захихикает ваша комната; — кошка, оказавшаяся у ног, фыркнула; — потоки [людские. — *В. Т.*] [...] гремели, рычали; — сердце трепетало и билось; — Зашушукало сзади; — перешушукнулось издали: — А кругом зашепталося [см. выше: *Звучало.* — *В. Т.*]; — Так, громыхал мужчина [...] и, давясь, выкрикивал непонятности. Кажется, он выкрикивал; — И компания [...] начинала визжать; — Оглушили его сперва голоса; — все визжало оттуда и плакало; — угрожала, визжала [о летучей мыши. — *В. Т.*]; — поскрипывал он половицею; — И кругом раздавалось: „Ты-то пил со мной?“ — А кругом раздавалось: — „Свиньей не ругайтесь...“; — Наклонившись зашептал что-то на ухо [...]: — „Шу-шу-шу“; — прислушивался к шептанию [...], стараясь расслышать внимательно содержание шепота [...] голоса покрывали шепот Липпанченко; что-то чуть шелестело [...] (будто шелест многих сот муравьиных членистых лапок [...]) и казалось, что шепот тот имеет страшное содержание, будто шепчутся здесь о мирах и планетных системах, но стоило вслушаться в шепот, как страшное содержание шепота оказывалось будничным; — „Прислушайтесь к шуму...“ — „Да, изрядно шумят“; — пощечина звонко огласила японскую комнату; — она грохнулась на пол; — ухнула выходная дверь; — она хохотала без устали; — что-то крикнул [...], но на выкрик ответила тишина; — Это ты разревелась ветрами [...], разревелась ты миллионами [...] заклинающих голосов; — только волки [...] жалко вторят ветрам; — раздался отчетливый металлический звук: что-то щелкнуло; в тишине раздался тонкий писк пойманной мыши [...] и шаги незнакомца затопали в угол [...] раздался испуганный его голос; — дверь завизжала; и чебурахнулся дверной блок; — раздавалось: бам-бам; — и ветер из отворенной форточки присвистнул [...]; — это — пришло, раздавило, ревело; — „На Васильевский Остров“ — брякнул Николай Аполлонович; — сначала он как-то задорно профыркал в свои серые бачки; — [...] оно — началось: приползло, зашипело; — раздалась руготня, дребезжание жалкое балалайки и голос; — Петербургская слякоть шелестела талыми струями; — А кругом раздавалось: — „Кто да



кто?“ — [...] разревелась та же пьяная кучка; — громада смеялась двусмысленно; — треск рассевшихся досок, звон разбитых стаканчиков огласит ресторан; — [...] продолжал хохотать Николай Аполлонович; — Но рюмки чокнулись звонко; так же чокнулись рюмки... — где чокнулись?; — стал по столу пристукивать пальцем; — жестяница еще тикала; — В Петербурге уж гремели события; — в гулком реве, в протяжно-отчаянном реве, — разорвался бы рот [...] (так ревели черные тысячи картузов городских громил на погромах); — Часы тикали. Александр Иванович крикнул два раза; — [...] услышал странный грянувший звук; странный звук грянул снизу [...] раздавался удар за ударом [...] и удары металла [...] раздавались все выше, раздавались все ниже; — Раскололась и хряснула дверь: треск стремительный; — Громыхали периоды времени; этот грохот я слышал; — Там кричат журавли; — И — тикали часики [...]; тиканье становилось отчетливее [...] — „Тики-так“, — раздавалось негромко; — [...] на поверхности столика, тикают... Им же снятые часики; — Часы тикали [...] и — тикали мысли [...] — „А ведь тикает-тикает...“; — И раздадутся непереносные грохоты; — пульсы припали и бились; — Грохнуло: понял все; — есть какие-то звуки; звуки эти грохочут; — взрывая и бацая бубнами [...] и т. п.

Легко заметить, что подавляющее большинство примеров на глаголы звукопроизводства не нейтральны, но, напротив, отмечены крайностями: они обозначают или громкое и даже сверхгромкое, «грубое» звучание, или тихое, существенно ниже среднего уровня, иногда едва слышимое (*шептать, шелестеть, шушукаться, зашептать* и т. п.), «нежное» в отличие от «грубого» громкого (*шуметь, хохотать, ухнуть, дребезжать* и др.). Это «грубое» не ограничивается громким или пронзительным (*визжать, взвизгивать* и т. п.), ср.: *загудорить, захихикать, фыркнуть, профыркать* и т. п., но оно не затрагивает того, что четко артикулировано (ср. *цоканье, щелканье* и т. п.). С достаточным основанием можно отметить не только плотное и обильное заполнение фоносферы весьма многочисленными и многообразными типами акусм, соответствующих разным способам звукопроизводства, но и подчеркнуть, что звуко-слуховые средства, представленные в романе, составляют, пожалуй, наиболее сильную и эффективную часть изобразительных черт его. Хотя изображение «зримого» мира в «Петербурге» тоже делает честь его автору, но все же «живописность» романа, вероятно, менее эффектна, чем то, что выражается в фонике и апеллирует к слуху. Глаголы слышания-слушания достаточно часты в романе и выступают в отмеченных ситуациях, а иногда и ключевых местах его (*слушать, прислушиваться, слышать, услышать* и др.). Две группы таких глаголов обнаруживают свои потенциалы или, напротив, ущербность — когда услышано нечто важное, что провоцирует к изменению status quo («Вдруг чуткое ухо моего незнакомца услышало за спиною восторженный шепот: — „Неуловимый!“ — „Смотрите — Неуловимый!“ [...]» и под.), или когда нечто услышано неполно, неопределенно или ошибочно и отобразить логически нужное, правильное трудно: «А кругом зашепталося: [...] — „Пора,

право...“» Незнакомец услышал не «право», а «прово-» и докончил сам: «Прово-кация». А докончив, ошибся, и эта ошибка спровоцировала другую ошибку: «Абл...ейка меня кк... исла... тою... попробуй...» — вопреки очевидности вырвало из контекста первое слово, понятое как «В Аблеухова». В положении незнакомца ошибка и правдоподобная и даже естественная, но все-таки ошибка, которая в ином случае могла привести и к большой неприятности. *Слух* и *глух* обозначают присутствие или отсутствие некоей важной способности восприятия, получения информации, выработки ориентации. В романе *слушать* и *оглушать*, соединяясь, образуют не только некую фоническую фигуру, но и микросюжет, в котором с-в е д е н и е вступает в борьбу с н е - в е д е н и е м, а н е - в е д е н и е не дает пробиться с-в е д е н и ю. «Оглушили его сперва голоса», и стали неслышными слова, которые надо услышать, «полезный» звук отключился и смысл остался недоступен: ..... — так нередко обозначает автор этот «провал». Цена звука, который можно вычленишь из звукового хаоса, велика: он — минимальное основание синтезируемого в конце концов смысла тем более, что есть звуки, смысл которых — пусть очень приблизительно, на уровне тональности, настроения с нею связываемого, — в той или иной мере институализирован, как в случае у или ы.

Несколько примеров. У-пространство: — Таковы были дни. А ночи — выходил ли ты по ночам, забирался ли в глухие, подгородние пустыри, чтобы слышать неотвязную, злую ноту на «у». Уууу-уууу-уууу: так звучало [безличное употребление! — В. Т.] в пространстве; звук — был ли то звук? Если то и был звук, то он был несомненно звук и н о г о какого-то м и р а; достигал этот звук редкой силы и ясности: «уууу-уууу-уууу» раздавалось негромко в полях пригородных Москвы, Петербурга, Саратова: но фабричный гудок не гудел, ветра не было; и безмолвствовал лес; — «Ууу-ууу-ууу». Гудело в пространстве и сквозь эту «ууу» раздавалось подчас: — «Революция... Эволюция... [...] Забастовка...» [...]. И опять уже юркало в басовое, сплошное, густое ууу-уууу...; — «Уууу-ууу-ууу...» — так звучало в пространстве. — «Вы слышите?» — «Что такое?» ..... — «Ууу-ууу» — «Ничего не слышу...» [...] Слышал ли ты октябрёвскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? Этой песни ранее не было; этой песни не будет... Характерно, что эти у-последовательности имеют тенденции притягивать к себе другие слова со звуком у иногда — как магнит: и слушал [...] гул удаленных шагов; чуткое ухо [...] услышало [...] и т. п.

Уже на этом уровне такие сверхплотные скопления у вызывают некий «физиологический» образ, отсылающий к унынию, угрозе, звукопроизводству, чему-то грубому, резкому, хаотическому. Этот эффект усиливается при соединении губного б с губным у. и эта связка становится основой для дальнейших осмыслений и самого у, и этого сочетания — сначала в пределах слова (ср. *бубен*, *бубнить*, *буркнуть*, *будоражить*, *булькать*, *бурлить*, *бухать*, *бухты-барахты*, *бутать*, *бурчать*, *бурить*, *бурлить*, *бучить*, *бушевать*, *буянить*, *буцать*, *бучать*, *бултыхаться*, *бум*, *буча*, *буря*, *буран*, *буза*, *бублик*, *буханка*, *булка*, *бушель*, *буйный* и т. п., но и *бука*, *бурдюк*, *булыжник*, *бутон*, *бутылка*, *бугор*, *буфер*, *буффонада*, *бурьян*, *буерак*, *бурда*, *бурак*, *бурбон*, *бунт*, *буйвол* и т. п.; разумеется, происхождение слов в данном случае не имеет значения), а потом уже и в отвлечении от конкретного слова или набора слов.

Экспрессивность у объясняет высокую степень востребованности этого звука в сфере художественной речевой практики (ср. общеизвестные примеры типа *Быстро лечу я по рельсам чугунным, / Думаю думу свою* или *Спи, моя радость, усни. / [...] Птички умолкли в саду, / Рыбки уснули в пруду* и т. п. (примерно то же происходит с *бы*-словами, ср. *бы-бы...* в «Петербурге»).

В известном смысле со звуком *у* связан и звук *ы* (из праслав. и и.-евр. \**й*, т. е. из долгого *у*), и *у* в соответствующем месте романа вводит и звук *ы*, ибо они не только родственники, но и соседи: — «Прислушайтесь к шуму...». — «Да, изрядно шумят...» — Звук шума на «и», но слышится «ы»... Липпанченко, осовелый, погрузился в какую-то думу. — «В звуке „ы“ слышится что-то тупое и склизкое... Или я ошибаюсь?...» [...] — «Все слова на *еры* тривиальны до безобразия: не то „и“; „и-и-и“ — голубой небосвод, мысль, кристалл; звук *и-и-и* вызывает во мне представление о загнутом клюве орлином; а слова на „еры“ тривиальны; например, слова *рыба*: послушайте: *р-ы-ы-ы-ба*, то есть нечто с холодной кровью... И опять-таки *м-ы-ы-ло*: нечто склизкое; *глыбы* — бесформенное; *тыл* — место дебошей...». Незнакомец мой прервал свою речь: Липпанченко сидел пред ним бесформенной глыбою; — и дым от его папиросы осклизло обмыливал атмосферу [...] — незнакомец мой посмотрел на него и подумал «тьфу, гадость — т а т а р щ и н а»... Перед ним сидело просто какое-то «Ы»... ..... С соседнего столика кто-то, икая, воскликнул: — «Ерыкало ты, ерыкало!...» ..... — «Извините, Липпанченко: *вы* не монгол?» — «И вот говоришь себе: черт знает что со мной сделала жизнь. И хочется, чтобы я — стало я... А тут *мы*... И вообще презираю все слова на „еры“, в самом звуке „ы“ сидит какая-то т а т а р щ и н а, монгольство, что ли, в о с т о к. *Вы* послушайте: *ы*. Ни один культурный язык „ы“ не знает: что-то тупое, циничное, склизкое». Тут незнакомец [...] вспомнил лицо одной его раздражавшей особы: и оно напомнило ему букву «еры». — Выделенность в романе именно двух звуков, по происхождению соприродных, хотя и определенным образом связанных и в их актуальном состоянии («узкое» *у* в противопоставлении с широким *ы*, ср. в произношении [*шырокъй*]), обнаруживает несомненно языковое чутье писателя, хотя, конечно, возможны и иные семантические привязки *ы*. Но в контексте художественного образа *ы* действительно удачно ассоциируется с «азийским», степным, широким, грубым. Но крепким, основательным, без нюансов. Ориентация на звук *и*, следовательно, слух это и есть преодоление «глухоты паучьей», о которой писал другой поэт. Зрение эффективнее, и, вероятно, глухоту предпочтут слепоте. Но слух на эволюционной лестнице предшествует зрению: он более нутряной, чревной, примитивный, но когда зрения нет, значение услышанного возрастает, и сам слух может поразительно изошряться. В контексте особой архаичности слуха и связанной с этим известной примитивности, грубости результатов слухового восприятия (во всяком случае для человека, не изошренного в анализе слуховых впечатлений) интерпретация *ы* (прежде всего) в романе как одного из главных звуковых образов «азийского» представляется удачной находкой Белого и вполне соответствует реалиям кочевой жизни: для кочевника степь вся звучит, и для уха работы больше, чем для глаза. Фоносфера романа — прежде всего *у/ы*-фоносфера, так или иначе характеризующая и фрагменты «азийской» (прежде всего тюркской) фоносферы.

Существенно меньшее значение имеют последовательности других гласных, тоже, однако, связываемых через ситуацию их произнесения с некоей «туманностью». Так А-ряд в романе дважды связывается с зиянием-зевотой: — Этот припадок зевоты перешел к Аблеухову; губы последнего закривились: — «„Ааа -а: аааа...“ [...] Николай Аполлонович хотел что-то вставить, но рот его разорвался в зевоте: „Ааа-аа-аа!“ — „Ну-ну — видите, как скучаете!“ — „Просто хочется спать...“». Менее интересен Э-ряд, поскольку э институализировалось как междометие: — «Э-э-э!.. Белогорячный: вот так штука...»; — «Ээ... скажите: когда же — скажите — Николай Аполлонович, так сказать...» (знак некоего затора мысли и неготовность придать ей законченную языковую форму, факт скорее физиологический, чем собственно языковой, хотя и выраженный, скорее сам по себе отложившийся, в языке).

Таких примеров — от чистых «физиологизмов» до примеров, когда они в разной степени семантизируются или хотя бы входят в связь с той или иной ситуацией, в романе Белого очень много, иногда избыточно много, когда автор (реально чаще его персонажи), готовясь говорить, как бы прочищает горло, пробует возможности своего голосоведения, позволяя себе и некоторые фонические эксперименты и вариации. Несколько примеров:

— Пфф!.. (реакция Семеныча при сообщении ему Аполлоном Аполлоновичем, что ватерклозетчик почтеннее действительного тайного советника); — Мм... Так-с, так-с, так-с: очень хорошо-с... [...]; — Мм... Просьба... [...]; — Мм... граф Дубльве... Что такое?.. [...]; — Мм... Ага!.. [...]; — Мм... деньги [...]; — Мм... Послушайте...; — Гм... Записать...; — Гм-гм... Для чего же такого?; — Гм? — Здесь...; — Гм... — Что?.. Ваши прекрасные меры — перепутают все...; — Гм!.. Придется мне... Гм!.. [...] дело — в шляпе — Гм?; — Я же о деле... — Гм...; — Что такое? — Да насморк же!.. А зверь — гм-гм-гм — не уйдет?; — Гуляют — да, да... И... И?... Как?; — Гей, Гей...; — Муж графини — графин? ..... Хе-хе-хе-с...; — Быбы... быбы... Так громыхал мужчина за столиком [...] Кажется он выкрикивал: Вы-бы... Но слышалось: Бы-бы...; — И компания [...] начинала визжать: — А-бхха-ха, бха-ха!..; — А-а-а... Оглушили его сперва голоса ..... — Ра-аа-ков... ааа...бх-ха-ха...; — Хи-хи-хи,— потирал ладонями [...] Павел Яковлевич [...]; — Ха-ха-ха-ха-ха-ха, — разревелась все та же пьяная кучка: — Ха-ха-ха-ха-ха-ха!.. — Не говорите. Ме-емме...; — Как часовой механизм... — А? [...] — Заложило ухо: не слышу — Ча-со-вой ме-ха... — Апчи!..; — Тут толстяк наклонившись зашептал что-то на ухо моему незнакомцу: — Шу-шу-шу... — Аблеухова? — Шу... — Аблеухову?.. — Шу-шу-шу...; — „Нет, нет!.. Сделайте, как я говорил... И знаешь ли“, — сказал Аполлон Аполлонович, остановился, поправился: — Ти ли... Он хотел сказать „знаете ли“, но вышло: „знаешь ли... ти ли...“. О его рассеянности ходили легенды; — Ну, а... молодые люди с усиками? [...] — Ну да и... в пальто... [...] — Ну да: про него...; — Трогал пальцем струну, и „бам“, „бам!“; — всей своей пятерней загудел по гитаре он: „Тилимбру, ти-лим-бру: пам-пам-пам-пам“ (по мотивам песни *Тилимбру-тилишок... Д'тимбру-д'тилишка...*); — [...] и потом напевала вполголоса [...]: — „Татам, там, там!.. Тататам: там, там!“ [...] „Татам: там, там!..

**Тататам: там, там!**“; — [...] Лихутин все похаживал да покашливал; сухо это у него выходило, пренеприятно, отчетливо, все кхе-кхе да кхе-кхе; — [...] этот желтенький старичок прислушивался [...] к странному, удаленному цоканью, будто цоканье быстро бивших копыт: — „Тра-та-та... Тра-та-та...“ и т. п.

Идея шири, воли, раздолья, безразмерности пространства и малая озабоченность в организации времени и экономии его, т. е. черты, традиционно связываемые с ментальностью кочующих обитателей степи, «азийцев», обнаруживает себя в растягивании гласных при пении (прием, часто используемый Белым и вне «Петербурга»), ср.: «Ожесточенно, мучительно в дикой машине, взрвая и бацая бубнами, страшная старина, как на нас из глубин набегающей вулканической взрыв подземных неистовств, звуком крепла, разрасталась и плакала в ресторанное зало из труб золотых: „Уймии-тесь ваалнеения страа-аа-сти...“ — „Уу-снии безнаа-дее-жнаа-ее сее-ее-рдцее...“».

Эти примеры относятся к «литературной» и «композиторской» песне и потому, строго говоря, находятся вне «евразийской» проблематики. Это же можно сказать и об образцах тех «полународных» (уже испытывших на себе влияние «городского» вокального творчества типа мещанского романса или частушки) песен, которые встречаются и в «Петербурге», и в «Серебряном голубе». Но обращение даже к этим типам песни напоминает нам о том, что в «евразийском» контексте значительная часть великорусских народных песен, в частности, наиболее архаических обрядовых и свадебных, составлена, как подчеркивал Н. С. Трубецкой, в той же самой пятитонной гамме (мажорный звукоряд с пропуском IV и VII ступеней), которая существует у тюркских народов и монголов на пространстве от Волги и Камы, через Сибирь, до китайского Туркестана и Монголии, не говоря уж о Юго-Восточной Азии (а некогда, видимо, и о Китае). Эта непрерывность линии, идущей на западе до Великоруссии, захватывая в ней наиболее архаичные типы песен, вынуждает, очевидно, по-новому взглянуть и на соотношение волжско-сибирской («азийской») и русской (великорусской) фоносфер, являющееся до сих пор практически не исследованным. Естественно, оно не может быть рассмотрено и здесь. Тем не менее трудно не обратить внимания на такие факты, как гармонизация и в тюркских, и в великорусских «акающих» говорах последовательности гласных в слове, хотя принцип и объем гармонизации разный — качество гласного первого слога в тюркских языках, предопределяющее качество гласных в последующих слогах, и место ударения в русском слове, гармонизирующее качество других, в принципе редуцируемых, гласных — степень их редукции; как высокую степень конгруэнтности согласных в обеих фоносферах; как, наконец — наличие гласного *ы* и т. п. Чтобы более достоверно судить о ситуации, было бы полезно представить теоретико-множественную сумму и теоретико-множественное произведение звуков «азийской» (реальнее всего — тюркской) фоносферы и сопоставить соответственно их состав с составом русских звуков. В первом случае получилась бы весьма размытая картина, во втором — было бы выделено весьма компактное и сильно ограниченное количественно ядро. И то и другое при сопоставлении с русскими данными помогло бы определить степень конгруэнтности звуков

обеих фоносфер, иначе говоря, приблизиться к вопросу о степени аккомодации их, об их общих фонических комплексах, подобиях и соответствиях. Могут сказать, что общее часто тонет в разном и розном. Но «евразийский» взгляд предполагает — по самой своей сути — акцент не на том, что разъединяет, а на том, что соединяет, перебрасывает «фонический» мостик, держащийся на минимуме сходств, особенно если они попали в сферу акустического восприятия и оказались отмеченными «звуковым» сознанием или даже подсознанием.

Разумеется, такие исследования в области евразийской фоники — дело науки, но и сам анализ фоносферы романа Андрея Белого, несомненно, провоцирует такие исследования, притом что фонические опыты в романе должны рассматриваться не более чем попытка средствами русского языка выяснить то «азийское», что угнездилось в нем, и оценивать необходимо самое идею, а не конкретное ее воплощение в реальных фоносферах.

В приведенных выше наблюдениях над фоникой романа не трудно заметить, что отмеченными оказываются и состав звуков, участвующих в разыгрывании фонической темы по преимуществу (прежде всего некоторые гласные, хотя сам Белый, как указывалось ранее, полагал, что идея романа связана с несколькими согласными и их сочетаниями), и их последовательность на синтагматической оси. Что касается последовательностей гласных в тексте — непрерывных и прерывных, то об этом уже писалось. Но в романе присутствует значительное количество «умышленных» примеров игры на согласных, из которых здесь придется ограничиться лишь одним, самым ярким. Речь идет о персонаже, чье имя *Пéпп Пéппович Пéпп* (то, что Белый обозначает ударение даже в односложном слове, принципиально важно — речь идет о своего рода звуковом взрыве, происходящем в спертом до предела однородном звуковом пространстве). Несколько примеров:

— И пока надувался он, становясь томительным шаром, чтоб лопнуть, он подпрыгивал, багровел, подлетал, на полу вызывая тихий, лаковый звук: — „Пéпп...“ — „Пéппович...“ — „Пéпп...“ И он разрывался на части [девять *п* из всего 16 звуков. — *В. Т.*]; — Не глядела, а — карлилась; и не рост — расширение: ширился, пучился, лопался: — Пéпп Пéппович Пéпп... — „Что я, брежу?“ Николай Аполлонович приложил ко лбу свои холодные пальцы: будет — бред, бездна, бомба [ср. также главу «Пéпп Пéппович Пéпп» — *В. Т.*]; — И вскочил: страшный сон... А какой? Сон не припомнился; детские кошмары вернулись: Пéпп Пéппович Пéпп, р а с п у х а ю щ и й из комочка в громаду, видно там до времени приутих — в сардинной коробочке; стародавние детские бреды возвращались назад, потому что — Пéпп Пéппович Пéпп, комочек ужасного содержания, есть просто-напросто партийная бомба: там она стрекочет волсинкой и стрелками; Пéпп Пéппович Пéпп будет шириться, шириться, шириться. И Пéпп Пéппович Пéпп: лопнет все... — „Что я... брежу?“ — И Пеппович, и Пепп уже арестованы... Помните, сами вы когда-то едва не погибли; — [...] наконец — Пéпп Пéппович Пéпп, то есть: сардинница ужасного содержания, которая... все еще... тикала

[«Мыслила не голова, а... сардинница», — скажет Андрей Белый в другом месте того же романа. — *В.Т.*].

Этот краткий «текст Пёппа Пёпповича Пёппа» весьма выразителен и должен быть признан высоким образцом корреляции фоники и семантики и — более того — общей идеи произведения. Чтобы вполне уяснить имя этого персонажа, нужно помнить звукосимволическую роль *п* в русском языке и — еще больше — в художественной литературе, склудившуюся вокруг имени Петра, — не говоря уж об апостоле и петрушке, от Петра I до многочисленных «Петров» Достоевского, до некоего фантомного «Пет(р) Петрович Петров». Связь с Петром («Пекой») допустима и для имени Пёппа Пёпповича Пёппа (к неслучайно удвоенному *п* ср. также фамилию Липпанченко). Более того, можно думать, что звук *п* в предложенной интерпретации связан со звуком *ы* как обозначения двух пределов — крайней узости, спертости, «тупости», тупиковости, разрешающейся только катастрофически — взрывом, и крайней широты, разомкнутости, безмерности, где пространство теряет свою главную функцию — организации, членения; в таком пространстве можно потеряться, раствориться, исчезнуть (*Исчезни в пространство, исчезни / Россия, Россия моя!*). Как предел — и здесь и там — гибель, то ли от сверхконцентрированности, то ли от той размытости, при которой под ногами уже нет тверди, основы, и зыбь хаоса проступает повсюду (ср. идеи сверхплотности и космического взрыва в современной физике).

Лепка фонического образа «евразийского» с акцентом на «туранско-азиатском» продолжается в романе и во введении в него неких слов-монстров, в которых «логическое» почти полностью перекрыто экспрессивным, произвольным, паразитическим, строго говоря, бессмысленным, но вместе с тем и оправданным в самой своей бессмысленности — «Был еще посетитель: хитрый хохол-малоросс Липпанченко; этот был весьма сладострастен и звал Софью Петровну не ангелом, а — душкано́м; про себя же ее называл хитрый хохол-малоросс Липпанченко просто-напросто: бра́нкуано́м, бра́нкукашко́ю, бра́нкука́нчиком (вот слова ведь!)». Конечно, *душкан* может отсылать к *тушкан* (ср. ласкательное *тушканчик*); конечно, определенные ассоциации возникают с элементом *кук-* («неприличнава свойства», как говорит один из персонажей романа, если только это не намек на «кукольность» Софьи Петровны: «Если я — красный шут, вы — японская кукла...» или — «Я ведь кукла — не правда ли?» — «Вы не кукла: душкан»; конечно, и начальное *бран-* требует ответа, но в целом это что-то приближающееся к фоническо-лексическому косноязычию, бесплодному повторению ради повторения. Ср. еще: «А Липпанченко ей ответил: „Вы — душкан, бра́нкукан, бра́нкукашка“. И принес ей в подарок желтую лициую куколку». В любом случае — это сознательное впускание хаоса в язык, хотя в этом хаосе еще различимы намеки на некоторые сгущения (доминанты *у* и *к/шк*, *бран-*); это то косноязычие, которое предельно удалено от высокого косноязычия пророка (Белый знал и его), но с несомненностью свидетельствует о «завязанности» автора на языке и тяге к языковым играм-экспериментам. В этих опытах было и что-то глубоко личное, память о себе в детстве («Косноязычный, немой, перепуганный, выглядывал „Боренька“ из „ребенка“ и „паиньки“», — писал Андрей Белый позже). Существенные

соображения о поэтическом косноязычии Белого были высказаны Ю. М. Лотманом (1988). Близкий к косноязычию прием в романе — так называемая ломаная речь, напоминающая опыты древнеирландских филидов. Упоминаемая выше языковая «провокация» — выстраивание фантомного текста, отсылающего к фамилии *Аблеухов*, на основании неправильно услышанного и понятого «Абл...ейка меня кк...исла...тою...» — порождение той же самой «ломаной» речи, но не поэтом, а тем, кто воспринимает звуковое сообщение (в известной мере сюда относятся опыты и по выворачиванию слова наизнанку — *Шиннарфнэ* → *Енфраншиш*).

Переходя к другим уровням языка по выходе из фоносферы, Андрей Белый тем не менее берет с собой принципы своих же фонических экспериментов и, очищая их от собственно фонической оболочки, выделяя лишь самое идею, переносит ее в организацию синтаксиса фразы, в композицию более пространственных фрагментов текста. В романе — много десятков диалогов, обычно «быстрых», часто с предельно короткими речевыми партиями. Нередко диалогическая форма подавляет самое цель диалога: каждый из участников говорит свое, как бы отвлекаясь от того, что говорит партнер по диалогу. Более того, иногда создается впечатление, что перед нами полилог в особой ситуации (некое неорганизованное хаотическое множество, которое и требует налаженного языкового контакта). Ср.: «Ра-аа-ков... ааа... бх-ха-ха...» — «Видите, видите, видите...» — «Не говорите...» — «Ме-емме...» — «И водки...» — «Да помилуйте... да подите... Да как бы не так...» или: «Пора, право...» — «Что право?» — «Кация-акация-кассация...» — «Бл...» — «водки...» и т. п. Каламбуры Аполлона Аполлоновича также обнаруживают у него вкус к языковому и специально звуковому экспериментированию и опробованию его на других уровнях (графиня и графин, барон и борона и др.). Наряду с такими деструктивными диалогами в романе немало и диалогов, в подлинности (по существу, а не реально) которых трудно сомневаться (лакей и повар — в начале «Петербурга» и др.). Во всяком случае необходимо отметить, что та стихия деструктивности, которая легко проступает в фоносфере романа, присутствует и в иных языковых сферах романа, на разных его уровнях, порождая многочисленные изоморфические ситуации. Все это существенным образом определяет структуру романа Андрея Белого — и в общем, и в деталях. Другое важное заключение относится к тому, что «евразийское» в «Петербурге» как и присутствие «азиатского» в «самом европейском» из городов России, в Петербурге, начинает обнаруживать себя уже в фоносфере, в той звучащей речи и в том роде акусм, которые по сути дела к речи вообще не имеют сколько-нибудь существенного отношения. Заслуга Белого в том, что, во-первых, «овосточивание» России он смог увидеть и на этом уровне и, во-вторых, что «восточное» он понял так широко и глубоко и не просто этнолингвистически, культурно-исторически или географически.

Сказанное выше о «евразийском» слое в «Петербурге» подтверждается и другими текстами Андрея Белого, в частности написанными и позже, как, например, «Крещеный китаец», в котором, через «евразийское» в своем отце, это наследие усваивается, очевидно, и его сыном, становясь родовой чертой. Ср. в порядке следования этого романа, выделяя лишь прямые указания:



— малые, очень раскосые глазки; — скифский профиль [отца]; и кажется косо надетым пиджак; — и от этого — что-то раскосое в папочке [...]; ноги тоже поставлены косо; — очень раскосые, будто татарские глазки; — он скиф, а не западник; — припадая [...] как-то косо опущенным плечиком; — конфуцианская мудрость его наполняла; — Да, он выдвигал своим правилом: очень размеренный, все бы сказали: мещанский Китай; — [...] напомнивши правила вовсе иным содержанием, взятым — [...] у Лаодзы; — вижу папа сидит, напрягая на всё свои хитрые, „скифские“ глазки, совсем бисеринки, блестящие „скифскими“ точками зрения на всё: — папа — скиф; — только старый китаец, мой папа, сумел претворить этот круг в философию „Тао“ Лао-Дзы: — и не мог оторваться [...] от дикого, скифского лица; — и что-то захочет сказать: не сумеет — мымыкает, грустный дукан; глава „Агуро-Маздао“, — „Россия, брат, — во!“ — раскидает ладонями он [...] — „Огромна!“ — „Она заключает [...] Туркестан, и Кавказ, и Сибирь, Бухару и Хиву... [...] в Туркестане растут тростники: там сидят полосатые тигры и кушают сартов; у сартов халаты пестрейшие“; — боюсь: чернорогий бубук [...] из кресла мычит мне коровьею мордой...; — папа рассказывал раз о великом персидском пророке, по имени „Зороастр“; — его показал Хокусай!; — глава „Скиф“; — а в облаке пыли: обличье сутулого скифа [...] скакало (за персом, мерцающим митрою): — скиф же — босой, толстопятый; — совершается бег по минутам: и мертвого перса и дикого скифа [...] мой скиф!; — развивается очень отчетливо шар — по утрам: географией Индии, Персии, Скифии; — я думал, что это колеса... какие-то Иезекиилевы; — глава „Ом“; — Ныне водит нас папочка; Мафусаил водил прежде; водил Авраам [...] Так открылся, что патриархи — „Енохи“; Мафусаил был „Енох“; Мельхиседек — то же самое; — Тут Аврааму явились странники [...] „Авраам, будешь ты — Авраам [...] и родишь, знаешь ли, — Исаака“ — меня!; — И из Небесной империи веет в окошко лазерным воздухом; — Будто этой весной воскрес, пребывая нетленно [...] в событиях галилейской квартиры, пресуществляя ее очень грешную, очень арбатскую жизнь: — Иудея — гостинья; и Галилея — столовая; [...] с озера Тивериадского, коврика, я стираю кисейную руку [...] — Я прошел Галилею; — я ножками меряю малый квадратик паркетного пола; — [...] к утру возложат атласы, китайские канфы; — природа, как старый китаец, древнеет проростами; папа — крещеный китаец!

— То же мог бы сказать о себе и его сын.

В поэзии Андрея Белого евразийское присутствует, но в существенно более скромном виде, нежели в романах. В стихотворении «Знаю» (*Пусть на рассвете туманно — / знаю — желанное близко...*), август 1901, предмет знания — близость перемен, и она связана с Востоком-востоком — *Нежен восток побледневший. / Знаешь ли — ночь на исходе? / Слышишь ли вздох о свободе — / вздох ветерка улетевший — / весть о грядущем восходе?*) Это — скорее

предчувствие и желание, нежели знание, но они — о Востоке — и как месте восхода солнца, и как о приходе свободы. Стихотворение «Сергею Соловьеву», цитированное ранее, оплотняет тему Востока и связывает ее с недавно пережитым — японская война, артурское пленение, народное волнение. «Первое свидание» переполнено восточными, в основном древнеиндийскими реминисценциями, но оно уже о прошедшем, о своей юности. Сейчас же — *Я смыт вздыхающей волною / В неутрахающий покой*. Но воспоминания о «восточном» дороги поэту, и он позволяет себе перебирать то, что напоминает о прошлом. В памяти еще хранятся и Упанишады, и род Ананд, и великий духом Даинанд, великий делом Дармотарра (написания некоторых имен — на совести Белого), и далай-лама молодой с белоголовых Гималаев, и Майя, и Брама, и Агни, но и Дева радужных высот, Иоанн Богослов, Мирликция, эфиопы, монголы, Апис. Все это уже в не «евразийского контекста».

Зато Блок, пути которого после 17-го года не раз пересекались с путями Андрея Белого (ср. тему Христа в «Двенадцати» и в поэме Белого «Христос воскрес»), обе поэмы написаны в 1918 году), 30 января 1918 года помечает свои «Скифы», главное событие тогдашнего скифства. В них формируется, если угодно, «скифская» концепция России, роль России между двумя мирами. Риторически великолепное («образцовое») стихотворение, оно представляет собою своего рода мысли вслух, и пафос начала не очень отвечает пафосу конца. Никогда до того так ярко, без оглядки, хотя и противоречиво, Блок не высказывал свои исторические взгляды. «Скифы» писались тогда, когда Трубецкой, оказавшийся на юге России, вероятно, уже конкретно думал о книге «Европа и человечество» (более того, в начале этой книги он пишет, что «мысли, высказанные в ней, сложились» в его «сознании уже более 10 лет тому назад» и что он долго проверял основные положения концепции, обсуждая их с разными людьми). И в широком плане и Блок, и Н. С. Трубецкой находились в общем историософском пространстве. Признание катаклизма, почти неизбежного, расписка в скифстве и готовности идти до конца, слово о России и ее миссии, которую она до сих пор выполняла, вызов — *Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы. / Попробуйте, сразитесь с нами! / Да, Скифы — мы! Да, азиаты — мы! — / С раскосыми и жадными очами! / Для вас — века, для нас — единый час. / Мы, как послушные холопы, / Держали щит меж двух враждебных рас — / Монголов и Европы*. Но здесь не только вызов и задор, но и любовь, соседящая с ненавистью, но, пожалуй, более сильная, чем она, — *Россия — Сфинкс. Ликуя и скорбя / И обливаясь черной кровью, / Она глядит, глядит в тебя, / И с ненавистью и с любовью!... И, напомнив о том, что мы любим всё... Мы помним всё... — призыв: Придите к нам! От ужасов войны / Придите в мирные объятия! / Пока не поздно — старый меч в ножны. / Товарищи! Мы станем — братья!* И завершающим призывом — *В последний раз — опомнись, старый мир!* Иначе — ворота на Восток, точнее — Востоку будут открыты. Страх, ужас, безумие, отчаяние, гибель, постоянная тоска — спутники Блока последних лет жизни в «страшном» мире. Физически слышимый гул истории: «страшный гул», «страшные сумерки», «страшный город», «страшное в людях», «страшная жизнь». Вот контекст историософских мыслей Блока. «Записные

книжки» и «Дневники» Блока переполнены не только страшными впечатлениями от происходящего вокруг, на улице, в городе. Страшное и внутри человека, толпы. Еще в дневниковой записи от 27 ноября 1912 года он ставит диагноз — «Желтокровие», и эту болезнь, очевидно неизлечимую, ее признаки Блок видит во многом, что его окружает. А чтобы не было сомнений в источнике, он там же делает запись: «Лао-тзы: „Слабость велика, сила ничтожна. Когда человек рождается, он слаб и гибок; когда он умирает, он крепок и черств [...] Черствость и сила — спутники смерти. Гибкость и слабость выражают свежесть бытия. Поэтому, что отвердело, то не победит“» (7, 185). Задолго до своей физической смерти он чувствовал ее присутствие. Трагедия жизни — и своей собственной, и общей, — давно предчувствуемая, стала реальностью, и уклоняться от нее он не собирался. Надежда таяла, и кто знает, может быть, и ему в его страшных мыслях мерещился призрак «желтокровия», ищущий в нем себе места. На этом фоне, может быть, особенно важно, что в «скифстве», одной из ранних версий «евразийства», Блоку — на короткое время — мелькнула возможность выхода из положения. И не менее важно, что, хотя и порознь, Блок и Андрей Белый искали общий путь, и их искания и предчувствия задали тот тон, ту музыку, которые были услышаны и первым «евразийцем» Николаем Сергеевичем Трубецким, шедшим в том же направлении, точнее — *ceteris paribus*, с другой стороны, от иного материала и с иными задачами. Его первая «евразийская» книга «Европа и человечество» появилась в год смерти Блока.

В заключение стоит обратить внимание на то, что «евразийское» («туранское») в фоновом романе Белого имеет свое продолжение или параллели в области звучащего в музыке непосредственно и в опытах ее анализа. Сейчас совершенно ясно, что вовлеченность в «евразийское» движение таких выдающихся фигур, как Стравинский и известный музыковед П. П. Сувчинский (кстати, долго друг с другом связанных и на почве музыки, и дружески), не только не было случайным совпадением, но, напротив, определялось общей идеей отражения «туранского» в музыке. Как известно, Сувчинский в 1921 году выпустил сборник статей «Исход к востоку», в котором участвовал и сам. Во введении к сборнику декларировалось, что «русские люди и люди народов Российского мира — не суть ни европейцы, ни азиаты. Сливаясь с родною и окружающей нас стихией культуры и жизни — мы не стыдимся признать себя е в р а з и й ц а м и». Следующий «евразийский» сборник «На путях» также был издан Сувчинским, и ко времени начала знакомства музыковеда и композитора готовились еще два сборника, которые должны были выйти в 1923 году. Почва к усвоению «евразийских» идей подготавливалась с двух сторон — с «отрицательной» — кризис «идентичности» России и «русского» (см.: *Halperin Ch. J. Russia and the Steppe: George Vernadsky and Eurasianism // Forschungen zur osteuropäischen Geschichte. S. 36, 1985, Bd. 93 и др.*) и с «положительной» — первые труды «евразийцев». И эти идеи и образы наложили сильный отпечаток на музыкальное творчество Стравинского в его «швейцарский» период. Условно говоря, «евразийским» был сам «ассортимент инструментов, выбранных и использованных именно для создания совершенно специфических туранских шумов [...]

Туранскими были и слова, которые Стравинский положил на музыку во время своего швейцарского изгнания [...] Даже визуально рукописи Стравинского швейцарских лет — туранские [...] эти рукописи символизируют сознательное усилие извергнуть все, что было европейским [...]» (см.: *Тарускин Р.* Турания // Петр Сувчинский и его время. М., 1999. С. 252 — эксцерпт из книги: *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works through «Mavra». Berkeley; Los Angeles, 1996). Наконец, тот же исследователь утверждает, что «„евразийство“ Стравинского не было пустословием, данью легкой светской беседе с дружески расположенным писателем. Глубокими и удивительными путями оно начало влиять на его музыкальное мышление и способ действия, на сам его метод сочинения» (Там же, 251). Но неслучайности: когда Стравинский сокращал оркестр от размера «Весны священной» до группы из роялей и ударных, это не вызывалось чисто практическим импульсом — «Нет, туранская тенденция появилась не просто силой обстоятельств, но силою того, что Стравинский, говоря о другой стилистической революции, определил как „непреодолимую тягу в искусстве“ [его, Стравинского] (Там же, 253). Указывая, что «трудно определить, до какой степени Стравинский участвовал в интеллектуальных движениях, сходящихся вокруг евразийцев», исследователь его творчества подчеркивает, что «его творческая эволюция представляла собой определенную параллель эволюции евразийцев, возможно даже служа некоторым из них образцом» (Там же, 254). Существенно и указание на то, что «самый ранний контакт Стравинского с протоевразийским мышлением несомненно мог иметь место через Льва Платоновича Карсавина», чья последняя перед отъездом из России книга была «Восток, Запад и русская идея» (Пг., 1922). «Среди книг, заложивших фундамент нового туранского образа России, были как раз те, которые формировали основу „швейцарского“ стиля Стравинского» (*Тарускин Р.* Указ. соч. С. 255).

В широком пространстве евразийских и околоевразийских идей «Петербург» Андрея Белого, «швейцарско-туранские» опыты Стравинского и евразийские статьи Сувчинского находятся рядом: все они неслись одной общей волной, где, в частности, одной из доминант была сфера *звучащего* в «евразийском» исполнении.

## О «Крестовых сестрах»

### А. М. Ремизова: поэзия и правда

Значит, и Вы думаете [...] об уходящей в небытие душе города [...], о его астральном организме, о колеблющейся для каждого из нас модальности бытия его элементов [...].

В самом деле, по улицам, по своим местам бродят тени ушедших носителей души горѳда и, проходя, оживляют эти места, которые через мгновение снова становятся неживыми. Насколько реальны эти вести с того света, не знаю [...].

А знаете, я врос в Петербург, он — мой, но старую Москву я ЛЮБЛЮ больше, чем наш город, точнее, нуждаюсь в ней больше, чем в нем.

*Из письма*

#### Статья первая

Несколько предварительных замечаний, вероятно, помогут прояснить выбор тех аспектов темы, которые стоят в центре статьи. В самом общем виде речь идет о взаимоотношении между «Dichtung» и «Wahrheit» или — более развернуто — между поэзией, воображением, знаком и правдой, «реальностью», жизнью. Понимать это отношение только как противопоставление, конечно, нельзя, и в дальнейшем внимание будет обращено прежде всего на связь этих начал и на ее роль в формировании художественного («поэтического») текста. Разумеется, любое поэтическое произведение в принципе позволяет восстановить на его основе («вывести» из него) соответствующую правду, то, как это было «на самом деле», и «представить» ее, даже если она, по сути дела, мнима, но в согласии с правилами игры понимается как «подлинная» жизнь, т. е. тот субстрат искусства, который пока еще не «разыгран» самим искусством. Такая подлинность и такая правда вторичны по сравнению с подлинностью и правдой искусства, как бы производны от них.

Но сейчас и здесь в центре внимания другая ситуация — когда «подлинно-жизненное» сопresentствует в художественном тексте «поэтическому», так сказать, на равных основаниях. Понятно, что «поэтическое» оформляет и эту

«правду», отводит ей место в соответствии со своими планами, использует в своих целях, но тем не менее вынуждено считаться с нею как таковой, т. е. признает эту «правду» самодовлеющей в том отношении, что она онтологична и, строго говоря, не нуждается в «поэтическом» воплощении, существуя и вне поэтического текста.

Откуда эта потребность во введении в литературу казалось бы противоположного ей внелитературного начала, в «поэтический» текст — «правды» и что такая операция дает тексту (или — в другом ракурсе — какую цель преследует его автор)? Прежде всего следует напомнить, что многие литературные школы, направления, периоды и эпохи, растягивавшиеся на многие столетия, старались избегать такой «правды», создавали систему запретов на нее и считали подобную «двуприродность» (или «двосоставность») текста в мягком варианте нежелательной, в жестком — греховной. Но в широкой перспективе развития мировой литературы, особенно в европейской литературе последних веков (и чем ближе к нашему времени, тем очевиднее), в «поэзии» лавинообразно возрастает доля «правды» (разумеется, прежде всего в качественном, а не в количественном отношении), в чем, несомненно, можно видеть некое знамение времени. Эта возрастающая доля связана прежде всего с отсылкой к сфере совершенно реальных, внеположенных тексту фактов, главный смысл которых именно в этой внеположенности и «внепоэтичности»: она и становится парадоксальным образом тем основанием, на котором подобные факты включаются в поэтический текст. Более того, чаще всего они вводятся достаточно обнаженно, и автор нередко озабочен тем, чтобы внеположенный тексту факт не был принят за художественный вымысел, «*création pure*», как, впрочем, и тем, чтобы читатель за «поэтическим» не усматривал непременно личное, автобиографическое (разумеется, в данном случае речь не идет о криптографическом уровне структуры текста, который, по замыслу, обычно не рассчитан на дешифровку его читателем: здесь автор укрывает свои собственные тайны, но, по разным причинам, в частности, и психотерапевтического характера, неоднократно, подобно преступнику, возвращающемуся на место преступления, влечется к этой укрытой тайне и тем самым дает пронизательному читателю надежду на ее обнаружение).

Ориентация художественного текста на два указанные начала объясняет ряд преимуществ этого текста. Наличие «голой» правды создает как минимум иллюзию подлинности и достоверности иного типа, нежели «поэтическая», и возможности прикоснуться к ней, так сказать, проверить ее наощупь. Оно предполагает некий специфический, часто не до конца понятый интерес автора в этом как бы необработанном куске действительности, попавшем в текст, и соответственно вызывает становление особой категории личной заинтересованности читателя, вовлекает его в текст, прагматически ангажирует его, стирая границы между вымыслом и правдой. Оказывается, есть ситуация, при которой «жизнь» нуждается в знаковом воплощении. Но и знаковое ищет контакта с «жизнью», с ее плотью и кровью, и как бы соглашается уступить ей определенное место. Между тем и другим устанавливается связь, определяющая сплав «поэзии» и «правды», который становится отмеченным и усиленным. В итоге достигается

особая наглядность изображаемого, обеспечиваются возможности самоуглубляющегося движения текста и достижения уровня «сверхреальности». Тенденция к семиотизации «жизни» и превращению знаков искусства в принадлежность «реальной» жизни динамизирует текст, делает его высоко «энергетичным». Правда, питающая поэзию, и поэзия, придающая правде особую ценность, действуя совокупно, приводят к парадоксальной ситуации, когда Германн «реальнее» всех своих прототипов, но Онегин выигрывает в «реальности» оттого, что он «добрый приятель» Пушкина в предполагаемом «затексте».

Нетрудно заметить, что так понимаемое «реальное» в поэтическом тексте обычно тяготеет к личности автора, к его биографии как в ее существенных чертах, так и в сопутствующих обстоятельствах. «Реальные» имя, возраст, местожительство, дом, окружение, поступки, судьба, внедрившись в текст, начинают многое определять в нем, отчасти преформируя структуру самого «поэтического», так сказать, «паттернизируя» (pattern) ее, предлагая ей «извне» некую новую парадигму. В этом контексте «реальное» в поэтическом тексте может пониматься как и с т о ч н и к «поэзии», ее первопричина и ее начало, как указание на ее происхождение, отсылка к *родимому* локусу. И любознательность читателя, распространяющаяся далеко за пределы текста, но требующая поддержки самого текста, его *nostalgie des origines* находят удовлетворение в значительной степени в этом слое текста.

Можно думать, что роль этого элемента в поэтическом тексте все больше определяется (и в свою очередь отражает) возрастом л и ч н о с т н о г о начала (ср. такой броский, хотя, конечно, узкий признак, как перволичную форму повествования, но в ее «опосредствованном» использовании, отличном, напр., от сходного по внешности явления в фольклорном меморате), расширением сферы д у х о в н о г о и попытками вернуться к «перформативному» слову, как в ритуале, т. е. понять слово, текст как дело, с в е р ш е н и е, как нечто большее, чем он сам. Последняя особенность возвращает к теме символического в его единственно правильном понимании, когда символ не еще один (хотя, может быть, и более глубокий) способ изображения явления, но само я в л е н и е, эпифанический прорыв в новую духовную реальность и приобщение к явленному, посвящение в него, знак его — подобно тому, что происходит во всяком подлинном ритуале-деле, отличном в этом отношении от м и ф а - с л о в а. Выход за пределы слова как такового (и текста) придает подобной «поэзии» особую экзистенциальную напряженность, заставляя искать в ней решение жизненных задач, «правды».

\* \* \*

В связи с обозначенными выше проблемами особого внимания заслуживает роман (скорее повесть: в частности, таково ее первоначальное определение автором) А. М. Ремизова «Крестовые сестры»<sup>1</sup> [далее — КС], оцениваемый обычно как наибольший успех писателя в этом жанре. Написанный быстро, горячо, «кровью сердца», он производит, несомненно, сильное впечатление, но все-таки, несмотря на пять редакций текста<sup>2</sup>, и он оказался неровным и не во всех своих частях сбалансированным целым: жизнь, «правда» слишком решительно вторгались в текст как усиливая, так порой и деформи-

руя его<sup>3</sup>. Неполная переработанность жизненных впечатлений не выводима целиком из особенностей писательского таланта. В значительной степени она отражает ту потрясенность злом, болью, бедностью жизни<sup>4</sup>, которая пришла к Ремизову очень рано, и очень тяжелое, представлявшееся безвыходным положение, в котором он оказался в 1910 году. «С надранными ушами и с номером „Русских Ведомостей“ я вернулся в Петербург. И когда мы остались вдвоем с Серафимой Павловной, я говорю: что же? а сам думаю, вспомнив слова Котылева: „и в бардак не пустят!“ — как нам быть? Я присмирел, непохоже это на меня, а вот поддался. И все хочу и не могу сказать себе, в чем моя вина, да скажу и теперь не понимаю [...]. Она ничего не сказала и только куда-то отвела глаза, и вдруг огнем залило все ее лицо и глаза ее, как огонь — такой сверкнул пожирающий гнев. И я до земли ей поклонился. Я всегда чувствовал какую-то пра-вину свою за всю боль, которая по судьбе пришла со мною и через меня, и вот сейчас — ей было больно за меня — за мою боль. И поднявшись и став опять лицом к лицу, я вдруг нашел слова и для себя и для нее — успокоить ее: я ведь только на одну минуту, на кратчайший миг, как пропал. В ту же ночь я начал „Крестовые сестры“, в них много чего про себя» («Встречи», с. 30; далее — Встр.)

Хронология и этапы писания КС подтверждаются показаниями самого автора в письмах И. А. Рязановскому<sup>5</sup>: «Я по приезде сюда<sup>6</sup> начал рассказ и все дни пишу его, хочется хоть начерно написать. Рассказ из Петербургской жизни: Крестовые сестры. Ведется от первого лица<sup>7</sup> — человека склонившегося. Если мне удастся этот склоненный человек и его все сестры это переход будет хорош к Бородаеву [...]. Вернемся из санатории и опять надо голову ломать. Как дальше. Вот тут-то у меня на Сестер крестовых упование. Если бы только удалось написать [...]» (письмо от 14. VI. 1910. Финляндия. Уси-Кирко. Деревня Тур-Киля. Санатория Волковой, л. 9—10); — «И опять пишу Вам, как из Тур-Киля, в дни моих скорбей — опять я захворал во всю. Сижу я все над „Крестовыми сестрами“ — третий месяц идет. Но не от лени тяну, Вы знаете, третий раз переписываю с отделкою. Только в такие дни, как сегодня, трудно — строчки не завиваются, а ползут [...]» (письмо от 9 августа 1910 г. Аландские острова. Wandrock via Abo, л. 11); — и наконец: «Перед отъездом в Москву<sup>8</sup> кончил „КРЕСТОВЫЕ СЕСТРЫ“ и устроил их в Шиповник. Вчера вышел XIII (13) альманах, в котором они напечатаны» (письмо от 18 сентября 1910 г., адрес — новый петербургский — Таврическая, дом № 3в, кв. 23 /д. Хренова/, л. 12)<sup>9</sup>.

«Свое», автобиографическое<sup>10</sup> в КС связано с Петербургом. Московский эпизод (как и отдельные «провинциальные», данные как *Vorgeschichte*) не меняет сути дела, хотя доставляет интересный материал как к теме противопоставления обоих городов, так и к теме Петербурга глазами писателя-москвича. Обе эти темы, как и предполагающая их тема Петербурга вообще, почти не затронуты в литературе, хотя КС по праву входят в «Петербургский текст» русской литературы как одна из очень ярких его страниц. То, что ремизовский Петербург автобиографичен, пережит им и как своя собственная судьба и описан почти репортажно, по горячим следам, придает этому подступу к «Петербургскому тексту» особый интерес и нуждается хотя бы в кратком отклике.



*Топографическое и автобиографическое*<sup>11</sup>

Как Петербург в КС важен не только сам по себе, но и как средоточие и место усиления страданий *всей Святой Руси* (тема, настойчиво развиваемая Ремизовым), так и [весь] Бурков дом — «весь Петербург», как трижды повторено в тексте, петербургский микрокосм, суть «„большого“ Петербурга». Бурков дом и Бурков двор, действительно, в центре КС. Автор описывает их, по сути дела, на протяжении всего текста, подробно, дифференцированно, в соответствии с симфоническим построением произведения<sup>12</sup>, возвращаясь к сказанному, повторяясь, сгущая атмосферу. В бурковском доме живет главный герой КС Петр Алексеевич М а р а к у л и н, который в результате какой-то заминки (он выдавал в некоем учреждении талоны, работая в паре с приятелем, кассиром Александром Ивановичем Глотовым, пока не обнаружилась недостача<sup>13</sup>) был уволен с работы и впал в беспросветную депрессию, а потом и ожесточение.

Тема Буркова дома вводится не сразу и без названия. Сначала сообщается, что «у Маракулина была своя квартира на Фонтанке у Обухова моста<sup>14</sup>, маленькая, а все-таки своя» и что после потери места «пришлось бросить квартиру, перебраться в комнаты, нашлась комната по той же лестнице тремя этажами выше», т. е. на пятом этаже<sup>15</sup>. Чуть дальше говорится о дворе маракулинского дома, где произошло несчастье с кошкой, и опять о Фонтанке. И только после этого впервые возникает название — не дома, но двора, и то скорее не столько реального, сколько символического обозначения места страдания — «И вдруг Маракулину ясно подумалось, как никогда еще так ясно не думалось, что Мурка всегда мяукала и не вчера, а все пять лет<sup>16</sup> тут на Фонтанке, на Бурковом дворе, и только он не замечал, и не только тут на Бурковом дворе — на Фонтанке, на Невском мяукала и в Москве, в Таганке — у Воскресения в Таганке, где он родился и вырос, везде, где только есть живая душа». И только лишь после этого дается подробное (но тоже не без легких сдвигов и умолчаний) описание местоположения Буркова дома.

«Бурков дом ни в какую стену не упирается. Против — Обуховская больница. Между домом и больницей два двора: Бурков двор и Бельгийского общества. Завод Бельгийского общества по правую руку — четыре кирпичных трубы с громоотводами копят целый день [...] „Бурков дом — весь Петербург!“ Так любили говорить на Бурковом дворе. Парадный конец дома в переулочках казармам — квартиры богатые». Эти же топографические мотивы, как и упоминаемая десятки раз Фонтанка (собственно ее набережная) и некоторые другие указания «адресного» типа очень часты и, как правило, нарочиты, подчеркнуты. Не заметить их и не понять их особую отмеченность невозможно. Весь более широкий топографический контекст также отсылает к местоположению Буркова дома, к путям, ведущим к нему и от него. Особенно часто упоминаются Загородный проспект<sup>17</sup>, Гороховая<sup>18</sup>. Более широкий концентр — Сенная (Акумовна круглый год сидит дома и «дальше Сенной да в рыбный садок<sup>19</sup> никуда не ходила»), Садовая (по ней гуляет Маракулин, у покойного мужа Адонии Ивойловны здесь была суровская лавка), Забалканский («еле дождется Маракулин счастливейшего часа — [...] идти в столовую на Забалканский»). Границы «пространства» Буркова дома по Фонтанке — Семеновский и Обухов мосты<sup>20</sup>. Отсюда, как из центра, протягивают-

ся нити в самые разные места города (Подъяческая, Пять углов, Владимирский, Кузнечный, Гостиный, Невский, Литейный, Мойка, Обводный, Думская каланча, Адмиралтейство, Александровский сад, Мариинский театр, Знамяне, Николаевский вокзал, Невская лавра, Спасская часть, Инженерная, Инженерный замок, Михайловский дворец, Николаевский мост, Английская набережная, Нарвские ворота, Гавань, Смоленское кладбище, Средний и Малый проспекты Васильевского острова (6-я—7-я линии), Зеленина, Финляндский вокзал, Муринский, Лесной, Шувалово, Пороховые заводы, Скорбящая и др.); этим как бы дополнительно подчеркивается универсальность Буркова дома («весь Петербург»), его центральное место в теме бедности и страдания («„Бурков дом — сушая *Вязьма!*“ Так любили говорить на Бурковом дворе»), но и в теме несправедливого благополучия, тунеядства, немилосердия<sup>21</sup>.

Указания на местоположение Буркова дома и его разных частей настолько точны, что разногласий в выборе дома-прототипа быть не может. Речь идет о доме № 96/1 по Фонтанке, на углу М. Казачьего переулка (именно сюда выходит «богатая» часть дома, см. ниже о доме № 9 по этому переулку). Характерно, что название переулка нигде не упомянуто, хотя оно было бы кратчайшим способом локализации дома. Он всегда безымянен<sup>22</sup>, как безымянные и другие «объектные» индексы (кроме Обуховской больницы и Бельгийского общества), имеющие «местное», узко локальное значение и находящиеся на расстоянии 100—200 метров от Буркова дома. Создается впечатление, что автор сознательно прореживает топономастический контекст описываемого дома, как бы боясь излишне точных указаний и заботясь о сохранении известной неопределенности, благоприятствующей формированию символического образа Буркова дома.

Этот шестиэтажный дом представляет собой довольно характерный для рубежа XIX—XX веков доходный дом достойного вида (так называемый неогреческий стиль, или робкий модерн, первые три этажа — торкрет, 4—6-й — гладкие стены со стилизованными орнаментальными мотивами, изображениями женских лиц; достаточно изощренная проработка околооконного пространства). Дом довольно сильно вытянут по М. Казачьему переулку (тридцать пять окон в ширину) и гораздо меньше по Фонтанке (пятнадцать окон с набережной, ворота). Открытость и легкая обозримость дома с Фонтанки контрастирует с значительной закрытостью его со стороны переулка (он очень узок и с одной стороны вообще лишен тротуара)<sup>23</sup>. Дом № 96/1 представляет сложное сочетание частей — ряда зданий, слитых воедино, и нескольких дворов. По переулку он смежен с домом № 9, а по Фонтанке с домом № 98, и изнутри, со стороны разных дворов не всегда можно сразу определить границы дома № 96/1. Важнейшая в КС часть дома — черная, где на пятом этаже находятся квартира 79 и соседние с ней (77 и 78), иначе называемая *флигелем* (ср.: «[...] Вера [...] перебралась из кухни от Акумовны тут же на Бурковом дворе на четвертый этаж во *флигель* — так назывался черный конец дома к Бельгийскому заводу»). Их окна обращены на запад, под ними узкий и довольно вытянутый в длину двор, ограниченный высокой кирпичной стеной<sup>24</sup>. Единственное направление обзора из окон пятого этажа (следовательно, и для Маракулина) — вдаль, поверх стены, на запад. И там взгляд встречает Обуховскую больницу и завод Бельгийского общества<sup>25</sup>, первую — против, второй —

«по правую руку» (очевидно, в отнесении к маракулинскому окну). Больница дальше, завод ближе, и его влияние на жизнь обитателей Буркова двора ошутимее, но образы того и другого равно тяготеют к символическому: «Против — Обуховская больница. Между домом и больницею два двора: Бурков дом и Бельгийского общества. Завод Бельгийского общества по правую руку — четыре кирпичных трубы с громоотводами копят целый день и оттого между рам черная копоть. [...] Луна в окно заглядывает, а солнца никогда не видно, и только летом комната Маракулина пышет, как жаркая сковородка: лучи ложатся вместе с пылью и с тем надоедливym стуком железа о камень, каким стучит подновляющийся и подстраивающийся Петербург летом. И звезд тоже немного, глядит всего одна звезда *вечерняя* и то по весне в глухую не темную полночь, зато огонек в Обуховской больнице всегда, как звезда. Когда на дворе Бельгийского общества появляются черные люди и, ровно каторжники, один за другим везут с Фонтанки черные тачки с каменным углем, и день за днем двор вырастает в черную гору, это значит — лето прошло, зима наступает — осень. Когда же гора начинает убывать и тая, как снег, расплзается, и снова появляются с черными тачками черные люди, [...] и в серых больничных халатах бродят землистые люди да мелькает красный крест белых *сестер* это значит — зима прошла, лето наступает — весна»<sup>26</sup>.

Почему дом № 96/1 по Фонтанке выступает в КС под именем Буркова дома? Частичный и к тому же негативного характера ответ состоит в том, что автор, как и в других уже отмечавшихся случаях, стремится стереть «последние» и решающие указания на объект отождествления<sup>27</sup>. Эта мера по соблюдению дистанции с «реальностью», естественно, облегчала столь явно прослеживаемое в КС стремление к формированию символических образов, в частности, претендующих на универсальный характер. Таким, собственно, и был задуман Бурков дом, символ «всего Петербурга». Едва ли было бы правильно соотносить это название с каким-нибудь из реальных носителей этой фамилии (в Ежегоднике «Весь Петербург» (ВП) за эти годы обычно отмечается около десятка случаев фиксации фамилии Бурковых), хотя есть некоторые примеры, которые могли бы показаться интригующими<sup>28</sup>. Очевидно, основания для выбора этого имени принадлежат к сфере семантических мотивировок отчетливо экспрессивного типа<sup>29</sup>: *Бурков — бúrкать, бурчáть*. Кажется, не обращали внимание на совершенно «щедринский», прямо из «Истории одного города» характер этого персонажа — «Самого Буркова никто не видел, и только ходили слухи о каком-то его самоистреблении, будто, губернаторствуя где-то в Пурховце и истребляя крамолу, так развернулся, что подписал в числе прочих бумаг донесение в министерство о своей полной непригодности, и благополучно, но совершенно неожиданно для себя отозван был в Петербург, где и получил отставку»<sup>30</sup>. И внешность его, никем не виденного, гротескна — «от его мундира, как от электричества, видно». Как фанатический «истребитель», повергающий всех в ужас и дошедший в своей прямолинейности до прямого идиотизма и вытекающего из этого самоистребления, Бурков, конечно, наиболее сродни из всех глуповских градоначальников *Угрюм-Бурчееву*<sup>31</sup>, и, похоже, эти общие черты сознавал автор КС.

Возможно, такая же «умышленность» Ремизова обнаруживается и в связи с некоторыми другими персонажами КС. Опуская некоторые частности, на-

дежность которых не поддается проверке вполне<sup>32</sup>, стоит высказать некоторые предположения об имени, отчестве и фамилии главного героя КС — Петра Алексеевича Маракулина. Конечно, и эта фамилия семантически мотивирована, а сама мотивировка обыгрывается в тексте. Маракулин — крапивное семя, «писарь», канцелярист и по долгу службу он пишет — *маракает, марает* бумагу (ср. *маракуля, маракуль* /СРНГ 17, 1981, 368/, как обозначение замарашки, неряхи, в частности, испачканного чернилами, ср. *Каракуля-маракуля*); но он «маракает» и по душевному зову — еще в детстве он хотел быть *учителем чистотисания*, и эту любовь к каллиграфии, к «каллиграфической» выдумке, фантазии, к изыску он сохранил до конца<sup>33</sup>. Но поскольку Маракулин прописан автором КС в Бурковом доме, которому соответствует вне текста дом № 96/1, нельзя считать лишним обращение к внетекстовым реалиям. В этой связи нельзя пройти мимо того, что в «маракулинские» годы в Бурковом доме живет ряд представителей рода *Маракановых* — Иван Егорович, Александр Егорович, специализирующиеся на торговле фруктами и ягодами, Иван Васильевич, Федор Матвеевич. Все они жили в это время в доме 96/1 по Фонтанке (ср. ВП 1907—1910), хотя в отдельные годы меняли эту «прописку» на местожительство неподалеку. Так, в 1907 году Иван Васильевич Мараканов, занимавшийся рыбной торговлей, жил в доме № 110 по Фонтанке, где в это время жил и Василий Петрович Мараканов, торговавший фруктами. Александр Егорович Мараканов в 1908 году жил на Забалканском, 20 (здесь же жил и Федор Матвеевич) и тоже промышлял торговлей фруктами и ягодами; Александр Федорович — на Гороховой, 71; Иван Егорович — на Забалканском, 16. Одним словом, клан Маракановых, торговавших прежде всего фруктами (также и рыбой), имел своим центром Бурков дом — Фонтанка, 96/1. Торговля шла бойко: Маракановы обслуживали весь район, примыкавший с юга к Фонтанке, и прилегающие части Гороховой, Загородного, Забалканского; в их услужении было много помощников. Все эти данные имели бы меньшую цену в связи с КС, если бы эта тема не нашла отражения в самом произведении — «Ранним утром, когда дворники прибирают и метут двор, кипит у разносчиков на лотках работа: яблоки, апельсины, шептала, чернослив, финики и другие сласти и лакомства, все это бережно и заманчиво раскладывается и перекладывается, подсвещается и подновляется и затем развозится на Фонтанку, и уж такое соблазнительное, такое вкусное, кажется, нет сил удержаться и не купить к чаю, ну хоть финик либо плиточку постного сахару, пахнущего поганками. [...] и разносчицьи шапачики-ларьки всегда полны соблазнительных сластей и лакомств»<sup>34</sup>.

Один из наиболее «идеологических» эпизодов КС начинается с того, что Маракулин, потрясенный убийством на его глазах генеральши и вытекающим из него крушением его идеи бессмертия и *царского права* старухи<sup>35</sup>, следовал за ее трупом и, не заходя домой, шел по Гороховой до самого Адмиралтейства, повторяя бессмысленно: «Вот тебе и бессмертная! Вот тебе и бессмертная!» Присев на скамейку в Александровском саду (скорее всего в непосредственной близости, может быть, напротив Трискорниева льва у подъезда дома Лобанова-Ростовского, где бедному Евгению пришла мысль о «кумире на бронзовом коне» как некоей первопричине своей личной трагедии), он «вдруг, как ужаленный, вскочил и опять пошел. Около памятника Петру остановился. — Петр Алексеевич, — сказал он, обращаясь к памятни-

ку, — Ваше Императорское Величество, русский народ настой из лошадиного навоза пьет и покоряет сердце Европы за полтора рубля с огурцами. Больше я ничего не имею сказать! — снял шляпу, поклонился и пошел дальше, по Английской набережной через Николаевский мост на Васильевский остров». В момент приближающейся катастрофы, когда он уже увидел в ту *семицкую* ночь роковой и пророческий сон, Петр Алексеевич Маракулин идет к другому, царственному Петру Алексеевичу, также своей и своего страдания первопричине, к своему прародителю и как бы отцу, идеальному образцу, бесконечно сниженному в страдающем образе его порождения, его сына, тоже Петра Алексеевича. Это сопряжение Маракулина через его «*Ужо тебе!*», полубезумный монолог, обращенный к Петру, образует главную историософскую идею КС и объясняет имя Маракулина.

Этот эпизод, отсылающий к «Медному всаднику» и всей соответствующей традиции<sup>36</sup>, а через нее и к «Петербургскому тексту» вообще, может оказаться чрезвычайно важным как в «автобиографически-топографической» перспективе, так и с точки зрения логики «возможностей», обычно игнорируемой при анализе текстов такого типа, как КС. Поэтому существенно обозначить одну из таких возможностей. Соименник основателя города — Петербурга, чье имя вопреки всему в «ономатотетическом» мифе связывалось именно с личностью «царя-демиурга», Петр Алексеевич Маракулин у Буркова дома вполне мог встретить (и не раз) и другого человека, злого духа русской истории, чье имя через полтора десятилетия будет носить город: в 1906 году в доме № 96/1 по Фонтанке помещалась легальная типография товарищества «Дело», где издавались большевистские газеты «Волна», «Вперед», «Эхо» и «Новая волна» (о чем и сейчас свидетельствует мемориальная доска на фасаде дома), и как редактор он неоднократно бывал здесь. Впрочем, это место было хорошо знакомо ему и раньше. Приехав в конце августа 1893 года в Петербург и сменив несколько адресов, он остановил свой выбор на доме № 7/4 по Б. Казачьему переулку (№ 4 по М. Казачьему), носящему теперь его имя. Здесь, в квартире 13, он жил с середины февраля 1894 года по конец апреля 1895 года. Короткий М. Казачий начинался домом Буркова и кончался домом № 4 (7/4), несколько десятков метров разделяли эти дома, но стояли они по разным сторонам и понять друг друга не могли.

Анализ топографического слоя КС приводит к Буркову дому, а через него к М а р а к у л и н у. Эти два концентрические круга — пространственно-локальный и персонажно-личностный — неизбежно отсылают к бытийственной подпочве, к личной пережитости, усвоению своей душе маракулинских страданий и, следовательно, к автобиографическому слою. «Маракулин — это я» и — еще сильнее и максимально лично: «Я — это Маракулин», — немо кричит автор КС, помещая себя в тот же экзистенциальный локус, что и героя. И не только в него, но и в то же самое пространство романа, совпадающее с жизненным пространством обитания.

Адресная и справочная книга Петербурга на 1908—1910 гг. (ВП 1908, 1909, 1910) указывает, что почетный гражданин и литератор Алексей Михайлович Ремизов и его жена Серафима Павловна проживали в это время в доме № 9 по М. Казачьему, смежном с Бурковым домом. Уточнения могут быть извлечены из записей Ремизова, озаглавленных «Адреса и маршруты поез-

док»<sup>37</sup>. В записях 1907 года находим: «Кавалергардская 8, кв. 28 (с 22 IX М. К а з а ч и й 9, кв. 34). [...] 22 сент. М. К а з а ч и й пер. 9, кв. 34» (л. 5)<sup>38</sup>. В Архиве Ремизова в ГПБ (Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 2) хранятся копии «Договоров и домашних условий с владельцами квартир на наем площади». Среди них есть следующий текст: «Домашнее условие. С.-Петербург. Тысяча девятьсот *седьмого* года. Сентября *двадцать второго* дня. Мы, нижеподписавшиеся, с одной стороны, **Граф Андрей Петрович Шувалов**, именуемый далее в сем домовладельцем, в лице поверенного своего **Гражданского Инженера Карла Карловича Коха**, а, с другой стороны, Личный почетный **Гражданин Алексей Михайлович Ремизов** именуемый [так в тексте! — *В. Т.*] далее в сем нанимателем, заключили настоящее условие в нижеследующем:

1) Я *Ремизов* нанял в доме Графа Шувалова, состоящем / в С.-Петербурге *Московской части 4 участка по Казачьему пер. под № 9*, для собственного жительства квартиру под № 34 в 5 этаже, состоящую из 3 комнат, с — окнами на улицу, с 5 окнами во двор, с проведенною водою, общею прачечною, чердаком без услуг дворника и швейцара без дров / сроком на *один год*, считая с *двадцать второго Сентября 1907 г. по двадцать второе Сентября 1908 г.* с платою по — 40 руб. — коп. в месяц; 480 руб. — коп. в год [...]» (л. 7—8)<sup>39</sup>. Такое же домашнее условие было заключено через год на срок с 22. IX. 1908 по 22. IX. 1909 и еще через год — с 22. IX. 1909 по 22 IX 1910 (в двух последних случаях поверенным выступал уже не Кох, а пом. прис. повер. Виктор Конрадович Недзвецкий (тут же приложены записи о помесечной уплате за квартиру и некоторые другие документы)<sup>40</sup>.

О жизни в М. Казачьем Ремизов часто вспоминает в своих сочинениях мемуарного типа, прежде всего в «Кукхе» (далее в тексте — К.) и «Встречах». Совсем рядом, Б. Казачий, 4, кв. 12, жил в эти же годы В. В. Розанов, с которым Ремизов встречался постоянно<sup>41</sup>, как и раньше, когда он жил на Кавалергардской, а Розанов на Шпалерной, т. е. тоже неподалеку. «Тесно у нас было, а всегда народ. И это испокон веков. Одно я заметил: в трудные минуты все куда-то пропадали вдруг, и мы оставались вдвоем» (К. 57)<sup>42</sup>. Но сейчас важнее подчеркнуть то в воспоминаниях о жизни в М. Казачьем, по соседству с Бурковым домом (собственно, дом № 9 не просто «примыкал», но реально входил в систему строений Буркова дома; более того, в ряде случаев именно он точнее воспроизводит некоторые реалии Буркова дома), что непосредственно было дано в КС и в позднейших воспоминаниях как бы эксплицировалось на уровне «реалий», комментировалось. Не претендуя на полноту, — лишь несколько примеров.

Пейзаж в К. почти повторяет соответствующие описания в КС: «Дождик который день по осеннему [...] Луна выжимала тесную сырую Гороховую; полунощные прохожие поблескивали, и лужи. Черная и глухая Фонтанка серебрилась рыбными садками. Осенью после дождей, как и весною, — эта мокрота, хлюн, сырой воздух, какая-то влажность сквозь звезды. Трубы Бельгийского завода там — упирались в звезды» (К. 74).

Во «Встречах» главе о КС предшествует глава «Плагатор» (26—30; ср. об этом также главу «Разоблачение» — Встр. 21). Собственно говоря, описываемые в ней злоключения автора и несправедливые подозрения и оскорбления были причиной того крайнего душевного состояния, которое дало тол-

чок к решению писать КС, в конце концов выведших автора из кризиса. «Когда-то в детстве в любительском спектакле в пьесе „Плагииат“ играл я плагиатора, и такое совпадение очень меня развеселило. И в каком-то прошении [...] даже подписался „плагиатор“ и фамилию. Да в житейском-то деле оказалось не до шуток: в одну туркнулся редакцию и с солидной рекомендацией (К. И. Чуковский написал) — дело верное, а отказали, в другую пошел — там обещан был аванс 15 р., говорят, впредь до выяснения невозможно» (К. 81—82) — при сходной ситуации в маракулинской истории: «И книжки у него отобрали, и его по шапке. На первых порах Маракулин и не поверил, просто отказался поверить, думает себе: вроде шутки с ним отшучивают [...] Сам смеется, пошел объясняться, и тоже не без шуточки. — Позвольте, мол, вору такому-то и разбойнику и шишу подорожному в воровстве объясниться. — Что-с? — Ха-ха...», — сам первый смеется. А в одном письме своем объяснительном и к лицу очень важному и влиятельному — директору подпись подписал, и не просто Петр Маракулин, а *вор* Петр Маракулин и *экспроприатор*. [...] Да шутка-то, видно, не удалась, смешного ничего не выходит [...] И самым смешным показался ответ одного молодого бухгалтера [...]: — Впредь до выяснения вашего недоразумения я хотел бы с окончательным ответом подождать» (КС)<sup>43</sup>.

В 1906 году Ремизов оказался в сложном материальном положении. И жена его, и он сам должны были искать работу. «„Образцовая“ гимназия, где учила С. П., оказалась просто мошеннической. [...] „Просушив стены“ у Пундика, перебрались мы в комнату на Загородный, а потом в М. Казачий переулок. [...] Ходили по объявлениям. И все неудачно. Случилась в Петербурге перепись автомобилей и собак [...]» (К. 49)<sup>44</sup>. В приводимом здесь же (50) письме Розанов, предлагая своему другу участвовать в составлении каталога по детскому чтению, пишет: «Так это интереснее и литературнее переписи собак [...]». Оба мотива (мошенническая гимназия и перепись собак) отражены и в КС. Анна Степановна Лещева, учительница из Пурховца, обобранная и брошенная мужем («Мне, говорит, разве тебя надо, мне деньги твои надо!»), приезжает в Петербург, поселяется в Бурковом доме и, наконец, в поисках работы находит *образцовую* гимназию, которой руководит начальница из *идейных* Леднева, обладавшая «великим искусством не тратить ни копейки из своего кармана, и делала она это и как-то очень просто и мудрено и, конечно, затуманивая свое дело самым настоящим петербургским туманом». Не получая жалованья, Анна Степановна вынуждена была, как и Серафима Павловна, уйти из гимназии. Зато Маракулину, как и Ремизову, «повезло»: «Случилась в то время в Петербурге перепись собак. И с неделю ходил он по всяким Бурковым и Бельгийским дворам, считал собак, а ходивши по собакам, познакомился с одним студентом, тоже счетчиком, Лиховидовым. Студент этот, Лиховидов, сам находясь при последнем издыхании, как-то ухитрялся всякие собачьи занятия доставать, и кое-чем пользовался от него Маракулин. И уж дело пошло было опять на поправку. Но тут с Лиховидовым произошло недоразумение. [...] И с тех пор пропал. А пропал Лиховидов, стало дело и у Маракулина» (КС).

Особую ценность представляют свидетельства о том, что Бурков дом и есть тот дом, в котором жил Ремизов в М. Казачьем (из этого следует, что сам писатель «включал» свой дом № 9 в Бурков дом, т. е. 96/1 по Фонтанке).

«Мы покинули Бурков дом — М. Казачий переулочек — нашего ближайшего соседа по Б. Казачьему В. В. Розанова» (Встр. 37); — «Когда я подымался к себе на третий этаж, лестница темная и узкая — „Бурков дом“ („Крестовые сестры“) — я столкнулся с Розановым, оба мы близорукие. Розанов осердился. „Я третий раз к тебе захожу, куда ты шляешься — с собаками?“ Я сказал, что без собак, но по собачьему делу. А С. П. в гимназии» (Встр. 53). Уточнения «автобиографического» аспекта прописки см. в другом месте.

Сопоставление КС с другими текстами Ремизова (воспоминаниями, письмами, деловыми документами и т. п.) еще более подчеркивает элементы автобиографического в КС. Можно указать оба полюса — предельно конкретный и точно документируемый и достаточно расплывчатый глубинный, так сказать, чисто художественный. Пример первого — Тур-Киля в Финляндии. Когда надежда поехать в Париж рухнула, некоторые из сожителей Маракулина по Буркову дому уезжают в Тур-Киля, на нанятую Сергеем Александровичем Дамаскиным дачу. «И остались на Бурковом дворе лето лето-вать Маракулин да Акумовна» (КС). Но в глубине души Маракулина продолжала жить мысль о Тур-Киля как месте спасения. После пророческого сна о смерти, убийства генеральши, монолога перед медным Петром на Сенатской площади, в сгущающемся отчаянии и ощущении предстоящей гибели, он ищет Верочку («Верочка, — кликал он, — Верочка! — заглядывая в глаза каждой, ни одной не пропуская, и темное, что-то холодное обвивалось змеей вокруг его сердца»). Всю ночь проходил он по улицам города. «И когда взошло солнце и все они темные сгнули куда-то, не осталось ни одной темной, [...] Маракулин повернул по Литейному к Финляндскому вокзалу. Он вдруг решил, и это как-то само собою решилось: он поедет в Тур-Киля на дачу к Василию Александровичу [...], они ведь сколько раз его выручали, они его выручат [...]». Он приходит на вокзал, поездов еще не было. Чтобы скоротать время, Маракулин пошел по шпалам, свернул с путей, сел отдохнуть у канавы и заснул. Спал он долго, и, когда проснулся, был вечер — конец *Троицкой* субботы. «И снова пораженный внезапной сумрачной мыслью, что срок ему — *суббота*, он побледнел весь. И не хотел верить сну своему, и верил, и, веря, сам себя приговаривал к смерти». Маракулин не побывал в спасительном Тур-Киля и сам пошел на встречу смерти. Автор же КС, в тяжелейший момент своей жизни, попал в Тур-Киля (ср. об этом приведенные выше записи Ремизова и его письма И. А. Рязановскому)<sup>45</sup> и, написав там и на острове Вандроке КС, освободился от чувства непереносимости и безысходности страдания и обрел спасение<sup>46</sup>.

## Статья вторая

Другой полюс автобиографического в КС — воспоминания детства, дорогих людей и знакомых мест, событий и комплексов, прошедших через всю жизнь. И центр всего здесь — свое детство. «Все дети хороши, с них мир начинается. По ним наш суд о рае [...] и в „грехе“ — дети, как напоминание о потерянном рае. Как же не любить детей! И вот почему с такой зоркостью вспоминаешь свое начало», — писал позже Ремизов («Подстрижен-



ными глазами»; далее — ПГ)<sup>1</sup>. Коля в «Пруде», Костя в «Часах» насквозь автобиографичны: в эти произведения из ремизовского детства переносится многое из того, что подтверждено воспоминаниями самого автора и его биографиями. «Маракулин — московский» (КС), как и Ремизов, и многое в его жизни дано по ремизовской: рождение в Москве; детство, проведенное в том же «прияузском» локусе (Таганка, неоднократно упоминаемая в КС, места за Курским вокзалом — Полуярославские переулки, ср. Полуярославские бани в КС и т. п., и далее к югу и востоку — Рогожская, Калитниково и др.)<sup>2</sup>; учение в реальном училище на коммерческом отделении (Ремизов из гимназии был переведен в коммерческое училище); вынужденная жизнь (между Москвой и Петербургом) в провинции «лет пять всего» (Ремизов несколько дольше), в северных городах Костринске и Пурховце (типологически там же проводил ссыльные годы и автор КС); ранняя смерть отца; переезд в Петербург и «петербургская темная бурковская ночь» и т. п.

Одно из первых, на всю жизнь дорогих впечатлений Маракулина — его няня. «И еще признавался Маракулин, что он сроду никогда не плакал, и всего один раз, когда уходила старая нянька, в последний ее день: тогда, забравшись в чулан, он захлебывался от первых и последних слез»; — «И уж дома, очутившись в своей комнате в Бурковом доме один, почувствовал он, что плачет, как только раз в жизни плакал, когда уходила старая нянька» (КС). Ее прообраз — няня Ремизова Евгения Борисовна Петушкова, калужская песельница и сказочница. «И меня не отделить от нее», — писал он в ПГ. Сквозь все превратности жизни дошла до нас фотографическая карточка 1878 года, на которой изображена няня с девятимесячным Ремизовым (Кодр., вклейка между 16 и 17)<sup>3</sup>. «Но даже если бы и погибла, образ моей кормилицы — Евгении Борисовны Петушковой — живет для меня в моих книгах-сказках „Докука и балагурье“ и „Русские женщины“». А с ними неотделимый образ: Россия» (ПГ)<sup>4</sup>. Возможно, имя матери Маракулина *Евгения Александровна* контаминировано из имени кормилицы и отчества матери писателя *Мария Александровна* (ср. *Варю* в «Пруде» и там же кормилицу *Евгению*).

Образ матери потряс Маракулина в детстве и был усвоен им впервые и на всю жизнь как воплощенное сверхчеловеческое страдание, страшное своей неизменностью и неотменимостью<sup>5</sup>, более того, тем, что оно и *его*, Маракулина, судьба. Ужасное в жизни открылось ему через образ матери; но он же явил ему идею сестринства в страдании, по крестным мукам как какую-то туманно-неопределенную и не вполне состоявшуюся форму «предсвятости» (ср. образ *Святой Руси*, как рефрен, пронизывающий весь текст «страдания»). «Если бы люди вглядывались и замечали друг друга, если бы даны были всем глаза, то лишь одно железное сердце вынесло бы весь ужас и загадочность жизни. А, может быть, совсем и *не надо* было бы железного сердца, если бы люди замечали друг друга» (КС).

Отец Маракулина был обычный: трудовой человек, он упорством пробивал себе дорогу в жизни. «Мать — другая, мать — странная». Она была проста, сердечна и правдива настолько, что у ней не могло быть двух мнений о человеке — *домашнего* и *уличного*, для других. «И житейского домека у ней не было»<sup>6</sup>. Зато было иное: «все ее трогало и мучило, не было у ней равнодушия, и была необыкновенная жалостливость и сочувствие, каждому помочь

готова была» (КС). Бывая на фабрике, где работал ее отец, она не могла не отозваться душевно на тяготы жизни фабричных; сочувствие вызвало желание помочь; на этой почве она сблизилась с молодым техником Цыгановым, подбирала для чтения рабочим *листки* и, вероятно, могла бы втянуться в одну из разновидностей радикального движения. Но все пошло по иному пути — унижения и страдания, после того, как Цыганов насильственно овладел ею, предопределив тем ее дальнейший путь распинания — без любви, без желания, без права выразить свои мучения, потому что «ужас и стыд победили в ней всю ее правдивость, и она скрыла самое свое важное». Приняв все это в свою душу, она знала, что выход один — «она должна карать и казнить себя». И эту казнь она осуществила<sup>7</sup>.

Мать Ремизова, о которой он вспоминал или которую он, несомненно, имел перед глазами во многих своих книгах — «Подстриженными глазами», «Взвихренная Русь», «В розовом блеске», «Зга», «Пруд», «Учитель музыки» и др., многими чертами характера и жизненной судьбы очень близка матери Маракулина. Можно напомнить о ее «общественном» прошлом и о том, как была сломана ее судьба. Известно, что Мария Александровна была одной из ранних русских нигилисток и вошла в Московский Богородский кружок<sup>8</sup>. Кружок состоял в основном из художников. В нем она встретила художника Н., полюбила его, но в решительную минуту он признался, что не может ради любви пожертвовать семьей (Кодр. 67—68). Для Марьи Александровны результатом был брак без любви, брак «назло», выйдя замуж за вдовца, она родила пятерых и спустя какое-то время, без всякого видимого повода и ни слова не говоря мужу, забрала детей и переехала к братьям, зная, что они ей этого не простят. Так это и случилось: братья установили над ней опеку, и она зависела от их очень ограниченной помощи. Замкнуто жила она в отведенном ей флигеле на краю владения. И только с младшим — Алексеем, «последним камнем ее злой доли», вспоминала о своем прошлом, потому что знала: ее боль стала его болью, или, как скажет Ремизов о себе позже, «моя душа не принимала чужой беды»<sup>9</sup>. То же мог бы сказать о себе и Маракулин. В основе того и другого случая лежал общий источник, и не случайно так потряс Ремизова «по жгучести самый пламенный образ в мировой литературе», созданный Достоевским: мать, просящая у сына прощения, за которым — «загадочная материнская тайна» (ПГ, гл. «Первые слезы»).

Еще два проявления автобиографического слоя в КС будут отмечены здесь; разумеется, ими не исчерпывается весь состав этих элементов, и некоторые из них диагностически очень ярки и бросают свет на многое в жизни самого Ремизова<sup>10</sup>, но эти два примера позволяют почувствовать, что потрясало душу ребенка в раннем детстве и предопределяло направление ее пути.

КС кончаются тем, что, вернувшись к себе домой, Маракулин слышит, как часы на кухне бьют двенадцать, и, следовательно, суббота кончилась и настало воскресенье. Он лег на подоконник и, держась за него руками, перевесился на волю. Впервые за долгое время он почувствовал, как подступает «прежняя *необыкновенная* его потерянная *радость*», как она растет и заполняет грудь. «И вот перепорхнуло сердце, переполнилось, вытянуло его всего, вытянулся он весь, протянул руки — И, не удержавшись, с подушкой полетел с подоконника вниз. И услышал Маракулин, как кто-то, точно в тру-

бочку из глубокого колодца, сказал со дна колодца: — Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко, больше не встанешь. Болотная голова. Маракулин лежал с разбитым черепом в луже крови на камнях на Бурковом дворе».

Этот мотив с разной степенью полноты откликается и в других местах КС. Непосредственно перед финалом автор вводит довольно подробный эпизод, как Акумовна полезла на чердак за бельем, а кто-то подшутил над ней и запер ее на чердаке. Она выбралась на крышу Буркова дома, ползает по ней, все время подвергая себя риску сорваться вниз, кричит, из-за уличного шума ее не слышат: когда же маляры увидели ее, то не нашли в происходящем ничего кроме забавного («Чего, говорят, бабка, кричишь, прыгай к нам!») и не помогли ей. Шесть часов промаялась она на крыше между жизнью и смертью, пока ее не освободили. Выслушав этот рассказ, Маракулин не случайно думает о себе и о том, что не должна ли Акумовна стать как бы заместительной жертвой смерти — «А возможно, что весь сумрачный сон его не к нему вовсе, к Акумовне относился. Или это невозможно, за другого нельзя видеть? А почему бы и не увидеть?» (КС). Впрочем, отдаленное примеривание к смерти, сопровождаемой деталями, присутствовавшими при реальной смерти, выдвигало разные варианты и образы. Так, в одном из снов он уже видел себя лежащим на Бурковом дворе, который стал *смертным полем*. В другом случае Маракулина посещает мысль о самоубийстве («проломить череп», ср. «лежал с разбитым черепом» в конце КС): «И если бы Маракулин в минуту отчаяния своего проломил себе череп [...], а наутро его к ответу притянули, то опомнившись, конечно, он одно бы мог сказать в свое оправдание, что не он убил себя, убила его *бурковская жестокая ночь*». Наконец, нельзя забывать, что самоубийству Маракулина в конце КС поставлен в соответствие в самом начале произведения инвертированный мотив, связанный с приятелем-предателем Глотовым, — «Года три, кажется, назад Глотов жену свою законную с третьего этажа на мостовую выбросил, и у бедняжки череп пополам, и не три года, нет, пожалуй, уже четыре будет, впрочем, все равно, дело совсем не в Глотове, а в Маракулине, о Маракулине Петре Алексеевиче речь».

Каковы бы ни были неясности, связанные с этой темой, нельзя не заметить ту умышленность и нарочитость (сочетающуюся иногда с известной натуралистичностью и «грубой» прямолинейностью), с которой автор ставит ее и возвращается к ней. Это впечатление усиливается при обращении к другим текстам — тем более, что сама тема обнаруживает свою вариативность и специфические ответвления. Открыто автобиографические тексты позволяют с несомненностью установить генезис этой темы, ставшей своего рода душевным комплексом. Рассказывая в ПГ о своем детстве, Ремизов вспоминает о событии, которое предопределило многое в нем самом и в его жизни. Однажды утром он был разбужен необычайным шумом, вскочил с кровати и бросился в соседнюю комнату, «откуда из окон видно — через сад — торчали две огромные кирпичные трубы с иглой громоотвода» (ср. трубы Бельгийского завода) и рядом фабричный корпус сахарного завода Вогау. Мальчик увидел, что горит завод и жар обдает все вокруг. «И вдруг жгучая мысль [...] с болью пронзила меня, я понял что-то — вспомнил, как вспоминается

давно когда-то бывшее, глубоко скрытое, вдруг вспыхивающее пожаром, и, горя, я поднял руки к огню, — пламень взвивался надо мной, и пламень вырезался из сердца — пламя окружало меня...» И тут же как непосредственное продолжение: «Если бы не решетка, загораживающая окно, я упал бы на каменные плиты и проломил бы себе череп. Но я только ткнулся носом в подоконник. Дочь няньки подхватила меня и подняла к себе на руки. И на руках ее я очнулся. Жмурясь от боли смотреть на свет, я горячо обнял ее шею и, прижавшись к ее лицу, горько заплакал [...] — это были первые мои слезы» (ПГ). Ср. также фрагмент из «Часов», перекликающийся с деталями *семицкого* сна и гибели Маракулина: «И вдруг ударил колокол [...]. Понеслись громкие звоны. Как один человек, грохнулась толпа, и по замеревшим телам зыбью пронесся предсмертный стон ... Тысяча голосов, тысяча жизней выкрикнули со дна своего сердца веками скрываемую скорбь. [...] — А он перегибался весь на трясущихся руках [...] И в миг тихим светом осенился собор, но перила, не выдержав тяжести, рухнули. И с высоты он полетел вниз головой...» (с. 62—63)<sup>11</sup>.

Навязчивое возвращение к этой теме падения в КС и ряде других сочинений Ремизова, помимо некоего возможного генетически обусловленного («врожденного») комплекса<sup>12</sup>, видимо, объясняется реальным происшествием из детства писателя, которое образует особый разветвленный вариант этой темы. Когда ребенку было два года, он, взобравшись на комод, упал с него на игрушечную железную печку и сломал себе переносицу (ср. последующую «курносость» его). Всю жизнь потом он считал себя «изуродованным» (Кодр. 70). Он неоднократно писал об этом падении, и с ним он связывал пробуждение в себе памяти: «С двух лет начинаю отчетливо помнить. Я словно проснулся и был, как брошен в мир — за какое преступление или для каких испытаний? [...]. Мое пробуждение вышло из крови, больно. Затеяв какую-то игру [...], я влез на комод и с комода упал носом на железную игрушечную печку. [...] И не так от боли, а что вдруг — а это и есть пробуждение: вдруг — я увидел „весь мир“ — какой мир! — я „закатился“, не слезы, кровь липким мазала мне рот и руки, а в ушах стоял колокольный звон» (ПГ); «[...] сверзился я со шкапа и угодил носом в свою игрушечную жестяную печку, переломил нос и разорвал себе губу и, весь измазанный липкой кровью, в первый раз увидел нашу пеструю детскую, а в раскрытое окно синюю грозовую тучу над белой колокольной Андрониева монастыря. Боль, окрашенная кровью, и из крови восторженно начало моей жизни [...]» (ПГ)<sup>13</sup>. То же происшествие с разной степенью полноты и в разных вариантах отражено и в других произведениях<sup>14</sup>. Вместе с тем есть все основания говорить о ремизовской теме носа или сломанного носа, уже оторвавшегося, по сути дела, от его *locus nascendi*. Наиболее убедительный пример — «Часы» и основной их персонаж Костя. «— Костя, почему у тебя нос кривой? — донесло будто ветром и ударило в ухо мальчику Косте. — Кривой? [...] врешь! — Костя закусил от злости длинную жалкую губу. Задержался» — так начинается роман (Ч. II)<sup>15</sup>. Оставляя здесь в стороне тему носа, в которой для Ремизова биографическое соседствовало с литературным (Гоголь, Достоевский и др.), все-таки существенно отметить, что она присутствует и в КС, хотя дана в ином ракурсе, так же, однако, имеющем традицию в русской

литературе. В КС фигурируют два поляка, живущих в Бурковом доме, — Станислав-конторщик и Казимир-монтер; они «известны тем, что по ночам лазают по всем лестницам, и ни одна кухарка и никакая горничная еще не было случая, чтобы устоять могла. И любой *семеновец* перед ними просто дрянь». Оба эти персонажа образуют некое двуединство, изображаемое гротескно — «Казимир-то ускокнул, а Станислав попался, сгреб его Еркин да на землю, [...] хапнул и откусил нос, а случившийся тут же на дворе рыжий губернаторский пес *Ревизор* откушенный Станиславов нос съел» (КС), и дальше уже они упоминаются как «Станислав-конторщик с откушенным носом и Казимир-монтер» (ср. в ПГ: «И когда еще был совсем маленький, меня в колясочке возили, в Сокольниках, и был я ласковый и любил целоваться, и однажды, поцеловав какую-то девочку [...], — я этой Вале откусил носик»). В этом контаминированном из Гоголя («съеденный нос») и Достоевского (жалкий по л я ч о к, с одной стороны, а с другой, двое писаришек с к р и в ы м и н о с а м и: «у одного нос шел криво вправо, а у другого влево») образе в свете всего сказанного парадоксально преломляется собственное несчастье писателя.

Очень сходная ситуация наблюдается и в связи с комплексом о г н я, п о ж а р а, «сожигающего» пути жизни, архетипически соединяемой у Ремизова с комплексом воды (ср. выше К. 75—76), где *кукха* — «влажность сквозь звезда, живая влага, Фалесова *hygron*, мировая „улива“, начало и происхождение вещей», в сравнении и противопоставлении огненной книге — «Ахру»: «А эта книга, как комок огненный»<sup>16</sup>. Выше уже приводилось описание пожара, поразившего Ремизова в детстве и едва не ставшего причиной его падения из окна (ПГ). Это раннее зрелище не просто поразило его, но пронзило болью и пробудило воспоминание чего-то когда-то бывшего. Именно тогда и происходит символическое обручение огню — «и горя, я поднял руки к огню. [...], пламя окружало меня». Это переживание не раз отражено в произведениях писателя. В «Пруде» оно отдано мальчику Коле, самому «автобиографическому» из персонажей Ремизова: «— Пожар! пожар! пожар!!! Коля вскочил из угла да к окну. Высунул голову [...] Черные тучи, черный подожженный океан дымился со всех концов. Небо падало. — Пожар! пожар! пожар!!! и тотчас снопы искр пробили кромешную тьму, красный крик разодрал горло и впился горящими ртами в живое тело, его тело [...]» (с. 87)<sup>17</sup>. Страх пожара, мистическое отношение к огню сохранилось на всю жизнь. «Засыпая, вдруг просыпаюсь и прислушиваюсь, не случилось ли, не горит ли? [...], но и без пожара я боюсь ночи. [...] В театре и концерте я сижу как на иголках: мне все кажется, рухнет потолок или начнется пожар» (ПГ); — «потом будет домашний театр под постоянной угрозой: „сделают пожар“» (Кодр. 72)<sup>18</sup>. Но иногда страх огня как бы превращался в устрашение огнем, жажду поджога, огненный бунт — «Пожар какой, пожар пуцу! — горело, раздувалось детское сердце в пожаре лютном» (П. 79); — «...Если бы отпустить мою дикую волю, я разорвал бы мои рукописи и поджег бы дом» (дневниковая запись от 5. XI. 1949. Кодр. 227)<sup>19</sup>.

Но главное в теме огня для Ремизова даже не это и, во всяком случае, не просто биографическое «переживание» огня, но тот мысленный, чувственный, душевный опыт переживания своей собственной казни — огнем, в каком бы

месте и веке эта казнь ни произошла. Фигуры (из главы «Поджигатель» — ПГ) первопечатника Ивана Федорова, чья первая типография была сожжена, и сожженного «огнепального» Аввакума становятся alter ego писателя.

«Но разве могу забыть я ночь на Михайлов день [...], когда на Никольской загорелся „Печатный Двор“, а для меня, когда — вся Москва горела, я сам горел. Перескочив через частокол, я стоял, гася на себе огонь [...]. В распаленных глазах моих [...], мне виделся, стоял первопечатник [...]. Я видел ясно, как из пылавшего станка он выхватил и, подняв высоко над головой дымящиеся резные доски [...] он мог бы ими раскроить мне череп! [...] Сквозь вой, и свист, и колокол до меня донеслось: „Сжечь их!“ — но этот голос был не грозный, а какой-то нежной болью проник в мое взрезанное сердце. [...] И не знал, куда девать мне мои руки, в кровь ободранные и обожженные, — я вдруг почувствовал нестерпимую боль и побежал к Москворецкому мосту: одна была дорога — на Москву-реку. [...] Проломив тонкую звенящую кору льда, я опустил мои руки — последняя надежда! но хлынувшая потревоженная вода резанула меня огнем. И, вздрогнув жгучею дрожью, я понял, что и сама студеная река для меня теперь, как огонь, и от огня мне — некуда! Пламень взвивался над моей головой, — и пламень вырезалась [так! — В. Т.] из сердца — пламя окружало меня...» (ПГ).

И далее об огненной смерти Аввакума — «Но разве могу забытья [...] я помню Пустозерскую гремющую весну [...] На площади перед земляным острогом белый березовый сруб, обложенный дровами, паклей и соломой [...] Мне чутко из веков: скрипучей пилой звенит стрелецкий голос: „По указу государя, царя и великого князя [...] за великие на царский дом хулы — сжечь их!“ Из замеревшей тишины, блеснув, пополз огонь — „жечь их“. Не сводя глаз, я следил — огонь уж шел [...], а дойдя до ног, разлился, поднимаясь. [...] Огонь, затопив колена, взбросился раскаленным языком и, гарью заткнув рот, лизнув глаза и свистом перебежась в разрывавшейся клоками бороде, шумно взвился огненной бородой над столбом. И запылал костер [...] пока на земле звучит русская речь, будет ярка, как костер, память о тебе...» (ПГ).

Эта огненная казнь соотносится в сознании Ремизова с казнью «белым огнем», с крестными страданиями и крестной смертью, с тем внутренним душевным опытом сораспинания Христу, без которого нельзя понять главную идею КС. — «Что сохранию в памяти от первой книги? Или по содержанию очень все было чуждое мне? Или, потому что написано книжным складом, торжественно, не простою речью, меня увлекало музыкой и я ничего не понял? И только остались „муки“. И разве могу забыть я казнь белым огнем? Я точно присутствовал и не как свидетель, а как сам мученик. Я не только все видел, я и чувствовал. С замеревшим сердцем, но готовый ко всему, я глядел в сгущающуюся черноту злой ночи — м о е й жестокой казни. Я помню разъятие состава — с этого началась казнь: соструганная кожа, рассеченные мускулы, раздробленные кости, и крест: пригвождение в длину, широту и долготу. И когда последняя капля моей крови ушла в землю, стон в ветер, помыслы в облака и не осталось корней жизни [...] и это я помню: мое восторженное чувство совершившегося чуда» (ПГ).

Эта опаленность огнем<sup>20</sup> рождает то особое «огненное чувство, ради которого [...] ты должен уйти из этого мира от его „нет“; и вот единственный

выход: схорониться живым в могиле и там — сгореть!» (ПГ), как сделали брат и сестра из рассказа 10-й ночи. И это «огненное чувство», сродство своей судьбы с огненной казнью, также нужно иметь в виду при попытках пробиться к скрытым смыслам КС. Это тем более важно, что оно связывает теснейшим узлом автобиографическое и художественный вымысел, правду и поэзию.

В ПГ, перед тем как описать казнь «белым огнем», Ремизов с умыслом говорит о «вере», которой нельзя научить и которой нельзя заставить верить. «Как голос и слух, и „вера“ передается через кровь [...] С „верой“ родятся, как я с моими „подстриженными“ глазами» (ср. выше кровь х огонь). В КС тема огня и пожара не случайно связана с тремя Верами — *Верой Николаевной Кликачевой*, *Верой Ивановной Вехоревой (Верочкой)* и *Верой (Верушкой)*, «чудотворной», как называла ее Акумовна. Верушка — девочка-подросток, одна из «крестовых сестер». Взятая в няньки к детям буфетчика, Вера очень скоро была переведена в отдельную комнату — «ей как будто бы так удобней будет и спокойней. И опять пошло то же: сначала сам хозяин-буфетчик, за буфетчиком околоточный надзиратель. Как ночь, уж кто-нибудь непременно — человек по пять за ночь к ней приводили. И никуда уж из комнаты не выпускали, и детей она больше не видела». Но спас ее огонь. «И вышла Вера из комнатки буфетчика одним чудом. Счастливая случайность: пожар — загорелось в гостинице. А то бы пропала. Выскочила она в суматохе из комнатки своей да бежать» (КС).

Но это обычный огонь, так сказать, «бытовой», хотя и счастливый (впрочем, и счастье оказалось весьма недолговечным и более чем сомнительным). С иным огнем связана Вера (Вера Николаевна). Этот огонь жизни, огонь, сожигающий жизнь, огонь страдания и сораспинания. Можно сказать, что в этом втором случае выступает тот мистический огонь, который все, что он опалает, превращает в символ — не просто в новый знак-обозначение, но в само явление, в эпифаническое раздвижение «реальности» сверхреальностью. Поэтому вся «огненная» тема Веры символична. Жила она с матерью в уездном городке Костринске (*костер*), «домишко свой был и сгорел, все добро пропало. И спасли бы, ну, хоть частицу уберегли бы от огня, да мать — старая Кликачева, стала она с иконой прямо против пламени<sup>21</sup> и ничего не дала вынести, все погорело: если дать огню все пожрать, не противиться, он тебе сторицею вернет, так думала старуха. А ей и знаменье было, примета предвещала пожар: еще за неделю стол и иконы жутко трещали. Да не спохватилась старуха вовремя, — все и погорело».

Судьбу свою Вера Николаевна унаследовала от матери, вынесла ее из родного города — *Костринска*, и была эта судьба в ее глазах — «глаза ее потрясенные — бродячей Святой Руси стали как два костра», а в них — вся боль ее: «и всю ночь она не плакала, а выла, словно петлей ей горло сжимали и петля затягивалась туго». Надежды медленно, но бесповоротно обращались в прах, все, что ценилось, оказывалось недостижимым, но высокий идеализм матери хранится в душе, и в огне сжигающих ее страданий она стоит, все терпя и все принимая, как ее мать на пожаре с иконой в руках.

Третья Вера — Вера Ивановна Вехорева, мечтавшая стать артисткой и ставшая одной из женщин в «темном», которые в известный час заполняют

Невский (после *семицкого* сна Маракулин видит одну надежду на спасение — Веру; в отчаянии он ищет ее: «—Верочка, — кликал он, — Верочка!» и, не найдя ее, осознает, что навсегда потеряна Вера и то, символом чего в этот катастрофический момент была она для него). Судьба наносит Верочке удар за ударом, загоняя ее на дно жизни. У нее нет того душевного ресурса, который Вера Николаевна нашла в материнском наследии, и она, как бы полемизируя с этой позицией, избирает демонстративный цинизм, ведя себя так, как если бы она была хуже, чем она есть на самом деле. «— За деньги все можно купить, — кричала Верочка своим жутким криком, кричал в ней не клич *проводящих*, а вызов [...] и вызов и крик отчаяния ее сожигает и гасит его пути, — я проститутка и буду проституткой! А на будущий год я покажу себя, вы меня увидите [...] мне всякий даст, я умею лгать, и я возьму свое!» Этот вызов и отчаяние не только самосжигание, но и сжигание жизни другого — Маракулина: «— И вы, Петруша, вы хотели бы, а? — спросила она вдруг с какою-то злостью. — Да что же вы, хотите, да? [...] — Так вот же вам, — Верочка высунула язык, — не получите-с, нищий! Нищих не принимаю, слышите, не принимаю! — И глаза ее *бесстыжие* сверкнули, как два ножа, а распустившиеся волосы огнем ее жгли».

Но ни терпение и покорность одной Веры, ни вызов и насилие над своей жизнью другой Веры не принимаются Маракулиным. Оба эти пути самосжигания вызывают раздражение и протест, они чужды ему. «А Маракулину захотелось уж самому встать и тут же сейчас у одной глаза выколотить — эти потерянные глаза бродячей Руси, сбобевшей, с вольным нищенством [...] все выносящей и покорной, терпеливой Руси<sup>22</sup>, которая гроба себе не построит, а только умеет сложить *костер* и сжечь себя на *костре*. А другую задушить, чтобы перестала улыбаться, не было бы этой улыбки, из которой с каким-то наглым бесстыдством лезет в глаза всем и каждому смазанная *изнасилованная* душа, ей незачем жить, ей нечего делать, ей нет места на земле!»

«А может быть, ему самому уж нет места на земле?» — встает перед Маракулиным последний вопрос. Ответ на него не был найден, и Маракулин выбрал иной вариант сожигательного пути, спасая как бы тем самым своего создателя от тех непереносимых страданий, которые он испытывал весной — летом 1910 года. Так в очередной раз поэзия стала правдой, а правда поэзией<sup>24</sup>, снова демонстрируя и подтверждая старую мысль о неразличимости идеального и реального в искусстве<sup>25</sup>.

1987

### Примечания

#### Статья первая

<sup>1</sup> См. Литературно-художественные альманахи изд-ва «Шиповник», кн. 13. СПб., 1910; из других изданий ср. — М., 1918 (с подзаголовком — Повесть) и М.—Пб.—Берлин, 1923. Сам Ремизов говорил: «Мои романы — „Пруд“, „Часы“, „Крестовые сестры“ и повесть „Неуемный бубен“. А хроника — „Оля“ („В розовом блеске“), это, кажется, и моя беллетристика. Как воспоминания — „Взвихренная Русь“, „Подстриженными глазами“, „По карнизам“ и неизданные „Иверень“, „Петербургский буерак“,



„Учитель музыки“». См. *Наталья Кодрянская*. Алексей Ремизов. — Париж, 1959, 117 (далее — Кодр.). Используются следующие сокращения: КС — «Крестовые сестры», П. — «Пруд», Ч. — «Часы», Б. — «Бесприютная», Встр. — «Встречи. Петербургский буерак», К. — «Кукха. Розановы письма», УМ — «Учитель музыки», ПГ — «Подстриженными глазами». КС цитируются по изданию: *А. М. Ремизов*. Крестовые сестры. М.; Пб.; Берлин, 1923.

<sup>2</sup> «Так прошло лето — первая редакция „Крестовых сестер“. А будет пять. Последнюю прочел Иванов-Разумник» (Встр. 31).

<sup>3</sup> Отвечая на вопрос об истоке его словесного творчества, Ремизов скажет: «Песня, величание, молитва. Я рассказчик на новеллу, не больше, и эпос не мое. [...] я никакой романист, а я пытался, но не вышло. У меня нет дара последовательности, а все срыву. С каким трудом я протискивал свое песенное в эпическую форму [...]. В основе я лирик [...]» (Кодр. 109).

<sup>4</sup> «Вы, различные мои спутники, боль и бедность, на каком пути и когда — вы не помните? — наша первая встреча?» (ПГ). Но эта потрясенность не только от силы зла и боли, но и от особенностей душевной структуры Ремизова, от его специфического («необщего») взгляда на мир, о котором он писал и в ПГ, и в Встр. «А если судьба его бросала, и не раз, в ад, зато его глазам открылся свет человеческий, без которого не было бы ни „Крестовых сестер“, ни „Плачужной канавы“ [...]» (Кодр. 92).

<sup>5</sup> См. Архив Ремизова А. М. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 31. А. М. Ремизов. Письма (32) Ивану Александровичу Рязановскому. ГПБ, Отдел рукописей. — Автор глубоко признателен сотрудникам Отдела рукописей за помощь в работе.

<sup>6</sup> Дата приезда — 1 июня 1910; устанавливается по записям писателя. См. Архив Ремизова А. М. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 3. Адреса и маршруты поездок. ГПБ, Отдел рукописей: «1910 [...] 1 июня — 30 июня Уси-Кирко (Финляндия) д. Тур-Кийя. Санатория М. М. Волковой» (л. 9).

<sup>7</sup> Напечатанный текст КС ведется от 3-го лица.

<sup>8</sup> В Москве Ремизов был с 5 по 14 сентября, согласно записи в «Адресах и маршрутах поездок» (л. 9).

<sup>9</sup> Ср. еще в письме от 13. III. 1911 тому же адресату: «Я опять захворал. Сейчас поправляюсь. Пожар у нас случился. В комнате, где я спал, горела стена. Я только что встал и стал заниматься (поправлял Крестовые сестры), да зачем-то вышел в столовую, а дым так и валит [...]» (л. 19).

<sup>10</sup> «Автобиографичность» Ремизова требует учета его собственного взгляда по этому вопросу. «Автобиографических произведений у меня нет. Все и во всем автобиография: и мертвец Бородин [...] — я самый и есть, себя описываю, и кот Котофей Котофеич [...] тоже я, себя я описываю [...]». См. Архив Ремизова А. М. Ф. 634. Ед. хр. 1. Автобиография. Петербург. Беловой автограф (ГПБ, Отдел рукописей), л. 11 [разрядка всюду наша. — В. Т.].

<sup>11</sup> Окончание части II («Крестовые сестры» и «Петербургский текст»: ключевые образы, символы, основные смыслы) будет опубликовано в другом месте.

<sup>12</sup> «Симфоническое построение новеллы. Я пользуюсь им в „Крестовых сестрах“, возвращающийся мотив, а главное музыкальное начало одновременно у меня и у Андрея Белого» (Кодр. 110).

<sup>13</sup> «Ходили слухи, будто все дело Александр Иванович подстроил, его рук: подчислил Глотов приятеля своего, а сам из воды сух вышел». Впрочем, «с другой стороны все знали, что Маракулин не прочь был по доброте ли своей душевной или еще по какому качеству, по излишней ли доверчивости своей и воображению — любил ведь ладить с людьми! — да, сам он не прочь был временно, конечно, талон выдать [...]».

<sup>14</sup> Некоторой неопределенности локализации адреса Маракулина соответствует и, как будет видно из дальнейшего, очевидный «сдвиг»: Бурков дом находился по мень-

шей мере в три раза ближе к Семеновскому мосту, нежели к Обуховскому, и подходил к дому Маракулин всегда со стороны Семеновского моста, с Гороховой, или по Горсткину мосту, почти против Буркова дома. Подобные сдвиги характерны и для других топографически точных писателей (в частности, у Достоевского, и тоже в связи с определением локуса в зависимости от мостов через Фонтанку).

<sup>15</sup> «Пятый этаж, ноги старые, бежать-то на улицу не сбежит, а на лестницу подняться — оступается», — говорится об Акумовне, прислуге Адонии Ивойловны, хозяйки квартиры (№ 79), в которой жил Маракулин. Ср. также о паспортисте Еркине: «И на праздниках, взобравшись куда-нибудь на пятый этаж, нередко позвонит в квартиру [...]».

<sup>16</sup> КС писались летом 1910 г., и, значит, Маракулин жил в Бурковом доме, по крайней мере, с 1905 г. или даже несколько раньше.

<sup>17</sup> Генеральша Холмогорова, живущая в Бурковом доме и обычно прогуливающаяся по будням «для моциона» по Фонтанке, ходит «под праздники и в праздники на Загородном в церкви и из церкви» (отмечено трижды), упоминаются *барышни* с Загородного и т. п.

<sup>18</sup> Только до газетчика на углу Гороховой может дойти клоун Василий Александрович, повредивший себе ногу; обитатели Буркова дома возвращаются к себе часто по Гороховой (Маракулин, идя по Гороховой, сворачивает на Фонтанку); потрясенный убийством генеральши, «[...] мимо дома, не заходя домой, вышел он на Гороховую и так по Гороховой шел до самого Адмиралтейства [...]], ср. *барышни* с Гороховой и т. п.

<sup>19</sup> Рыбные садки находились на Фонтанке.

<sup>20</sup> Впрочем, упоминаются Измайловский и Аничков мосты.

<sup>21</sup> «Ноевым ковчегом» называл такие дома за полвека до этого Достоевский. Но конечно, в КС дан новый вариант «ковчега», точно приуроченный к второй половине 1900-х гг. Горя и страдания не стало меньше (а сознание его и связанные с ним переживания даже обострились, хотя изредка эти новые «бедные люди» оказываются в Марининском театре, мечтают о сцене или даже, правда, в некоем коллективном безумии, пренебрегающем реальностью, о поездке в Париж), но многообразие и дифференцированность социальных типов «бедности», как и поляризация общества и жизни, несомненно, возросли. Новая социальная «физиология» Петербурга дана в КС почти исключительно на материале Буркова дома и двора, его обитателей и случайных посетителей. Ее принципы лучше всего могут быть поняты в связи с «ценностной» дифференциацией разных частей дома — и по горизонтали, и по вертикали. Ср.: «Парадный конец дома в переулоч [...] — квартиры богатые. Там живет сам хозяин Бурков — бывший губернатор [...]. Этажом выше — присяжный поверенный Амстердамский, две квартиры занимает. Еще выше — Ошурковы муж с женою — десять комнат, все десять разными мелкими вещицами поизнаставлены и аквариум с рыбками, прислуга то и дело меняется. Сосед Ошурковых — немец, доктор медицины Виттенштаубе [...]. Над Ошурковыми и Виттенштаубе генеральша Холмогорова, или вошь, как величали генеральшу по двору. [...] Черный конец дома — квартиры маленькие и жильцы средние, а больше мелкие. Тут и сапожник, и портной, пекаря, банщики, парикмахеры, прачечная, две беловешейных, три портнихи, сиделка из Обуховской, кондуктора; машинисты, шапочники, зонтичники, щеточники, приказчики, водопроводчики, наборщики и разные механики, с банками и тараканами, и всякие *барышни* с Гороховой и Загородного, и девицы-*портнихи*, и девицы из чайной, и шикарные молодые люди из бань, прислуживающие петербургским дамам до востребования. Тут же и углы. Содержатель углов торговец Горбачев [...]. Горбачевские углы известны. Тут и старуха, торгующая у бань подсолнухами, [...] и селдкой, и мочеными дулями, и кухарки без места, и так разные люди, вроде *беспокойного* старика Гвоздева, и маляр, и столяр, и сбитенщик, тут и разносчики. [...] Около углов дворничья. Семь дворников. Все на

вид такие здоровые и все больны чем-нибудь таким [...]. Над дворницкой — *старший* Михаил Павлович [...]. Над Михаилом Павловичем — паспортист Еркин и конторщик Станислав [...]. Свадьбы, покойники, случаи, происшествия, скандалы, драки, мордобой, *караул* и участок, и не то человек кричит, не то кошка мяучит, не то душат кого-то — так всякий день [...]. Далее — о жильцах квартир № 77—79, основных персонажах КС.

<sup>22</sup> Ср. помимо уже указанного: «На Фонтанке около Буркова дома в переулке ловили какую-то барышню, должно быть, революционерку. Городовые оцепили переулочек, и проходу не было»: — «И он вышел в переулок и, зайдя в ворота, пошел к черному ходу». Безмянны казармы (Фонтанка, 90; раньше местных войск, позже — лейб-гвардии Московского полка), церковь на Загородном (Введения во храм пресвятой Богородицы во Введенском саду, арх. Тон, 1842; не сохранилась), бани, упоминаемые не раз и по разным поводам (персианин-массажист из бань в эпизоде с Муркой; генеральша ходит по вторникам париться в бани; старуха, торгующая у бань; баншики, молодые люди из бань и т. п.) и легко отождествляемые с т. наз. «егоровскими» банями (Б. Казачий, 11; через несколько лет — «Центральная» баня, владелец Вас. Ив. Иванов), см. ниже. В КС никак не упоминается Введенский канал, как и соседние дома по Фонтанке (№ 98—102 и № 90—94). Вообще стоит отметить, что топографическая проработанность района к западу от Буркова дома (т. е. ниже по Фонтанке) очень слаба в отличие от смежной территории к востоку и югу (Гороховая, Загородный).

<sup>23</sup> Другой резкий контраст — между четной и нечетной сторонами М. Казачьего. Единой массе дома № 96/1, к которому примыкает и дом № 3/9, противостоят разнообразные по высоте, искусно расчлененные объемы светло-желтых гладких зданий, прерываемых «кулисно» оформленным двором и отсылающих к началу XIX в. (возможно, и к концу XVIII в.), ср. дома № 2/94, 4.

<sup>24</sup> Этот двор является общим для черного конца дома № 96/1 и дома № 98, который существенно закрывает жильцам правой части дома № 96/1 обзор территории к западу. В настоящее время вдоль стены чахлый «дворовый» садик.

<sup>25</sup> Бельгийское акционерное общество электрического освещения Петербурга (Фонтанка, № 104/2, теперь — ТЭЦ 2).

<sup>26</sup> Ср. еще: «Осенний вечер. На дворе петербургский дождик. Из желобов глухо с собачьим воем стучит вода по камням. Бельгийский электрический фонарь сквозь туманы и дым, колеблясь, светит, как луна. В окне Обуховской больницы один огонек» (дважды); — «и все заснули в доме и во дворе, и гудки автомобилей не доносились с Фонтанки, и в Обуховской больнице замирал огонек по ночному звездою, и поднялась над кирпичными бельгийскими трубами звезда, заглянула в окно, такая большая, вечерняя, весенняя — час ночи настал»; — «Было поздно [...] уж ветровой закат пыльно расстился за Обуховской больницей и с короткою ночью напоздали из-за болотных застав туманы [...] да по окнам, положивши подушку на подоконник, высунувшись, торчали головы взъерошенные и замороженные каменным петербургским зноем в надежде, должно быть, подышать прохладою». — «И низко фонари, как огромные спустившиеся с неба звезды и луны, висели над Бурковым двором в тумане»; — «И в ответ шепчет ему весь Бурков двор в тоске смертельной: „Не я ли, Господи? [...]“ А высоко, куда выше четырех кирпичных бельгийских труб с громоотводами, парят зеленые, как птицы зеленые, аэропланы [...]» и т. п. Эти четыре трубы и сейчас образуют важнейшую черту левобережья Фонтанки (наряду с куполом Измайловского собора) — его ключевые вертикали, открывающиеся с набережной Фонтанки несколько ниже Аничкова моста. В плане трубы образуют прямоугольник; поэтому с позиции против участка № 104 видны лишь две трубы (передние, закрывающие собой здание), а с других позиций две трубы оказываются чуть пониже (задние) двух других, но все четыре воспринимаются как один ряд.

<sup>27</sup> В «маракулинское» время домом № 96/1 владел Н. Ф. Целибеев (в 1908 г. управляющим при том же владельце был К. О. Леоничев), владевший и рядом других домов в разных районах Петербурга (в частности, на Загородном, № 15, 17). С 1909 г. Бурковым домом владел Н. В. Ханкин, а управляющим был К. М. Чепулис. См. Весь Петербург на 1907 (соотв. — 1908, 1909, 1910) г. Адресная и справочная книга г. СПб. СПб. [б. г.], далее — ВП с указанием года.

<sup>28</sup> Так, в доме № 15 по Загородному, владельцем которого был Н. Ф. Целибеев, владевший и домом № 96/1 по Фонтанке, позже проживала Зин. Ив. Буркова; в доме № 22 по Загородному жил Н. В. Бурков.

<sup>29</sup> Это относится и к ряду других фамилий — Маракулин, Глотов, Еркин, Лиховидов, «рыбные» Лещев и Раков и т. п.

<sup>30</sup> И в другом месте Бурков назван самоистребителем и отнесен к числу нередких на Руси «истребителей, извержно обращающих на себя свой недюжинный талант».

<sup>31</sup> Ср. об Угрюм-Бурчееве: «Он был ужасен; но, сверх того, он был краток и с изумительной ограниченностью соединял непреклонность, почти граничившую с идиотизмом»; — «Ему нет дела ни до каких результатов, потому что результаты эти выясняются не на нем [в отличие от Буркова. — В. Т.] [...] Если бы, вследствие усиленной идиотской деятельности, даже весь мир обратился в пустыню, то и этот результат не устроил бы идиота. [...] На лице его не видно никаких вопросов. [...] Может быть, это решенный вопрос о всеобщем истреблении [...]» и т. п. Буркова никто не видит, у него нет лица, которое заменяется мундиром и даже «электрическим» сиянием, исходящим от него. Но и в портрете Угрюм-Бурчеева, сохранившемся в городском архиве, есть признаки некоей «истребительной» силы, но — главное — «нарочитое упрямство человеческого. Похоже, что не раскрытая автором истребительная деятельность Буркова во вверенной ему губернии не многим отличалась от того, что делал Угрюм-Бурчеев в своем Глупове. И конец последнего («бывший прохвост моментально исчез, словно растаял в воздухе»). «История прекратила течение свое» лишь один из вариантов парадоксального выхода, как бы подготовленного им самим, другой вариант которого — не менее парадоксальное самоустранение Буркова (случай, когда роль «*deus ex machina*» играет сам персонаж, не знающий, однако, об этом, и когда решение судьбы «уничтожает» персонажа в его истребительной функции).

<sup>32</sup> Присяжный поверенный Амстердамский, живущий этажом выше Буркова, оканчивается носителем фамилии, лишь однажды отмеченной в алфавитном списке проживающих в СПб. в 1909—1910 гг. (Амстердамский Алексей Васильевич, врач СПб. губернской земской управы. Адрес — Невский, 104; Амстердамская-Иванова Людм. Алекс., зубн. врач. (ПС. Больш. пр., 10), видимо, его дочь). Можно напомнить, что над Амстердамским в КС, действительно, живет врач Виттенштаубе. В Бурковом доме живет монтер Казимир со своим приятелем конторщиком Станиславом. Эта «польская» тема, отражающая явное влияние Достоевского, может быть прослежена и в связи с «реальным» домом № 96/1: управляющим в нем в 1909—1910 гг. был Казимир Мих. Чепулис (ср. в КС два мотива — Казимир и конторщик), а в соседнем доме по М. Казачьему (№ 3/9) в то же время — Кондр. Викт. Недзвецкий.

<sup>33</sup> «К празднику директору подается отчет, отчет обыкновенно пишется на машине — самый обыкновенный отчет, а вот ему почему-то непременно захочется самому переписать и своею рукою [...], и ночи и дни он упорно выводит букву за буквой, строит ровно, точно бисером ниже [...], пока не добьется такого отчета, хоть на выставку неси, вот даже какого! — почерком Маракулин славился» или же: «Маракулин, переписывавший полууставом смехотворную старинную русскую повесть, над которой сидел с утра до вечера, — редкий и выгодный заказ, свалившийся ему как какая-нибудь освежающая райская манна, вздрогнув, не довел затейливого усика в вино-

градах заглавной буквы. [...] Тушь на пере высыхала, и буквы не выходили [...]». — Эксплицируя семантику фамилий до почти недопустимой утрировки, можно сказать: Пока *Маракулин маракал*, *Готов проглотил* его. О каллиграфии в жизни Ремизова см.: *Резникова Н. В.* Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. — Berkeley, 1980. С. 77.

<sup>34</sup> Эти «шкапчики-ларьки» и зеленые березки, установленные вдоль них на Бурковом дворе, были последним, что увидел Маракулин из своего окна за мгновение до смерти.

<sup>35</sup> «„Вот тебе и бессмертная!“ — подумал Маракулин, узнав в убитой старухе свою несчастную генеральшу — сосуд избрания, ту самую генеральшу-воишь, которую наделил он царским правом в свою жестокую бурковскую ночь. И вот царское право *слепло случайностью* отнято [...]!»

<sup>36</sup> См.: *Мицз З. Г., Безродный М. В., Дашлевский А. А.* «Петербургский текст» и русский символизм // Труды по знаковым системам 18. Тарту, 1984. С. 89—91, а также *Освоат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальному повесть сохранить...». Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985, особенно 162—163. Об указанном эпизоде в контексте 1918 г. см.: *Леонид Доброприров.* Санкт-Петербург // Современное слово. 1918. 23 июня. № 3560, о чем напоминает в статье: *Тименчик Р. Д.* «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века // Проблемы пушкиноведения. Рига, 1983. С. 88—89. Медный всадник выступает у Ремизова и, еще раз — в его «ночном видении» из «сновидческого» цикла. На Марсово поле согнаны обезьяны со всего света, и здесь они подвергаются страшным казням. «Когда же Марсово поле насытилось визгом и стоном, а земля вспухла от пролитой обезьяньей крови, а крещеный и некрещеный русский народ надорвал себе живот от хохота, и прискакал на медном коне, как ветер, в садник, весь закованный в зеленую медь. Высоко взвившийся аркан стянул мне горло, и я упал на колени. И в замершей тишине, дерзко глядя на страшного всадника, перед лицом ненужной, ненавистой, непрошенной смерти, я, предводитель шимпанзе [...], прокричал гордому всаднику и ненавистой мне смерти трижды петухом» («Бедовая доля», 1909; ср. обезьянью тему в КС). В этой сцене, отсылающей к стрелецким казням Петра на Красной площади, в связи с эпизодом из КС особое внимание должно быть обращено на перволичную форму партии страдальца, который вот-вот станет очередной-последней жертвой Медного всадника. Этот прием позволяет и в маракулинском монологе, обращенном к статуе Петра, почувствовать скрытое я, глубокий автобиографический подтекст. Тема медного гиганта и бегства от него представлена и в КС: после потрясения, перенесенного при встрече с Верой, «не разбирая улиц, шел Маракулин, куда ноги вели. [...] Выйдя с Подьяческой на Садовую, стал он переходить на ту сторону и вдруг остановился: у ворот Спасской части, там, где висит колокол, теперь стоял пожарный в огромной медной каске, настоящий пожарный, только нечеловечески огромный и в медной каске выше ворот. И в ужасе Маракулин бросился бежать» (ср. *Ужасен он в окрестной мгле!* и *И вдруг стремглав / Бежать пустился*). Ср. в страшном маракулинском сне о *смертном поле* на Бурковом дворе: «Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко! [...] И вот забренчало что-то, как шашкой, и из шкапчика-ларька вышел пожарный, нечеловечески огромный, в огромной медной каске, и пошел; застучал сапогами. И ходко [...] приближался к Маракулину и, дойдя до него, стал». Ср. образ пожарного в ужасной медной каске в «Часах» (153, 156).

<sup>37</sup> Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 3. Архив Ремизова А. М. ГПБ, Отдел рукописей (17 л.).

<sup>38</sup> Тот же адрес неоднократно повторяется и далее — 1908 г.: «М. Казачий пер. 9, кв. 34 [...] 12—26. VII опять на Казачьем. [...] 19. VIII — 5. IX Москва и опять на Казачьем» (л. 6); 1909 г.: «СПб. М. Казачий пер. 9, кв. 34» (л. 7); «а с 12. IX опять на Казачьем пер.» (л. 8); 1910 г.: «СПб. М. Казачий 9, кв. 34» (л. 9). Запись за 1911 г. начинается уже другим адресом — «Таврическая 3в, кв. 23» (л. 10). Следует отметить,

что Ремизов поселился в М. Казачьем не сразу после Кавалергардской. До этого чуть менее месяца он жил на Загородном (факт, не отраженный в ВП на 1907 г.). В «Адресах и маршрутах» Ремизов отмечает: «28 VIII. Загородный 21, кв. 19 (сняли комнату [...]») (л. 5), что подтверждается и позднейшими воспоминаниями — «Жили мы тогда очень трудно. Особенно как перебрались с Кавалергардской на Загородный в комнату. Особенно в праздник, когда к хозяевам приходили гости: как в темнице сидели [...] Тут вот нас и освободил Рославлев [...] И в Казачий переехали. И как раз о ту пору и Розановы переехали со Шпалерной в Казачий же» (Встр. 61). В надписи на экземпляре «Часов», подаренном жене, Ремизов вспоминает: «А устройство „Часов“ в Петербурге в 1908. Переехали на Казачий переулок из комнаты с Загородного проспекта» (Кодр. 163). Ср. также о жизни на Загородном К. 49.

<sup>39</sup> Далее следуют более специальные условия.

<sup>40</sup> Конечная дата проживания Ремизова на М. Казачьем подтверждается следующим договором со статск. советн. Иларией Федоровной Хреновой, согласно которому Ремизов нанимал «квартиру в 6 этаже под № 23 из 5 комнат» по Таврической улице, в доме под № 3-в, «сроком с 24-го сентября 1910 года на один год, то есть по 24-е сентября 1911 года, ценою по шестьсот (600) рублей в год [...]» (л. 29—30). «И к осени мы переехали с Казачьего на Таврическую в достраивающийся дом Хренова „просушивать стены“» (К. 84). Ряд данных можно извлечь из писем Ремизова, прежде всего И. А. Рязановскому, отчасти уже цитировавшихся. Ср. письмо от 9. VIII. 1910: «На этой неделе, в крайнем только случае на той — в Петербург. Нам придется квартиру менять: очень уж много было недоразумений последние месяцы. А найдя квартиру, поеду в Москву [...]» (Ф. 34. Оп 1. Ед. хр. 31, л. 11).

<sup>41</sup> «Жили мы по соседству: Розанов в Б. Казачьем переулке, мы — в М. Казачьем; нас разделяли Егоровские бани. В. В. бывал у нас чуть ли не каждый день. И всякий раз тайно» (К. 57). Егоровские бани поминаются и еще раз (ср. тему бань в КС): «Вылезли в Б. Казачьем переулке. В. В. пошел меня провожать: через дорогу и мы. По середине улицы против Егоровских бань остановились — огромными лучами наставились на нас банные окна. И вдруг, належке уж, В. В. заговорил. Я никогда больше не слышал такого, не видал его таким. И сам бы он не мог повторить: недосказывая и перебивая себя, вздохнул. Как рукопись, в которой слились все буквы — Розановская. Уж баня пропала — ни лун, ни лун [вероятно: «ни луж, ни лун» или наоборот. — В. Т.]. И соседнее темнее. И только наш край верх залился. — Так ты все это когда-нибудь и напиши! „Написать?“ Я сказал: — Тут надо как-то одним — Так ты одним словом, понимаешь? — через войну — бесконечную! — ночь, бани, луны — луны, лужи, влажность сквозь звезды — — Василий Васильевич! [...] я скажу — на обезьяньем языке словом — одним словом; кук-ха — кук-ха! кукха, проникающая мир сквозь звезды, устой подзвездья, сама живая жизнь [...]» (К. 75).

<sup>42</sup> Ср.: «В Казачьем появился Н. С. Гумилев и некоторое время „до Абиссинии“ находился „в рабстве“ — в работе: бегал в лавочку за лимоном, бумагой, спичками. Ему это очень нравилось и впоследствии, по его признанию, он в своем цехе и студии проводил эту систему — беспощадно» (К. 57). О появлении Пришвина в М. Казачьем см. дневниковую запись Ремизова от 31. VIII. 1957 (Кодр. 322). В Б. Казачьем у Розанова Ремизов встречался с Мережковскими, Бердяевыми, Ивановыми, с Е. П. Ивановым и др. (К. 34).

<sup>43</sup> Ср. позже и применительно к московской ситуации: «Москва встретила меня карикатурой [...], а подпись: „Писатель или списыватель?“ [...] Всем хотелось выразить мне свое чувство и потрунить: „плаггиатор“. [...] „Алексей Иванович, верите ли вы мне?“ [...] Я — и я остановился передохнуть, очень меня взволновало, — я — не вор» (Встр. 28), с оправданием автора. На экземпляре книги «Докука и балагурье» (1914) Ремизов написал жене: «Книга — „претерпенная“. Сюда вошла и сказка, за которую

в плагиаторы возведен был „на века вечные“. Память Казачьего переулка и о счастье Таврической» (Кодр. 166).

<sup>44</sup> «Я был под негласным запрещением, меня никуда не принимали, в „толстых“ благородных журналах имя мое было пугалом. [...] И не „сумасшедший“, а просто ненужный. Была перепись собак и автомобилей. Как раз по мне: ни с кем не разговаривать, записывай, и все. Я и взялся. [...] с собаками у меня ладу не было. (Этот памятный случай описан в моей книге „По карнизам“.) Дело с переписью простое, но каждый раз я выходил к собакам не без трелета» (Встр. 47). И далее (48): «Серафима Павловна через В. В. Розанова устроилась в гимназии Минцлова; начальница — жена Сергея Рудольфовича. С. П. было не очень легко, я заметил, не преподавание, а эта Минциха баба — все как следует, а мерка на людей самая пошлая [...] стало быть жди „замечания“ и, конечно, все по программе и учебнику. [...] И все-таки на жизнь не хватало. Да еще составлял я каталог детских книг — пожалуй, самое для меня тяжелое, тягостнее собак, вспомнить жутко [...]».

<sup>45</sup> В надписи писателя, сделанной на экземпляре французского перевода («Sœur en sœur»), принадлежавшем жене, сказано: «„Крестовые сестры“ — Я вспоминаю мою болезнь, санаторию Волковой [в Тур-Киля. — В. Т.] и о. Вандрок у Иванова-Разумника, и перелом нашей жизни: переезд из Казачьего на Таврическую [...]» (Кодр. 182—184). Но и намного раньше на пятом томе своих сочинений Ремизов написал жене: «Ну вот и Крестовые сестры, то, что дало нам на немного другой, какой-то не „Казачьей“ жизни. Сейчас все тут всполохнулось. Грядет! [...]». «Сирин. СПб., 1910—1912» (Кодр. 172).

<sup>46</sup> После того как настоящая работа была написана и сдана в печать, появилась интересная статья — *Данилевский А. А. A realioribus ad realia // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1987. Вып. 781. С. 99—123*, — рассматривающая некоторые общие с настоящей статьей темы. Но учесть результаты этой работы здесь не оказалось уже возможным.

## Статья вторая

<sup>1</sup> Ср. там же: «А это так же неизвестно и незапомнито человеку, как его детство — рай: первый вопрос — „грехопадение“ — очарование и разочарование — мятеж».

<sup>2</sup> Важный московский топографический индекс (но уже не в детстве) — Ильинка. Отец Маракулина — старший бухгалтер у Плотникова, фабрика Плотниковых в Таганке, оптовая торговля на Ильинке. «Все было чудно и странно: и то, что Плотников верует в него как в Бога, и то, что таскался он зачем-то на Ильинку в амбары [...] а на Калитниково, на кладбище [где похоронена мать Маракулина. — В. Т.], не прошел» (КС).

<sup>3</sup> «Когда я смотрю на карточку моей кормилицы, я думаю — Россия, сама Русская земля. И вся-то в цветах, праздничная! — ленты, бусы, кокошник, прошивы, кружева — ее поле, ее лето [...]» (ПГ).

<sup>4</sup> И еще — «Девять месяцев она кормила меня, и я был с ней неразлучен. И долго потом безотчетно я ее помнил [...], моя невольная память исходила из самого существа: я чувствовал запах ее молока» (ПГ).

<sup>5</sup> Отчасти поэтому не меняется и сам Маракулин: он — вечное дитя: «И еще Маракулин признавался как-то, что ему хоть и тридцать лет, но почему-то, и сам того не зная, считает он себе ровно-неровно, ну лет двенадцать, и примеры привел [...]» (КС); характерно, что возраст Маракулина — ремизовский (в 1907 г. ему было 30 лет).

<sup>6</sup> «Этот житейский домек, знающий два мнения, бесхитростная самозащита и часто подленькая, не мудрость, не мудрости, знающей не два, а двадцать два мнения, — знание и пощада» (КС).

<sup>7</sup> «В Великую пятницу при выносе плащаницы, по велению самоосудившего сердца, она стала перед ней нагая и с бритвой в руках. Подняв бритву, она стала себя

резать, полагая кресты на лбу, на плечах, на руках, на груди. И кровь ее лилась на плащаницу» (КС). Этот мотив наготы как крайнего средства выступает в КС и в другом месте. Не в состоянии видеть мучения Веры и желая ей помочь любым образом, Акумовна решила: «—Я к Государю пойду: как помирать, руки так — и все расскажу. — Не допустят, Акумовна. — На гишом пойду, нагая: как помирать, руки так — и все расскажу. [...] — И нагишом не допустят. — Но она стояла на своем». Навсегда запомнил Маракулин мать в гробу: «А в гробу лежала она с крестом — из-под венчика на лбу явственно выделялся *крест*. Маракулину было тогда десять лет, но он помнил этот крест, ее *крест* на восковом лбу [...] И теперь, когда он ехал в Москву, он вспомнил этот крест, и воспоминание о кресте матери почему-то крепко и цельно слилось с тем золотым крестильным крестом его, который кто-то унес перед Рождеством» (КС). Но и смерть, явившаяся Маракулину в семишном сне, — *голая*.

<sup>8</sup> По словам Ремизова, его мать прошла путь героини романа Лескова «Некуда» Лизы Бахаревои (ср. «Сокольнический кружок» в романе), почувствовала, что так жить нельзя, искала новой жизни и потерпела крушение (Кодр. 77—78).

<sup>9</sup> В надписи жене на экземпляре КС издания 1923 г. — важное признание: «Должно быть, больше такого не напишу по напряжению, по огорчению против мира. Теперь спокойнее подхожу ко всему, и сужу сверху, а не изнутри...»

<sup>10</sup> К сказанному выше об обезьяньей теме в КС (и не говоря о всем ее объеме в творчестве Ремизова) можно добавить глубоко символический эпизод посещения Маракулиным в Москве приятеля его детства Плотникова. «Кабинет был разделен на две половины на два отдела: с одной стороны копия с нестеровских картин, а с другой — две клетки с обезьянами. Между *Святою Русью* и обезьяной сидел Плотников, обаянный запоем, и зачем-то весь медом измазан, в какой-то *глутушей печали скитишка*. На столе валялись порожние бутылки — и под Святою Русью бутылки, и около обезьян бутылки» (КС) и несколько далее — «Маракулин стоял между Святою Русью и обезьяной и ровно ничего не мог понять». Образ обезьяны, конечно, был навеян впечатлениями, которые получал Ремизов, приезжая в Москву и приходя в гости к брату Николаю: «За чаем появляется, озираясь, обезьяна, „Обезьян Иванович“. О его хитрости, повадках рассказ никогда не кончается» (Кодр. 75); кстати, другой брат Ремизова Сергей также по-своему отразился в КС: его жизнь дала писателю материал для КС и «Плачущей канавы» (Кодр. 76). «Обезьян Иванович» стал для Ремизова важной сигнатурой некоего типа, применявшейся им и позже, ср.: «Перед отъездом Ремизов подарил мне одну из своих рукописей и портрет, на котором написал: „Обезьяну Иванычу — Владимиру Викторовичу Синайскому от бывшего канцеляриста Алексея Ремизова, на память обезьянскую в Ильин день“», см.: *Смиренский В. В.* Алексей Ремизов. Воспоминания (авторизованная машинопись // Архив Смиренского В. В. Ф. 1049. Ед. хр. 3. ГПБ, Отдел рукописей).

<sup>11</sup> В этом, как и в ряде других примеров, характерен мотив колокольного звона. Интересно сопряжение этого мотива с уже упоминавшимся образом матери, просящей у сына прощенье. Ср.: «Летним блистающим утром в воскресенье, когда Москва загорается золотом куполов и гудит колоколами к поздней обедне, из всех звонов звон этого колокола [Адрониева монастыря. — *В. Т.*; но до этого уже был «красный звон Ивановской колокольни — первый оклик, на который я встрепенулся], настигая меня в комнатах или на Язуе [...], возбуждал во мне какое-то мучительное воспоминание. Я слушал его, весь — слух, как слушают песню — такие есть у всякого песни памяти, как что-то неотразимо знакомое, и не мог восстановить; и мое мучительное чувство доходило до острой тоски: чувствуя себя кругом заброшенным на земле, я с горечью ждал, что кто-то или что-то подскажет, кто-то окликнет — кто-то узнает меня. [...] И тот же самый колокол — „густой тяжелый колокольный звон“ вызвал в памяти Достоевского, по жгучести самый пламенный образ в мировой литературе [...], и эта жгучая память Достоевского — этот вихрь боли — мать с ее „глубоким медленным



длинным поклоном“, все это прошло на путях моего духа и закрутилось в воскресном колокольном звоне древнего московского монастыря. И я знаю, этот звон — с него начинается моя странная странническая жизнь — я унесу с собой» (ПГ). — Ср. в автобиографии Ремизова (Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 1. Беловой автограф. ГПБ, Отдел рукописей): «В духовной своей завещал отец на колокол в село на свою родину, и такой наказал колокол отлить гулкий и звонкий: как ударят на селе ко всеношной, чтобы до Москвы хватало за Москва-реку до самых Толмачей. Этот колокол заветный, невылитый, волшебный, благовестными звонами в вечерний час гулко-полно катящийся с дедовских просторных полей по России — это первый мне родительский завет» (л. 4).

<sup>12</sup> Этот комплекс условно может быть назван «лунатическим». Он проявляется не только в потребности частого воспроизведения мотива луны, лунного света, лунной ночи как еще одной «закруты» памяти (ср., например, описание видения Блока в десятию годовщину его смерти — ПГ и др.), но и в присутствии темы лунатизма и сугубо личном к ней отношении. «Два других моих брата [...] оба лунатики. По ночам во сне они проделывали самые рискованные гимнастические упражнения, они вылезали за окно и, бродя по карнизам, вдруг отрываясь, — я видел — висели в воздухе с протянутыми руками к луне [тема угрозы падения. — В. Т.]. И еще я замечал, что, дотрагиваясь до стены, они проникали глубоко за обои, касаясь рукой не только стены, но и глубже, как бы проникая в самую стену. [...] А я, лишенный лунного дара, без дара лишаться веса под лунным волшебством и проникать заполненное пространство, „интерпенетрировать“, мог прикосновением моей руки только вызывать на обоях призрак, очертание его [...] Я не мог понять, отчего все так вышло [...] А ведь так это просто и понятно [...] Мой мир — совсем другой мир, это был осиянный, пронизанный звучащим светом и окрашенный звуками мир, о котором знал только я» (ПГ); ср. там же, в самом начале ПГ: «Разве могу забыть я воскресный монастырский колокол [...], легко и гулко проникающий в распахнутые окна детской, раздвигая, как ивовые прутья, крепкие дубовые решетки — предосторожность и преграду лунатикам».

<sup>13</sup> И тут же об утешениях кормилицы («„Выровняется!“ — говорила она. И мне было приятно, и я подставлял ей свой сломанный нос») и укорах няньки («„За озорство покарал Бог, и останешься таким до второго пришествия, Страшного суда Господня“ [...] Покаранный за озорство [...], я как бы присутствовал на Страшном суде и гладил себя пальцами по носу, как гладила меня кормилица, а нос с перебитым хрящиком торчал смехотворной пуговкой»); ср. еще «[...] это чья-то рука... как когда-то в детстве с комода поманила и швырнула на землю, чтобы раскрыть мне мои подстриженные глаза» (ПГ).

<sup>14</sup> Ср. рассказ кормилицы: «Как сейчас помню, Колюшка, впился ты губками в Валю, насилиу оттащили, а носик-то ей перекусил. Потом и себя изуродовал: Господь Бог наказал [...] слышим крик. Побежали на верх, а ты, Колюшка, лежишь, закатился, синий весь, а кровь так и хлещет, тут же и печка... Залез ты на комод, да и скovyрнулся прямо на печку окаянную. С того самого времени ты и курносый» (П. 29).

<sup>15</sup> Ср. еще: «А был он такой странный и чудной, и как ни сжимался, как ни прятался, всякому в глаза лез, — башлык не помогал, ветер срывал башлык. — все знали, все чувствовали [...] не упускали случая подразнить и посмеяться над уродом» (Ч. II); — «[...] проклятая печать — торчащий на сторону нос не давал ему покоя. Костя чувствовал свой нос, как рану, — разрасталась рана где-то в сердце и, как тяжесть, — тяжелела она со дня на день» (Ч. 12); — «Сколько раз дома перед зеркалом зажимал Костя между пальцами этот кривой свой нос, сжимал его до тех пор, пока не казалось, что нос выпрямился. „Мне хочется, чтобы у меня был правильный нос, как на картине!“ „Ты страшной самой образины, ворона!“ — ловили его перед зеркалом, долбили, а он, впадая в ярость, бросался, кусал своих

обидчиков» (Ч. 12); — «И никто никогда не приставит тебе ни носа, ни глаза, никогда! как родился, так и подохнешь, дурак!» (Ч. 13); — «У тебя нос кривой. [...] Вообще-то зачем жить?» (Ч. 14); — «— Костя, — дрожал Носатый, — почему у тебя нос кривой?» (Ч. 17) и т. п. Или: «А другой раз снится ему, будто сидит он [...] перед чудесным зеркалом [...], любуется на себя и вдруг замечает, что нос его скопился на сторону, и уж не узнает себя» («Неуемный бубен»).

<sup>16</sup> Надпись на экземпляре книги (Кодр. 159). Ср. «Огненную Россию» и надпись на ней: «четыре года жизнь как в огне» (Кодр. 152), «О судьбе огненной», то же «Электрон» (с объявленным возвращением к Гераклиту), «Огонь вещей». В письме Н. В. Кодрянской от 27 марта 1948 г. Ремизов пишет: «Кроме индусской премудрости — читал о огне: огонь вышел из воды, но в воде жить не может — не оставляла меня „долганская“ сказка» (Кодр. 210). Говоря о своей «купальской» природе, Ремизов, по сути дела, отсылает к тому же «огненно-водному» комплексу, хотя явно подчеркивает первое из этих начал — огонь. Ср.: «А моя сущность? Только создавая легенду, сказку, можно объяснить существование человека. Я родился в Купальскую ночь и вошел в мир из „демонской кипи“ под хмельной хоровод. [...] Природа моего существа купальская: огонь и кровь. От чистоты огня веселость духа [...], а кровь — виновность. [...] Моим опаленным купальским огнем глазам открывается память о виновности» (из записи бесед с Ремизовым — Кодр. 89). «Разве жизнь не пожар, правда, огня давно нет, потопом залит огонь, но эта гарь, этот чад-[...]».

<sup>17</sup> Ср. далее: «Беды ждали. И напасть пришла. На Николу в сумерки, когда, по расписанию, фабричные должны были уж спать, вспыхнули битком набитые спальни, вспыхнули с какой-то неистовой силой, охватившей огнем весь корпус. Задуванило со всех сторон, кто не успел выскочить — и был таков, а целы остались немногие. Детей одних погорело тьма-тьмушкая. [...] только головни пылали, да чадили и дымили пережаренные человечьи трупы. Флигель стоял весь обуглившийся, с пробитыми окнами, черный...» (П. 179; ср.: «После пожара закаменел весь. Ходит слух, что все это его рук дело... От него всего можно ждать». П. 264). И — вспоминая о детстве: «Зрелище: крестные ходы, по жары, уличная драка и случайный утопленник на Яузе» (ПГ), ср. о пожарах домов, «приюта болезней, нужды, порабощенных деланий» (Ч. 143).

<sup>18</sup> Иногда создается впечатление, что отношение пожара и страха перед ним обратно обычному, и страх вызывает пожары, которые, действительно, не раз преследовали Ремизова. «Пожар у нас случился, — пишет он Рязановскому 13 марта 1911 г. — В комнате, где я спал, сгорела стена. Я только что встал и стал заниматься (поправлял Крестовые сестры), да зачем-то вышел в столовую, а дым так и валит. Возни много было. Залили, успокоились. А через час опять кричат: пожар [...]» (Указ. соч. Ед. хр. 31, л. 19—19 об.). И работа над «Часами» сопровождалась пожаром: «О происхождении Часов: это самое больное [...]. Помню комнату [...] и дверь, где ты с Наташей. Пожар помню. Я взял свою рукопись эту „Чась“, икону и Наташу» (надпись на экземпляре «Часов» для С. П. Ремизовой, см. Кодр. 163); — «Сколько прошло — какие события! — дважды у нас горело, пожар [...]» (ПГ) и т. д.

<sup>19</sup> Эта амбивалентность огня стоит в одном ряду с поляризацией его по родовому (половому) признаку, что намекает на одушевленность его. «Для вашей словарной памяти: путь моя и мой путь. Пламень моя и мой пламень. Луч мой и моя луча» (дневниковая запись от 5. IX. 1950. Кодр. 229). *Пламень* в женском роде встречается в ПГ. Эта амбивалентность и то, что за ней стоит, характерна, по свидетельству писателя, и для него самого. Вспоминая о впечатлении от рассказа о преступной любви брата и сестры («Тысяча и одна ночь», 10-я ночь), он напишет: «„Про меня“, так это сказалось во мне. Я видел себя братом, но ярче чувствовал себя сестрой [...] Чувствуя себя сестрой и братом, я видел себя и рассказчиком» (ПГ).

<sup>20</sup> Ср. Огорельшевы в «Пруде».

<sup>21</sup> Почти как Акумовна — «нагишом и руки так».

<sup>22</sup> «Господи, дай претерпеть! Все претерплю!» — неустанно повторяет героиня «Бесприютной», повести о страдании и терпении, о сестринстве во кресте («Господи! — и я крест на себя положила», 75; «...руки крестом. „Верно, смерть!“ — подумала я», 65 и т. п.).

<sup>23</sup> См. роль образа пожарного в финале КС.

<sup>24</sup> Geib K. Aleksej Michajlovič Remizov. Stilstudien. München, 1970. 167 ff. («Verbindung von Dichtung, Wahrheit und Traum»).

<sup>25</sup> Ср.: Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 80: «Неразличимость идеального и реального как неразличимость выявляется в идеальном мире через искусство».

## К «петербургскому» локусу Кузмина

1. Эта проблема, кажется, не поставлена до сих пор ни в ракурсе «кузминского» Петербурга («Кузмин — описатель города»), ни в ракурсе вхождения произведений Кузмина в так называемый Петербургский текст русской литературы. Это положение — следствие недооценки той роли, которую сыграл Кузмин в истории русской литературы, особенно прозы, что чаще всего связано с недостаточным, весьма приблизительным пониманием ее специфики, обычно не идущим далее определения ее как «стилизации». Во вступлении к «Условностям» Кузмин говорил, что «только в области искусства, простейших чувств, исконных движениях чувства и анатомическом строении человеческого тела» совершается освобождение от понятий времени и пространства. «Конечно, каждый художник живет во времени и пространстве и потому современен, но интерес и живая ценность его произведений заключается не в этом. Самоубийственно цепляться за то, от чего хочешь освободиться». Эйхенбаум поверил Кузмину и поэтому раньше и точнее других приблизился к разгадке: «Когда кажется, что Кузмин „изображает“, — не верьте ему: он загадывает ребус из современности». Такой ребус — вся его проза, и та, которая, казалось бы, «естественнее» всего понимается реально-эмпирически, «попросту», и та, которую оценивают как поверхностную, пошловатую и даже просто неудачную, «недоработанную». И цель исследователя — вскрыть именно этот «мерцающий» код языка кузминской прозы, понять, что с его помощью описывается не сама реальность, внеположенный искусству мир, но «узор» этого мира, преображенного в творчестве. «Реальности» Кузмина сомнительны и обманчивы, надежны лишь «узоры», высвобождающие образы искусства из-под власти «реальной» пространственно-временной необходимости (*Я книгу предпочту природе, / Гравюру — тени вешних роц...*, 1914). Но неискушенный читатель («фармацевт») может читать Кузмина — и не без известного удовольствия — в своем коде, хотя такое чтение сопряжено с существенными абберациями, которые затрагивают все, что находится в этой прозе, и, в частности, «петербургское». Только определение основного нерва прозы Кузмина и осознание его новаторства и существенного влияния (хотя бы принятия к сведению) на русскую прозу 20—30-х годов, реализовавшегося в очень разных формах, позволит увидеть и кузминское «петербургское» в правильной перспективе. Пока же — лишь предварительные наброски.

2. Кузмин много «эксплоатировал» петербургский «узор» в прозе и мало (и совсем иначе) в стихах, особенно в дореволюционных. Последнее может

показаться странным, поскольку в стихах Кузмина культурно-исторические и прежде всего художественные реалии занимают очень большое место и ими к тому же особенно богат Петербург. За небольшими исключениями (и в отличие от городов других стран — Италии, Малой Азии, Ближнего Востока, Египта, Англии и т. п. и даже России — поволжские города, Москва и др.) Кузмин в стихах избегает обозначения имени города, и названия его улиц, площадей, садов, рек также весьма редки. Правда, ср. очень нехарактерное стихотворение «Летний сад» типа «*Ubi sunt*»: *Где бабушкиных роб шурианье, / Где мелкий дребезг нежных шпор / И на глазах у всех свиданье, / Другим невнятный разговор?* и далее: *Лишь у Крылова дремлют бонны, / Ребячий вьется к небу крик...* и т. п. (1916, сб. «Вожатый»); ср. в том же сборнике: *Что со мною? Я немею. / Что сначала мне воспеть? / Царскосельскую аллею, / [...] / Или сумрак той гостиной, / Что на Мойке, близ Морской...* Или: *Я тихо от тебя иду, / А ты остался на балконе. / «Коль славен наш Господь в Сионе» / Трубят в Таврическом саду («Глиняные голубки»); — На Вознесенском близко дом... ..скандальный...; На Конюшенной налет... («Форель»); — На мосту белеют кони, / Оснеженные зимой, [...] / Вдоль Невы, вокруг канала...* (Там же). Разумеется, город или отдельные его места угадываются и без названий: Мариинский театр («Т. П. Карсавиной»; ср. также «В театре» из сб. «Сети»; «Кабарэ», 1912—1913 и др., отчасти и Гимн «Бродячей собаки», 1912) или Комендантская пристань (*Комендантский катер с флагом... — «Нездешние вечера»*); колоритные уличные сценки в начале «Вторника Мэри», вид на город сверху во время полета (там же), *Страницы из «Всего Петербурга» Хотя бы за 1913 год («Параболы»)* и т. п., конечно, тоже отсылают к Петербургу — тем более что иногда эти отсылки подтверждаются и текстуально (*Весенней сыростью страстной седмицы / Пропитан Петербургский бурый пар...*). В других случаях, в отсутствии подтверждений и тем более иных атрибуций-адресов, Петербург выступает анонимно, скорее как некий дух города, нежели его конкретное физическое тело (см. «Утро», 1907, ср. отчасти «Реки», 1907). На этом фоне исключениями выглядят два стихотворения — «Русская революция» (март 1917), насыщенное реалиями (Аничков дворец, Кирочная, Крепость, Адмиралтейство, Дума и т. п., ср. в тогда же написанном стих. «Волынский полк»: *Засмотрелся Господь на Виленский переулок*), и «Поездка» (сент. 1923), в котором, подобно тому как делает это Кузмин в прозе, петербургская тема сопоставляется с «финской»: *Сестрорецк, Разлив, Лахта, Лисий Нос, Райвола, Дубки (в контексте воспоминаний детства), Кронштадт, Вдали чернеет Финский берег; ...Опять сюда! Река — граница, воды кроваво-бурый цвет... / И вспоминает Петроград...* Другое сопоставление — *Ах, в Москве — Москве я верен, / в Петербурге же ему, / тот в любви нелицемерен, / кто не знает, почему* (1923). И еще один пример нехарактерного для Кузмина «петербургского» историзма — *Ни теней, ни снов, ни карт, — / С видом холодной скуки / Господин кавалергард / Потирает руки. / Кончен путь. Последний брег. / Чей-то крик: «Начните!» / И без чувств упал на снег / Пушкин, сочинитель* (1927). При оценке этих «исключений» важно учитывать, что они чаще всего оставались не опубликованными при жизни поэта. И все-таки для «петербургской» темы важнее не эти стихи, а те, где применен «прием мгновенного и мимолетного затрагивания пейзажа и задевания за него в вещах большой

лирической скорости и прямого сердечного назначения», о чем писал в 1922 году Пастернак Юркуну, имея в виду эту черту поэтики Кузмина.

3. «Петербургское» в прозе несравненно обширнее, разнообразнее, значительнее и, главное, «врожденнее» самой сути кузминского взгляда на искусство и на жизнь. В прозаических художественных произведениях Кузмина до сотни разных топографических и культурно-исторических индексов, связанных с конкретным местом (Мариинский театр, «Сова» [«Бродячая собака»], «Буфф», «Аквариум», Палкин [ресторан], Троицкий или Малый театр, Университет, Спас Преображенья, Смольный собор, Исаакий, Гостиный двор, почтамт, пристань [Гавань], скачки [ипподром], Варшавский и Балтийский вокзалы, Троицкий мост, Александровский рынок, Смоленское кладбище, кладбище на Охте и т. п.). Впечатление некоторой хаотичности в использовании петербургских топографических названий обманчиво. В одних случаях перед нами действительно как бы некая более или менее случайная, иногда несколько прихотливая россыпь названий, само сочетание которых — «узор» на фоне современного автору города. В других случаях просматривается дополнительная «региональная» организация этих названий и стоящих за ними реалий. Несомненно, что в этой совокупности есть свои семантические сгущения, «лейт-мотивы», отсылающие к более тонким структурам, с одной стороны, и к «биографическому», с другой. Частотность не всегда лучший индикатор таких элементов. Высокая частотность упоминаний Петербурга, Невско-го, Невы или очень важных «подпетербургских» Царского и Павловска легко выводится из роли обозначаемых этими названиями урочищ, но есть места, значение которых не исчерпывается их «общей» популярностью. Летний сад в этом ряду занимает первое место. Для Кузмина он был садом по пре-и м у щ е с т в у, и к нему он возвращается в «Крыльях», «Плавающих путешественниках», «Тихом страже», «Покойнице в доме», «Синем ридикюле» и др. (известны поздние фотографии Кузмина в Летнем саду). Это место — локус свиданий, решающих объяснений, завязок любовных историй. Тем самым Летний сад как бы изъят из остального города — там делается, здесь решается. Для Кузмина и его героев это тоже «огород», место, в котором природа и искусство помогают творчеству поклонников *ars amandi*. Благо Летний сад лежит прямо за Фонтанкой, по другую сторону которой вплоть до Смольного расположен основной и наиболее насыщенный «петербургский» локус Кузмина — Гагаринская, Шпалерная, Фурштадтская, Кирочная, Вознесенская, Парадная, Госпитальная, Таврическая (улица, сад, дворец), Смольный, Суворовский, «Кавалерийская школа» и т. п. Это пространство расположено недалеко от центра, но оно изолировано от него, от его шума, суеты, многолюдства. Кроме того, оно свободно от фабрично-заводских предприятий и хорошо организовано — правильная планировка, длинные прямые улицы, достойная застройка, обилие зелени, состав населения (в частности, люди интеллигентных профессий, «художники» [можно напомнить, что здесь находились два наиболее значительных «художественных» центра Петербурга — «башня» Вяч. Иванова на Таврической и дом Мурузи, где жили Мережковский и Гиппиус, позже переехавшие к Таврическому саду, на Захарьевскую], молодые военные [«преображенцы», «кавалергарды»], иностранцы, «кузмин-

ские» англичане [ср. мистера Стока и др.]). К рубежу XIX—XX веков это место продолжало хранить некую настороженность по отношению к государственному [ср., впрочем, после 1905 года заседания Думы в Таврическом], официальному, деловому Петербургу, намеченную еще при Петре, когда здесь были поселены «москвичи» (в частности и родственники царя), нередко тяготившиеся новыми нравами и порядками (старообрядцы [их храм стоял и стоит до сих пор на Тверской, против дома, где жил Вяч. Иванов и одно время Кузмин], а в начале XIX века и скопцы также тяготели к этому району; ср. «старообрядческую» тему Кузмина). К западу от нижнего течения Фонтанки — другой насыщенный локус, хорошо представленный в кузминской прозе: помимо Летнего сада — Лебяжья канавка, Михайловский сад, Марсово поле, Павловские казармы, Конюшенная, Мильонная и др. Невский проспект — магистраль, вбирающая в себя и Морскую (любимое место прогулок многих кузминских персонажей), и Казанскую, и Аничков дворец, и Караванную, и Надеждинскую, и Николаевскую, Пушкинскую, Знаменскую, и даже более отдаленные Пески и Коломенскую. К западу от Невского еще одно сгущение — Гороховая, Подъяческие, Театральная площадь, Коломна и др. Впрочем, Коломна, Измайловский полк (роты), Балтийский и Варшавский вокзалы, Пески — скорее пунктир, очерчивающий южную границу кузминского Петербурга. Этот левобережный Петербург делится на зоны неоднократно упоминаемыми Мойкой, Екатерининским каналом, Фонтанкой, Загородным проспектом. «Островной» Петербург и Выборгская сторона представлены слабо и необязательно — Васильевский остров («Высокое окно»), Смоленское кладбище, Петроградская сторона, Александровский проспект, Стрелка Елагина острова, Выборгская сторона, Симбирская, Институтская, Охта. Это различие едва ли можно объяснять случайностью, особенно при учете того, что острова были местом гуляний и развлечений, а Васильевский остров Кузмин хорошо знал, поскольку одно время жил на нем.

Если петербургские названия в прозе Кузмина выступают отчасти как элементы некоей игры «поверхностного» уровня, то существуют и более глубокие уровни этой «петербургской» игры. Один из них связан с неоднократно изображаемыми Кузминым «осмотическими» отношениями города и дома, «внешнего» и «внутреннего», пейзажа и интерьера. Улица вторгается в дом («Гостиная по-прежнему была освещена уличными фонарями через окна: иногда по потолку косолапо и кругло проплывает светлое пятно, — из театра, что ли, разъезжаются?» — «Петин вечер» и др.). Но и дом, комната, окно, человек, около него стоящий, смотрят вовне, в город, и некоторые из лучших кузминских прозаических «ведут» сделаны именно с этой позиции (ср. «Высокое окно»: «Квартира моих родителей была в 6-м этаже [...] Притом как раз у меня в детской было окно [...] Из него открывался широкий, отдаленный вид, не было видно нашей улицы [...] а прямо темнел большой городской сад, с круглым прудом по середине, улица уже за садом, купола, шпили и кресты церквей, а вправо кусок Невы, такой синей весною, по которому медленно плыли баржи и быстро бегали пароходики...», а также «Петин вечер», «Завтра будет хорошая погода», «Решение Анны Мейер», «Крылья» (трижды) и т. п.). До сих пор не обращалось внимания на то, что петербургские пейзажи или иногда даже не

столько пейзажи, сколько образы самой атмосферы города и вызываемых ею настроений, принадлежат к лучшим описаниям Петербурга. Таких описаний немало, но они, как правило, коротки, экономны, точны и всегда растворены в том целом, которое составляет суть произведения (ср. «Крылья», «Неразлучимый Модест», «Гололедица», «Напрасные удачи», «Покойница в доме», «Родственный визит», «Слава в плюшевой рамке», «Тихий страж» (неоднократно), «Картонный домик» и др.). Ср. описание белых ночей в «Чудесной жизни... Калиостро»: «На Калиостро целодневное светило не производило такого болезненного впечатления; наоборот, эти ночи нравились ему и удивляли его, как и все в этом странном городе. Ему даже казалось, что призрачный свет самое подходящее освещение для призрачного плоского города, где полные воды Невы и каналов, широкие перспективы улиц, как реки, ровная зелень стриженных садов, низкое стеклянное небо и всегда чувствуемая близость болотного неподвижного моря, все заставляет бояться, что вот пробьют часы, петух закричит, — и все: и город, и река, и белоглазые люди исчезнут и обратятся в ровное водяное пространство, отражая желтизну ночного стеклянного неба» (ср. сходный мотив в «Подростке» у Достоевского). Новаторство Кузмина в области «современного» пейзажирования не вызывает сомнений. Но не менее интересно, что в ряде случаев — положительно или отрицательно — Кузмин сильно зависит в «петербургских» описаниях от опыта Достоевского (роль его в творчестве Кузмина изучена явно недостаточно), о чем есть и собственные, чаще всего косвенные свидетельства автора: «Я бы давно прогнала своего [шофера], но он делает такое виноватое лицо, что я не могу [...] Как говорится у вашего Достоевского: „Все — тебя, ты — всех, — и никто не виноват“ [...] Вы не думайте, что я читала Достоевского... Мне некогда, а это мой друг всегда говорит, когда изменяет...» («Остановка»); — «[...] любила эти собрания у брата, когда [...] вели разговоры об искусстве, жизни и философии, конечно, <навроде> героев Достоевского...» («Покойница в доме») и др. Отчетливы ходы и даже частично схема Достоевского в «Тихом страже» (мотив убийства, Родион Павлович Миусов при Родионе Раскольникове [ср. *Миусов* в «Братьях Карамазовых»], Ольга Семеновна при Софье Семеновне, Павел как добровольная жертва, ср. Миколку, целый ряд деталей [ср. описание страшного двора и дома, гл. 11], колорит отдельных сцен и т. п.), а в «Балетном либретто» начало рассказа выглядит как довольно явное следование Достоевскому — о мрачных, темных, чреватых преступлениями и гибелью Подьяческих. Дневниковая запись Кузмина, сделанная в 1905 году (ОР ГПБ) и не предназначенная для прижизненной публикации, расставляет важнейшие акценты в «петербургской» теме и роли в ней Достоевского. Ср.: «...Но я понял отвращение от блестящих грязью улиц Петербурга под зажженными фонарями, от Подьяческих и т. п. Это именно достоевщина, психоз, надрыв. Раскольников, полупьяная речь, темнота безумия, самоубийство. Это то, от чего я содрогаюсь и чего не хочу и не понимаю: и мокрая, грязная панель вечером на узкой [...] улице Петербурга — это символ. Темная вода Невы, какой ужас. Представляется бултыханье тела, участок, утопленник, все грубое, темное, грязное, и в нем почти трагическое и ненужное и лживое». Дневник открывает нам и неко-



торые другие, с большим трудом угадываемые по художественным текстам черты личного отношения Кузмина к Петербургу и к традиции «петербургских» описаний.

4. Субстратом этого «личного» отношения к городу было не столько знакомство с литературными источниками, сколько жизненные впечатления писателя, почти полвека связанного с Петербургом. Эти связи были разнообразны. Мальчиком попав в Петербург, он поселился на Моховой (за Фонтанкой), но это не был собственный выбор: он был с матерью, и остановились они у родственников. Следующее местожительство — Васильевский остров, 9-я линия, 28 (1902—1904). После длительных поездок за границу адреса Кузмина поражают своей «унилокальностью» (ср. выше о локусе его произведений в прозе) — Таврическая, 21-1 (1908), Таврическая, 25 (1910—1912), Рыночная, 16 (1912—1913; здесь же жила в это время и позже О. Л. Судейкина). Исключением был адрес Мойка, 91, по которому в 1914 году некоторое время жил Кузмин (в квартире Е. А. Нагродской). Но в том же 1914 году уже Спасская, 11, а с 1915 до смерти — Спасская, 17, кв. 9 (после революции здесь в квартире, уже коммунальной, жил Юркун с матерью, позже и его жена Гильдебрандт-Арбенина; последний месяц жизни Кузмин провел в Мариинской больнице; интересно, что в ближайшем переулке — Саперный, 21 — жил отец Всев. Князева Гавриил Михайлович); траурная процессия 5 марта 1936 года шла по Литейному, Невскому, Лиговке, Обводному, а далее до Волкова кладбища добирались узкими, грязными переулками. Нельзя забывать и о том времени, когда Кузмин жил на Таврической у Вяч. Иванова (пожалуй, в связи именно с этим локусом Кузмин раньше всего попал в поле зрения целого ряда мемуаристов). Почти все эти адреса точно укладываются в главный «петербургский» локус кузминской прозы. Но конечно, география «точечных» локусов несравненно шире и разбросаннее — 8-я гимназия (с 1893 года ее директором был И. Ф. Анненский; Кузмин окончил ее несколько ранее), Консерватория, культурные, литературно-художественные учреждения (редакции, издательства, объединения писателей, выставки, салоны, театры, концертные залы и т. п.), «Бродячая собака» и «Привал комедиантов», дома, где жили его друзья, знакомые, собратья по перу и т. п., многочисленные, чаще всего традиционные или специально обдуманые маршруты: прогулки составляли важную часть его жизни («Сегодня солнце, и я гулял по Морской после парикмахерской», из Дневника, осень 1905; также гулял он и в Летнем, и в Таврическом, и в Михайловском, и у Смольного, и по Невскому). Этот личный «реальный» опыт с удивительной последовательностью претворялся в «идеальный», художественный образ, в котором пространственное и временное, дав все, что можно, уступало место «условностям» подлинного и высокого искусства.

# Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро

Памяти Кристины Поморской

*Возможна ли жезнице мертвой хвала...*

О Елене Гуро чаще всего вспоминают, «обращаясь к истокам футуризма, и ее творчество по инерции склонны рассматривать в рамках именно этого направления, что верно лишь отчасти, потому что оно не исчерпывается футуризмом. В ряде отношений не столько творчество Гуро предопределяется принципами футуризма, создаваемыми как таковые деятелями этого направления, сколько сам футуризм преформируется особенностями «дофутуристического» и «нефутуристического» периода в творчестве писательницы. Игнорирование такого «поворота» приводит к замутнению ситуации «начала», истоков, и ошибка, с которой еще можно было бы как-то примириться при статическом подходе, оказавшись перенесенной в эволюционный ряд, грозит искажением всей историко-литературной перспективы. В нарушение соответствующего историко-литературного принципа (впрочем, для Гуро, умершей весной 1913 года, «история» футуризма оказалась очень короткой — практически немногим более года) футуризм под пером исследователей часто ставится в слишком тесную, иногда даже «принудительную» зависимость от его крупнейших фигур — Хлебникова и Маяковского. Их роль в футуризме не вызывает сомнений, и это направление, увиденное как целое, конечно, прежде всего и определяется этими поэтами. Но, когда речь идет о «началах», естественное в широком плане подверствывание «футуризма» под этих поэтов приводит к абберациям, к утрате некоторых диагностически важных нюансов, имеющих отношение к потенциям зарождающегося направления, и, следовательно, предопределяет невольное смещение акцентов в целом воссоздаваемой картины. Эти нюансы, узрение и дешифровка которых так важны именно в связи с зарождением больших и сложных художественных течений, поддаются восстановлению обычно с трудом, а иногда и вовсе теряются. Случай Гуро, к счастью, все-таки иной, хотя само забвение ее (исключение составлял узкий круг друзей и единомышленников), продолжавшееся примерно шесть десятилетий<sup>1</sup>, помимо внешних обстоятельств, непосредственно связано с упущением именно таких нюансов и слишком грубым обобщением реально по тому, что позже предписывалось признавать «идеальным» и что тако-

вым не являлось, по крайней мере, в том хронотопическом микроконтексте, который здесь рассматривается. Очень важно, что прижизненная оценка Гуро, пока еще не сложилась позднейшая «табель о рангах», должна пониматься как признание в ее творчестве того оригинального и «своего», которое, даже не будучи понятым до конца, вызывает интерес и внимание и за которым предполагается некая глубина<sup>2</sup>. Существенно, наконец, и то, что Гуро оказалась старшей среди футуристов (она родилась в 1877 году, Хлебников — в 1885), к тому же раньше других попавшей в печать («Ранняя весна» в «Сборнике молодых писателей». СПб., 1905). Ряд ее открытий позже был усвоен другими, а иногда по неведению и переадресован им. Тем не менее творчество Гуро не прошло незамеченным уже при ее жизни.

«Тех, кому очень больно жить в наши дни, — писал Вяч. Иванов в отклике на «Осенний Сон», маленькую книжку Е. Гуро (1912), — она, быть может, утешит. Если их внутреннему взгляду удастся уловить на этих почти разрозненных страничках легкую, светлую тень, — она их утешит. Это будет — как бы в глубине косвенно поставленных глухих зеркал — потерянный профиль истончившегося, бледного юноши — одного из тех иных, чем мы, людей, чей приход на лицо земли возвещал творец „Идиота“. И кто уловит мерцание этого образа, узнает, как свидетельство жизни, что уже родятся дети обетования и — первые вестники новых солнц в поздние стужи — умирают. О, они расцветут в свое время в силе, которую принесут с собою в земное воплощение, — как теперь умирают, потому что в себе жить не могут, а мир их не приемлет. Им нет места в мире отрицательного самоопределения личности, которая все делит на *я* и *не-я*, на *свое* и *чужое*, и себя самое находит лишь в этом противоположении. Это именно иные люди, не те, что мы теперь, — люди с зачатками иных духовных органов мировосприятия, с другим чувствованием человеческого *я*, — люди, как бы вовсе лишенные нашего животного *я*: чрез их новое *я*, абсолютно пронизываемое для света, дышит Христова близость...» (15, 45).

Концептуальная точность этих слов и глубина фона-основы, приоткрываемая ими, таковы, что объясняют большее, чем только поэтически живописный миф Гуро, — самую атмосферу раннего футуризма, точнее — глубинные истоки ее, «основной» (как главный и как основу образующий и к ней относящийся) миф футуризма, но также и разные инвертированные конкретные варианты этого мифа, о которых Вяч. Иванов, вероятно, вовсе не думал. Этот «основной» миф или даже стихия, его несущая и его из себя кристаллизующая (подобно тому, как Брахман, золотой зародыш, возникает в первоизданном Океане), удерживают в себе и крайние, парадоксальные смыслы, коренящиеся в том же источнике, — отцененавистничество, детоубийство, самоубийство, — и получающие объяснение в мифологии «будетлянства» (для Маяковского будущее, воскрешающее людей настоящего, по словам Якобсона, — его «сокровеннейший миф», берущий начало, как сейчас можно добавить, в особом направлении русской «космической» религиозно-философской мысли, чутко подхваченной в литературе и искусстве). Чтобы понять суть мифа Гуро и представить его потенциальные смыслы, которые могут возникнуть при переносе мифа в иной хронотоп («новые времена и новое пространство»), нужно обозначить не только самоубийственный и на себя самого

обращенный мотив у Хлебникова (*Как? Зангези умер! / Мало того, зарезался бритвой. / Какая грустная новость! [...] / Оставил краткую записку: / «Бритва, на мое горло!» / Широкая железная осока / Перерезала воды его жизни, его уже нет...*), но и, конечно, прежде всего «сокровеннейший миф» Маяковского. «С неуклонной любовью к чудотворному будущему М. соединяет неприязнь к ребенку, что на первый взгляд с этим фанатическим будетлянством едва ли совместимо. Но в действительности — навязчивый мотив отцененавистничества, „родительский комплекс“ уживается у Достоевского с почитанием предков, с благоговением перед традицией, и точно так же в духовном мире М-го с отвлеченною верой в грядущее преображение мира закономерно сопряжена ненависть к дурной бесконечности конкретного завтрашнего дня [...] неугасимая вражда к той „любвишке наседок“, которая снова и снова воспроизводит нынешний быт [...] его же передергивало, когда в комнату вбегал всамделишный малыш. В конкретном ребенке М. не узнает своего же мифа о будущем. Это для него лишь новый отпрыск многоликого врага» (62, 369—370; здесь же о продолжении маниловских Аристида и Фемистоклюса «в детообразных гротесках» киносценария «Как поживаете»). И обобрав свидетельства от хрестоматийного и «земного» *Я люблю смотреть, как умирают дети до «космизированных» разработок темы (Солнце! Отец мой! Сжался хоть ты и не мучай! / Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней или ...это я, / Маяковский, / подножию идола / нес / обезглавленного младенца)*, — заключение: «Связь тем детоубийства и самоубийства несомненна, это разные способы лишить преюбия настоящее, «прервать одряхлевшее время» (ср. также реальную бездетность, в ином ракурсе — «безотцовство» ведущих фигур русского футуризма, впрочем, и символизма) и: «Резюме поэтической биографии М-го: В душе поэта взрошена небывалая боль нынешнего племени [...]. Тема самоубийства становится, чем дальше, все навязчивей. Ей посвящены напряженнейшие поэмы М-го — „Человек“ (1917) и „Про это“ (1923)» (62, 371—372).

Елена Гуро понимала поэта иначе — как «дателя, а не отнимателя жизни»; «любить смотреть», как умирают дети, она не могла позволить себе ни в жизни, ни в творчестве, присутствие (не говоря об участии) при «отнимании» юной жизни было для нее невозможным, а присутствие при угасании ее — не просто невыразимо тяжело, но скорбно до того предела, когда уходит и своя собственная жизнь (она умерла 36 лет). Жизнь она любила и относилась к ней как к таинству и чуду и торопить ее в будущее не собиралась. Думать о самоубийстве она тоже не могла, потому что ценила жизнь в ее настоящем — в соснах, травах, цветах, животных, небе, облаках, солнце, земле, море и, конечно, в людях. Она тоже связывала с поэтом новую жизнь, новое время, новое пространство, хотя и была лишена «футуристического» экстремизма и, кажется, не очень ценила чаемые другими рукотворные чудеса «будущего» (уже в городе «настоящего» ей мерещилось нечто угнетающе страшное, ср. «Песни города», оказавшие влияние на Маяковского, и т. п.).

Открывая сборник «Трое», оказавшийся прощальным, Матюшин, муж Гуро, кратко очертил это «новое»: «...новая веселая весна за порогом: новое громадное качественное завоевание мира. Точно все живое, разбитое на

тысячи видимостей, искаженное и униженное в них, бурно стремится найти настоящую дорогу к себе и друг к другу, опрокидывая все установленные грани и способы человеческого общения. И недалеко, может быть, дни, когда побежденные призраки трехмерного пространства и кажущегося, каплеобразного времени, и трусливой причинности, и еще многие и многие другие — окажутся для всех тем, что они есть — досадными прутьями клетки, в которой бьется творческий дух человека — и только. Новая философия, психология, музыка, живопись, порознь почти неприемлемые для нормально усталой современной души, — так радостно, так несбыточно поясняют и дополняют друг друга: так сладки встречи только для тех, кто все сжег за собою. Но все эти победы — только средства. А цель — тот новый удивительный мир впереди, в котором даже вещи воскреснут [ср. о поэте: сам он — «м а т ь в с е х в е щ е й»] и любит их «материнской и гордой любовью». Дневник Гуро, л. 39, запись от 24 мая 1910 года. — В. Т.] И если они завоевывают его, — или хотя бы дороги к нему, — другие уже видят его, как в откровении почти живут в нем. Такая была Ел. Гуро [...] Душа ее была слишком нежна, чтобы ломать, слишком велика и благодатна, чтобы враждовать даже с прошлым, и так прозрачна, что с легкостью проходила через самые уплотненные явления мира. [...] Ее саму, может быть, мало стесняли старые формы, но в молодом напоре „новых“ она сразу узнала свое — и не ошиблась. И если для многих связь ее с ними была каким-то печальным недоразумением, то потому только, что они не поняли ни ее, ни их» (Трое, 1913, 3—4).

Действительно, это непонимание (по крайней мере, ее) характеризовало, видимо, и тех, кто ценил ее поэзию (Хлебников, Маяковский и др.), и тех, кто был в открытом споре с нею. «Столкнулась физика с метафизикой [...]», — писал Б. Лившиц, и чуть далее: «Гуро, которой оставалось жить каких-нибудь четыре месяца, так и посмотрела на меня как на человека с другого берега. Я не мог бы заподозрить ее во враждебном ко мне отношении, — все в ней было тихость и благодать, — но она замкнулась наглухо, точно владела ключом к загадкам мира, и с высоты ей одной ведомых тайн кротко взирала на мое суемудрое копошенье». И тут же как объяснение: «Я еще не знал тогда, какие глубокие личные причины заставляли Елену Генриховну переключиться в этот непонятный мне план, какие сверхчеловеческие усилия прилагала она, чтобы сделать бывшее небывшим и сообщить реальность тому, что навсегда ушло из жизни. Я судил ее только с узкопрофессиональной точки зрения и не догадывался ни о чем» (26, 406—407).

Эти последние слова как раз о том мифе о юноше-сыне и его смерти, который был создан Еленой Гуро, имел определяющее значение для всего ее творчества и в некоем высшем смысле стал программой ее жизни (*И здесь кончается искусство / И дышит почва и судьба*). Само же умение слить воедино одно и другое — всегда свидетельство о высшей подлинности, которая не нуждается ни в поддержке «биографизма» в одних случаях, ни в отречении от него в пользу «антибиографизма» в других. Этот миф и определил собой тот глубоко запятанный и непонятный план жизни и творчества Гуро, о наличии которого догадывался Лившиц<sup>3</sup>. План и «разыгрывающий» его миф были несравненно важнее способа выражения его. В отношении последнего Гуро не

была максималисткой; она, конечно, пыталась перевести «астральное свечение» на «разговорный язык», но больше заботилась не о последней точности (похоже, она боялась подобных соблазнов), а о том, чтобы не впасть в тот тип «языка», который мог бы «зарегулировать» им описываемое, внести ненужные или необязательные связи, непоправимо отравить бытийственное и бесконечное мнимоподлинным и бытовым детерминизмом. Отсюда — ее язык и манера его использования, позволяющая говорить о высокой степени «неконвенциональности» художественных текстов Гуро<sup>4</sup> — неокончателность, фрагментарность, свободный режим чередования стихов и прозы, слабая и не претендующая на полную достоверность детерминированность, «акварельность», роль разреженностей и зазоров, с одной стороны, и повторов и вариаций — с другой, смысловые сдвиги (принцип «относительного» словотворчества, о котором Гуро пишет в дневниковой записи 1912 года: «Говорить слова, как бы не совпадающие со смыслом, но разбегом ритма говорящие о нарастании чувства». Дневниковая запись. 1912. ИРЛИ. РО. Ф. 631; см.: Ковтун, 1977, 320) и т. п. Впрочем, сам миф выражался не только в художественной словесности (проза и стихи), но и в живописи и графике Гуро, часть образцов которой опубликована в составе ее книг или же отдельно (см. 22, 317—326). Известна скрипичная сюита М. В. Матюшина к «Осеннему сну». Сам он играл разные роли в последующей судьбе «мифа» — публиковал и комментировал его, соучаствовал, когда нужно «подыгрывал», мистифицировал, «отводил» от ключа и т. п.)<sup>5</sup>, но все-таки говорить обо всем этом в деталях пока рано. И тем не менее есть основания говорить, во-первых, о синтетическом мифе и, во-вторых, о мифе, который не был достоянием исключительно самого автора.

Миф о юноше-сыне и его смерти был, по сути дела, сквозным для всего творчества Е. Гуро (правда, очень короткого — 1905—1913), охватывающим все значительное из ею написанного, но главным образом явленного в трех произведениях — пьесе «Осенний сон» (1912), в «Небесных верблюжатах» (1914, посмертно) и в «Бедном рыцаре»<sup>6</sup>. Этот миф, как уже говорилось, был определяющим, стержневым и в творческом, и в жизненном плане. О «реальном» субстрате мифа в его неизбежно «грубоватой» форме говорить нет смысла, как нет и явных оснований. Стоит, пожалуй, только заметить, что в образ юноши-сына вошли некоторые черты внешнего и внутреннего облика молодого художника Бориса Владимировича Эндера (1893—1960), познакомившегося с Гуро и Матюшиным (у последнего он позже учился) в 1910 или 1911 году<sup>7</sup>, если быть точнее, Эндер оказался тем, на чьем образе с определенного момента замкнулась уже до того складывающаяся конструкция, призванная описать те смыслы, которые для Гуро определяли суть жизни. Существенно важнее, что этот миф, возникший из глубины жизненных переживаний и потребностей, слившийся с жизнью как ее «биографический» знак, ставший одновременно и ее сутью, «целиком» фантомен, хотя бы в том смысле, что у Елены Гуро сын не умирал, и вообще сына и других детей у нее никогда не было. Сын и его ранняя смерть оказываются мифопоэтической фикцией, но даже утраченный или только мыслимый сын выступает в этом случае как «реальность» материнского сознания — его потенции, надежды, жалости-сострадания, ожидания-радости и прощания-горечи.

Расширительно эта тема намечена уже в «Шарманке» (1909): все, что гибнет, — «сыновне»; все, что сопредстует этой гибели и страдает, несет в себе «материнское». Умиращее «сыновнее» и скорбящее «материнское» (Pietà) появляются уже в ранних опытах: «И поддержать я хочу, сколько могу, этот мир умирающий, страданий, горя, концов и начал, и великой, великой необходимости. На колени мне садится птенец с распоротым боком; его, очевидно, задела косою. Он умирает. Я даю ему пить и сажу тихо, тихо, пока он умрет. Это последняя ласка его жизни. Я хочу покрыть крыльями весь мир. Разве не приходила темная ночь? [...] М а т ь п о т е р я л а с ы н а , о н а с л а м ы в а е т с я о т р ы д а н и й . П у с т ь к н е й к т о - т о п о д о й д е т и с к а ж е т : „ Н е п л а ч ь ; т ы е г о р о д и л а , т ы д а л а е м у в о з м о ж н о с т ь н а с л а ж д а т ь с я ж и з н ь ю , к о р м и л а , и б е р е г л а э т у ж и з н ь , и п о д д е р ж и в а л а е е с к о л ь к о м о г л а . И в о т т е п е р ь с н и м а е т с я с т е б я з а б о т а и н е т у ж е б о л ь ш е в о з м о ж н о с т и п о г р е ш и т ь п р o т и в н е е [...]” («Шарманка», Гуро, 1914а, 68—69) или: «Шел дождь, было холодно. У вокзала в темноте стоял человек и мок. Он от горя забыл войти под крышу. [...] Он не заметил, что озяб, и все стоял [...] и мок. [...] Дня через три после этого он умер. Это был мой сын, мое единственное, мое несчастное дитя. Это вовсе не был мне сын, я его и не видала никогда, но я его полюбила за то, что он мок, как бесприютная птица, и от глубокого горя не заметил этого» (там же, 37).

«Осенний сон» (1912) сгущает эту идею и связывает ее с конкретным художественным образом. «Отдаю эту книгу тем, кто понимает и кто не гонит. Е. Гуро + Элеонора ф. Нотенберг» — этими словами открывается книга, а далее — стихотворение, образующее ядро мифа, с посвящением-адресом — «Памяти моего незабвенного единственного сына В. В. Нотенберг»: *Вот и лег утихий, хороший — / Это ничего — / Нежный, смешной, верный, преданный — / Это ничего. // Сосны, сосны над тихой дюной / Чистые, гордые, как его мечта. / Облака да сосны, мечта, облако ... // Он немного говорил. Войдет, прислонится ... / Не умел сказать, как любил. // Дитя мое, дитя хорошее, / Немелое, верное дитя! / Я жизни так не любила, / Как любила тебя. / И за ним жизнь, уходит — / Это ничего. / Он лежит такой хороший — / Это ничего. // Он о чем-то далеком измаялся... / Сосны, сосны! / Сосны над тихой и кроткой дюной / Ждут его... // Не ждите, не надо: он лежит спокойно — / Это ничего. // Но в утро осеннее, час покорно-бледный, / Пусть узнают, жизнь кому, / Как жил на свете рыцарь бедный / И ясным утром отошел ко сну, / Убаюкался в час осенний, / Спит с хорошим, чистым лбом / Немного смешной, теперь стройный — / И не надо жалеть о нем.* Выделенные здесь ключевые слова синтезируют названия двух книг о смерти сына — «Осенний сон» и «Бедный рыцарь», с одной стороны, и «встраиваются» в мифологическую игру так или иначе связываемыми историей русской литературы образами — с другой. Ср. пушкинское *Жил на свете рыцарь бедный* (ср. функцию этого стихотворения в «Идиоте» Достоевского, которого неслучайно вспоминает Вяч. Иванов в связи с бедным юношей «Осеннего сна») и «Медный всадник», обыгранный Битовым в образе «Бедного всадника» в контексте, где автор рассчитывает «на неизбежное сотрудничество и соавторство времени и среды», и т. п. — вплоть до игнатовского (Д. Е. Максимов): *Нас поведет во след / Дорогой лжи и бед / Не голубь бледный, / А ворон медный.* Вслед

за стихотворением Гуро — рисунок, изображающий сына и сделанный ею: высокий, стройный, чуть сторбленный юноша, стоящий в углу террасы и правой (очень выразительно данной) рукой обнимающий опорный столб террасы. Этот же образ юноши, стеснительного, вызывающего смешанное чувство жалости, сочувствия, беспокойства за хрупкость его отношений с жизнью, в разных вариантах многократно изображается и в прозе, в частности в «Осеннем сне»: «Он белокур, длинен, худ, и в его бровях постоянное выражение какой-то застенчивой боли или радости, за которую немножко больно», — см.: Гуро, 1912, 9; ср. 21. Таков он в первой картине пьесы, действие которой происходит в Астрии, стране золотых астр, осенью, видимо, на закате европейского Средневековья; он здесь — принц Гильом, 18 лет, и он же — барон Кранц: тень смертного венца, действительно, лежит на нем: «Мы обе ночью видели, принц, один и тот же сон: нам явился веночек из белых и алых роз. Алые розы сияли неизреченным блажеством, но на белых цветах мы увидели капли крови... И опять мы заснули и видели тот же сон...<sup>8</sup> и блаженно влюблены были алые розы, но на цветах мы опять заметили кровь», — Гуро, 1912, 17; к сочетанию образов юноши и крови (насилия над ним), облаков, светозарности см. также «Сказание-об Олафе Белобрысом». Nilsson, 1989, 25—30; то же описание чуть расширено в связи с «русской» частью пьесы (действие происходит в дачной России, он — барон Вильгельм фон Кранц, в быту Гильом) — *Сразу заметно странное, чуть-чуть смешное сходство Рыцаря Печального Образа с фигурой барона. Ворот его рубашки растегнут и виден рубец от удара вдоль щеки и на нежной светлой шее* (Гуро, 1912, 21). И не только Рыцарь Печального Образа (ср. еще: *Барон, что Вы делали так долго в саду? — Читал Сервантеса, — там же, 27*), но и *Верблюд!.. Долговязая цапля!* (ср. «Небесные верблюджата»).

Боль, то печальная, то радостная, — первое, что бросается в глаза при взгляде на Вильгельма; она — знак его связи с жизнью, миром, людьми и символ отмеченности его пути. Эта связь очень не проста для ранимого юноши, и он предпочитает чаще всего избирать эскапистский вариант поведения: сестра-принцесса уговаривает его жениться (*А можно... мне... вовсе не жениться, Евгения?*), его приглашают принять участие в каком-то светском мероприятии (*Ай, не надо! Я боюсь опять... Эти гладкие паркеты — растянутся и надо мной будут смеяться!*), он отказывается от военной службы (*И потом я не могу видеть крови и раненых*). В мире пошлости он действительно беспомощен и беззащитен. Ему он может противопоставить только свою судьбу — любовь и смерть: *Вы любили? — Я всегда люблю. Вы знаете, какая может быть любовь? [...] Она может быть везде и не в одном образе. Она тогда осеннее солнце. У нее право все прощать. Когда я так люблю, мне иногда кажется, что она проливается сквозь меня в мир потоком сиянья, и я тут ни при чем... я могу умереть, но она останется... И душа также может быть везде и нигде и когда так любишь, так счастливо, что хотелось бы прыгнуть с обрыва и разбиться!..* (Гуро, 1912, 23) или: *Протягиваешь кисть руки, вот хоть так, и смотришь на свою руку — и знаешь про себя, что это символ той далекой, одинокой любви. Так ты со своей рукой условился. И несколько раз в длинное течение дня приводишь кисть руки в то же положение страдания и просветленности, тихонько ото всех, чтобы не смеялись. И своей любви*



можно молиться. [...] *Может быть, душа в это время прилетает и улетает — и прилетает.* [...] *Мне всегда казалось, что если любить очень сильно, быть влюбленным вообще, ни в кого отдельно — то будешь в звездные ночи перелетать от звезды к звезде по лучам* (там же, 23—24). Но мир груб, и ответ на издевательства «ближних» один — терпение (Я думал, все надо сносить, раз дано. — там же, 30) и любовь — даже если нельзя ответить ближнему тем, чего он хочет (*Вы чего-то хотите, чего я не могу Вам дать. Все равно помните, что я люблю Вас и потому счастлив,* — там же, 36). Но такая любовь неотделима от страдания настолько, что мера жизни, независимо от внешних обстоятельств, подходит к концу, к смерти. И вот уже в сентябрьский теплый день, на веранде, в шезлонге *Вильгельм лежит в полузабытьи, закрыв глаза.* Идиллически стрекочут кузнечики, голубь топчется на столике, мягкое солнце осени, листья, пока все это еще не оттеснено — резко и грубо — голосами: *Что?.. что?.. Господа, Андросов не виноват! Простая случайность... Вольно же под самое дуло лезть... Заячий рыцарь!* [...] *Доктор, в чем дело?.. — Царапина, ...пустяк. Так. Нервное потрясение* [...] *Не от этого, от другого протянул бы ноги* [...] *Еще не много, молодым будем!.. — Вильгельм. Красные розы не страшат, хотя они кровь и радость!* [...] *Лицо доктора меняется на лицо Андросова. — Доктор-Андросов. Вы умираете, Виллендreas! Умираете. Вы поняли меня: победил-то я, а Вы умираете. — Вильгельм. Нет, я жив всегда. Моя дорога дальше... дальше* (там же, 46—47). Ремарка сообщает, что *усталое тело его опускается нелиного неловко, что голова запрокидывается в сторону, что он не то забылся, не то кончается, что громко и блаженно звенят осенние кузнечики и что растущий и клубящийся - золотой туман — постепенно заволакивает картину* (там же, 47). А в следующем за пьесой стихотворении «Звенят кузнечики» — *Знаю я, отчего сердце кончалось — / А кончина его не страшна* [...] // *Все прощу я и так, не просите! / Приготовьте мне крест — я пойду. / Да нечего мне и прощать вам, / Все, что болит, мое родное, / Все, что болит на земле, — мое благословенное; / Я приютит в моем сердце все земное, / И ответить хочу за все один* / [...] *И взяли журавлиного, / Длинноногого чудака, / И связав, повели, смеясь: / Ты сам теперь приюти себя! // Я ответить хочу один за все* [...] (там же, 57).

«Небесные верблюджата» — о том же, но иначе, детальнее, психологичнее, лиричнее. Он — *Какой смешной был верблюжонок — прилежный. Старательно готовился к экзаменам и потом проваливался от застенчивости, за чудачества. А по зарям* [...] *украдкой писал стихи* [...] *не умел, чтобы брюки не вылезали из-за пояса и чтобы рубашка не висела мешком* [...] *Не умел представиться, что не хочет играть в лаун-теннис, — и видели все, что не умеет от застенчивости* (Гуро, 1914, 12); — *Я глуп, я бездарен, я неловок, но я молюсь вам, высокие елки. Я очень даже неловок, я — трус. Я вчера испугался человека, которого не уважаю. Я из трусости не могу выучиться на велосипеде. У меня ни на что не хватает силы воли* [...] *Я вчера кончил стихи совсем не так, как хотел, но я знал, что надо мной будут смеяться...* — там же, 13 [значит, юноша — поэт<sup>9</sup>, и его смерть как бы повторяет столетней давности поэтический миф о смерти молодого певца в русской поэзии. — В. Т.]; — *Жил-был еще один мальчик, нежный, застенчивый* [...] *Но он посмел жалеть и любить, и от жалости он становился смелым — и за это его взяли, как преступника,*

*и увели от матери. В первый раз он очутился без нее (там же, 38) и т. д. и т. п. — вплоть до темы наносимых мальчику обид, до его сходства с Рыцарем Печального Образа. — И Она, мать, закутывающая шарфом горло сына (там же, 11), — Он больше уже не видел солнца. — Да это же был мой сын, мой сын!.. (там же, 38); — Одному мальчику обижали мать. Он хотел бы драться, а мог только молча сопротивляться [...] потому что это был большой, сильный и грубый враг [...] Ему не позволили ходить в школу учиться [...] У него хотели отнять его озера [...] Он должен был выслушивать все молча [...] Это был бледный северный мальчик. В широкий упорный пролет меж его глаз вошло честное небо и море [...] Он бы мог хитрить, но мать же выучила его ходить в кирку и быть честным. [...] Это все была его мать (там же, 112—113); ср. заключительное «Обещайте», перекликающееся с обетом в начале книги: *Здесь я даю обет: никогда не стыдиться настоящей самой себя [...] не забывать, что я поэт [...] Поэт — даятель, а не отниматель жизни [...] Поэт — даятель жизни, а не обидчик отниматель [...] Но сдержу ли я свое слово?* (там же, 14).*

Но конечно, свое наиболее полное выражение миф о юноше-сыне получил в самом значительном произведении, опубликованном только в самое последнее время (см. Ljunggren, Nilsson; Эндер 1988) — в «Бедном рыцаре» (другой вариант названия — «История бедного рыцаря»). Этот миф имеет, по сути дела, двоякую форму выражения — словесно-литературную и изобразительно-живописную, представленную рядом иллюстраций, сделанных тушью в основном в 1911 году и хранящихся как в государственных архивах и музеях, так и в частных собраниях. Несколько из этих иллюстраций были опубликованы (см.: 22, 318—319, 321). Впрочем, «изобразительность» не ограничивается иллюстрациями: она пронизывает и словесный текст, прежде всего в многочисленных описаниях внешности сына, наиболее «представительных», внутреннюю суть его отражающих частей, его телесного состава (руки, плечи, шея, спина, ноги, глаза, волосы) и наиболее диагностически характерных движений их, тонко фиксирующих душевные состояния героя. Эти описания в их «каноническом» виде или с незначительными отклонениями воспроизводятся постоянно, и их функция в словесном тексте состоит в том, чтобы каждый раз, когда появляется сын, читатель мог бы стать и зрителем, т. е. увидеть сына своими глазами и благодаря этому замкнуть внутреннее на внешнем образе. Эта словесная «изобразительность», довольно легко и почти без остатка переводимая на язык живописи, выступает как своего рода связь между двумя сферами транспозиции образа сына и усиливает иллюзионистский эффект непосредственного присутствия читателя-зрителя. В известной степени эта же «изобразительность» характеризует и описания природы или городские пейзажи, скупые, но выразительные, данные через комбинацию нескольких ключевых характеристик.

Мир «Бедного рыцаря» представляет собой конструкцию, в которой соединены предельно конкретное, личное и интимно-человеческое с наиболее общим, сверхличным, космическим. Для обеих частей этой мифопоэтической конструкции найден общий знаменатель, единая подоснова — идея любви-спасения, и поэтому сам миф «Бедного рыцаря» относится к числу сoterиологических с характерным «панпсихическим» колоритом: спасено должно

быть все — не только сын и другие люди, но и животные, растения, камни, вещи — все, что человеческое сознание может представить себе страдающим и страдательным, на что может быть распространена любовь-жалость, задающая миру новый и, вероятно, главный параметр его единства<sup>10</sup>. Космически-земное и природно-человеческое, макрокосмическое и микрокосмическое как раз и участвуют в образовании той единой ткани бытия в «новых пространствах и новых временах», которое несет всему, что есть в мире, спасение и успокоение. Но для этого душа человека, «родимое лоно» самой идеи спасения, должна слиться с дыханием Вселенной, и это «вселенское» должно быть принято человеком как некая духовная необходимость. «Где бы вы ни стояли, в лесу или в поле, одинаково обращайтесь душу свою к тому, откуда исходит, — слышите, что исходит, и узнаете голоса деревьев, травы и земли? И любовь услышите их, рассеянную в воздухе и переходящую волнами, облачками тепла и обращенную к вам, так как создания любят внимательных» (Ф. 1116. Ед. хр. 3, л. 36)<sup>11</sup>, или — «Попробуй дышать, как шумят вдали сосны, как расстилается и волнуется ветер, как дышит вселенная. Подражать дыханию земли и волокнам облаков» (л. 48), или же — «И наклоняли чашу неба для всех — и все пили, и неба не убавилось» (л. 72 об.) и др. И вне «Бедного рыцаря» — «так их создало живое Добро дыхания. И моего сына, с тех пор, как он стал похожим на иву длинным согнутым станом, а понишкой мило прядкой волос на лбу — на березу, а светлыми глазами на молодую лиственницу, вонзившуюся вершиной в небо» («Дача с призраками», см.: 46, 101)<sup>12</sup>.

Значение «Бедного рыцаря» для понимания мифа Гуро определяется не только полнотой деталей и синтетически-целостным характером лежащей в его основе идеи, но и глубиной захвата темы, развертывающейся в тексте в двух планах — как некая последовательность эпизодов, если и не образующих, строго говоря, сюжетную линию, то, во всяком случае, почти исчерпывающих набор реализуемых этими эпизодами смыслов, отражающих, в свою очередь, всю эту драму идей, и как демонстрация единой цельно-раздельной концепции, мистического учения (слова), предполагающего и соответствующую практику (дело).

Завязка мифа — в самом начале «Бедного рыцаря».

Ею открывается первая часть текста — «История Госпожи Эльзы»:

[...] В доме Госпожи Эльзы было окно розовое в вечерние часы<sup>13</sup>, розовое — как накануне наступающей радости и высокое точно небосклон. Его стрельчатые дуги смотрели чисто и ясно, как дуги прекрасных глаз. К этому окну Госпожа Эльза садилась каждый вечер и мечтала, нет — она ждала. И вечер за вечером, — так ей исполнилось 32 года. Но раз, когда она сидела и мечтала, видит в существе своем, вошел к ней в о з д у ш н ы й ю н о ш а, высокий ростом и тощий, но такой кроткий, добрый и жалостный, — что сердце в ней ударило сладко и — больно, словно запело. Сел поодаль от нее на скамеечку. Она подумала, что это ее мечта, и не удивилась. Юноша просидел у нее весь вечер, не сказав ни слова. И к ночи ушел в дверь балкона, где не было лестницы. На другой вечер, едва окно стало розовым, — он опять пришел и просидел с ней вечер, не сказав ни слова, и ушел. И она подумала: Если он не

вернется и не увижу я его больше, лучше бы мне не родиться никогда. На третий день она сидела, как будто ожидая, но сказала себе: „Ведь это мечта моя — и не захочу, и его на свете не будет, — захочу, так и будет со мной“. Но на другой день он не пришел к ней, хотя она ждала его и желала видеть и верила, что он должен к ней прийти на ее зов. Но он не явился на ее зов и не был у нее три дня, а на четвертый вошел и сказал ей: „Солнце весь день светило, как золото, — заметила ли ты это?“ Она сказала: „Ты не был у меня три дня!“ Он молча улыбнулся ей и сел немного поодаль, — и весь вечер молча смотрел на нее, и из глаз его прошли сквозь нее два луча<sup>14</sup>. Когда он ушел, она подумала: зачем мне было придумывать, что он уходит через балкон, когда там нет лестницы? Право, все это странно. Но все-таки она принимала все это за свои мысли [...] и он стал постоянно бывать у нее. Когда она садилась за стол, он садился у ее локтя. Когда она ложилась в постель, он сидел у ее ног или стоял в изголовье, и она чувствовала его как звезду над головой, точно лучи звезды проникали ее сверху. Ей казалось, что над ней теплилась звезда.

С раннего утра садилась Госпожа Эльза за пяльцы и вышивала. [...] Сидит у себя Эльза, вышивает коврик и все путает нитки, занимает ее: куда это сын уходит? и почему он приходит такой изможденный и несчастный, точно его там мучает кто-то. А высокие добрые Духи всегда блаженные. Люди и Духи за грехи мучаются. И подумала: ну а что если он падший Дух? — Но вспомнила его кроткие как светлые озера глаза<sup>15</sup> и сказала: „Ну, все равно, если даже мне с ним погибнуть, а без него спастись — лучше уж я с ним пропаду вместе“. И только подумала, он стоял против нее, немного вытянув шею вперед, и любовь его светилась. А шерсти она не могла распутать и так была больна, ослабела и чуть не плакала. [...] И он приблизился, отвел ее рукой, сел за пяльца, погладил по спутанной шерсти и только погладил, сама она распустилась. „Ведь правда, мать моя, кто не замечает красивое и не любит милое, близок он к жестокости?“ И, улыбаясь, сел за пяльца и стал разбираться в шелках, стал исправлять осторожно узор, выводить цветочки и листики на свет Божий. [...] „Надо заметить красоту, а то она опечалится! будет чувствовать себя сиротливо. Ведь все должно принести плод и все нужно собрать. [...] Дети никогда не забывают о том, что красиво. Горе тем, кто забывает о красоте — они близки тогда к жестокости. И мир, мамочка, живет любовью“. А когда нитки были все распутаны и узор исправлен и цвел красками — луга, — он кивнул ей глазами и удалился. Стало ей весело, но когда он ушел, она — задумалась: „Видно, правду люди говорят о нем, — высокий Дух не стал бы заниматься какими-то нитками, — нет, они правы, он не из высоких и счастливых!“ [...]

У него была нежная, мечтательная, верблюжья шея. Чистый из неба лоб. У него было гордое выпуклое горло и хотелось ей целовать его и жалела, что он бесплотный. Увидела она в очертаниях облачков как бы его виски, его лоб и нежно обнажившуюся — длинную шею. И не жаль уже ей было, что он сейчас не воплотился, сохранил

свою чистоту, стал душою радостной мигнов. И она смеялась от радости, что поняла его. Сквозь его глаза ей показались далеко-далекие города возвышенных мечтаний. И она поняла, что она мать ему. [...] „М а т ь , м а т ь ! Пусть растет мое страдание, — пусть растет и чистота миру“. [...] *Она не плакала и радовалась, что он назвал ее матерью* (л. 2—ба).

Итак, исходная ситуация, из которой и вырастает миф, оказывается отмеченной: мечтание-ожидание Эльзы на 33-м году жизни у окна, в час заката. И как ответ на это мечтание-ожидание — явление «воздушного», как бы материально разреженного, недовоплощенного юноши. Отмеченность и неслучайность этой встречи свидетельствуется сразу же — *сердцем (сердце в ней ударило сладко)*, и это сердечное движение лишь на втором шаге было осмыслено как знак связанности с этим юношей навек и боязни расставания — *Если он не вернется и не увижу я его больше, лучше бы мне не рождаться никогда*. И лишь на третьем шаге обнаружило себя как бы возвратное, готовое услужливо освободить от уже осуществившейся связи движение — не сердца, не разума, объясняющего голос сердца, но рефлексии (*Ведь это мечта моя*) и вытекающей из нее логической свободы, произвольности — *не захочу, и его на свете не будет, — захочу, так и будет со мной, хотя уж она ждала его и желала видеть и верила, что он должен к ней прийти на ее зов*. Но даже и после посвящения, когда юноша, пропустив три дня, снова появился у Эльзы, она еще не вполне освободилась от профанической и эгоистической логики и *принимала все это за свои мысли*, хотя при воспоминании о его кротких, как светлые озера, глазах снова и в максимальной степени обнаруживает себя слитое воедино сознание-чувство своей неразрывной связанности — *Ну, все равно, если даже мне с ним погибнуть, а без него спастись — лучше уж я с ним пропаду вместе*. Когда это сознание-чувство созрело и укоренилось в душе, появилась потребность в истолковании природы связанности с юношей, и она, связанность, была понята как то родство, которое возникает между тем, кто рождает, и тем, кто рождается, между *м а т е р ь ю* и *с ы н о м*. Впервые идея сына рождается в мыслях Эльзы, чей разум в этот момент несколько отвлечен распутыванием (неполучающимся) ниток и потому дает возможность обнаружить себя более глубоким, подспудным структурам — *занимает ее: куда это с ы н уходит?* в контексте озабоченности его изможденностью и предощущения его страданий и мучений. Первым вывел наружу эту идею сыновства — материнства юноша, когда он, как бы услышав мысли Эльзы (*лучше уж я с ним пропаду вместе*), снова явился перед нею, и *любовь его светилась*. Именно тогда и прозвучало впервые это обращение — *м а т ь моя* в связи с раскрытием тайны мира и собственным самораскрытием: нужно видеть красоту, ибо она противовес жестокости и страданию, и мир живет любовью<sup>16</sup>. Только теперь поняла она свое материнство, радовалась, что он назвал ее матерью, и плакала, сознавая, что эта радость неотделима от страдания.

Тема связи радости и страдания, их взаимозависимости и, более того, неразрывности их, вплоть до совпадения в некоем едином комплексе очень важна для «Бедного рыцаря» или формируемого в этом тексте мифа — и сама по себе, и в связи с темой воплощенности. Это подтверждается как

многочисленными свидетельствами данного текста, так и очень показательными в жизненном (хотя тоже сильно мифологизированном) плане дневниковыми записями, где также выступает «сын». В Страстной Четверг, в ночь с 15 на 16 апреля 1910 года, Гуро заносит в дневник следующее: *И когда говорили об установлении Тайн Причастия, сын сказал очень смиренно: «Господин Мясоедов, допустите и меня с матерью прийти к вам причащаться». [Им позволили]. Когда мы остались с сыном наедине, я спросила: «Как же ты будешь причащаться?» — «Астральным существом хлеба, — для меня это еще важнее, чем для вас» — «Почему?» — «Этим Таинством, принимая Хлеб, я еще сильнее воплощаюсь здесь на земле, — я становлюсь более человеческим». — «Это ведет тебя еще к большим страданиям?» — Он наклонил утвердительно голову: «Мое Страдание — Моя Радость!»<sup>17</sup>. — Свет точно растопил меня — трогательный свет его смирения и готовности к мукам. Я заплакала. — «Не тосковать, а радоваться должна ты, Нора!»<sup>18</sup> (Дневник, 1908—1913. Ф. 1116 Гуро Е. Г. Ед. хр. 1, л. 25—26).*

Подобные связи постоянно «разыгрываются» и в «Бедном рыцаре». И в первый раз — *Однажды он пришел к ней радостный, голубой как небо. Но руки его были бледны, дрожали от страдания* (л. 6а). И сразу же вслед за этим первый разговор на эту тему. *Ей показалось, что под рукавом рубашки наметилась кровь. Так хорошо сказал Христос: «Мир вам!» И если бы ничего другого не сказал, а мы бы исполнили — зацвела бы от радости — земля. «Посмотри, как меня бьют, и это так должно быть», — сказал он. — «Кто же бьет тебя? — Те, кто не врят в тебя?» — сказала она, и содрогнулась и похолодела. Но он посмотрел на нее, приласкал глазами, ободрил ее и почти засмеялся и потом стал серьезным. — «Меня велел бить тот, кто составил из зла. Он называет себя князем земли. Но ты должна знать, что и земля есть — Дух. Он добр, и никогда не называй поэтому землю юдолью: Он принял на себя вдвойне то, от чего я отказался. Это меня за то, что я не захотел принять плоть и ее грехи [несовершенства]. И за это я наказан поделом. Я же хочу принести людям радости тех вестей в их чистоте. Вот для чего Христос позволил мне нарушить таинство плоти, и это мне уже не наказание, а надежда. Чем больше будет расти красота, тем больше будет расти ее поругание». — «Но ведь ты дух, как же бьют тебя?» — «Я не отказался от права быть здесь. Я более воплощен, чем ты думаешь». Когда он ушел, она плакала и молилась. И ей казалось, что он может погибнуть... Жалок он был с пятном крови на плечах, с бесстрашным вихром надо лбом и вместе странно светел видом, и когда полетел высоко и длинно дрыгнул ногами, напомнил ей журавля в небе. И хотелось ей смеяться и плакать, и горевать, но радость в ней была о том, чего нельзя выразить* (л. 6а—7а)<sup>19</sup>. В дневниках необходимость страдания и удовлетворение, что этим снимается страдание с других, выражены еще рельефнее: *«Я иногда беру на себя грехи, ну, одним словом, я служу щитом — это очень больно», — вспомнилось мне. Я теперь поняла его слова. Он собственноручно берет на себя страдания! Боль? Грешность? Когда видишь, что кого-нибудь бьют, можно взять на себя его боль [...] Я буду это всегда делать. — «Но не всегда и не во всяком нашем часе нам дана эта благодать», — предупредил он [...] Я вспомнила: однажды он ушел гораздо раньше рассвета. Вернулся едва светало — на шее у него был след веревки, его едва можно было узнать* (л. 28—29)<sup>20</sup>.

Идея воплощения и конкретный случай «слабой», неполной воплощенности, а также разной степени воплощенности матери и сына, с чем связаны некоторые моменты, когда легкая тень ложится на их отношения, повторяются неоднократно. *«Маменька, вот вы опять печальна!» [...] «Я ждала тебя, как свою радость! Вот ты пришел, и я утешилась!» — Но он все-таки отвечает, затуманясь: — «Мама, мама, более двенадцати раз родила ты меня и до сих пор не умеешь меня понять!» [...] — «Значит, ты родился двенадцать раз?» [...] — У меня было двенадцать приближений, но ты пропустила часы стражи» [...] — «Если я столько раз уже мать твоя, — воскликнула Эльза вслух, — зачем ты часто так называешь меня госпожой и так редко матерью?» Он смотрит на нее с надрывающей нежностью. «Я боюсь, чтобы ты не вспомнила больше, чем позволено человеку. Ты еще слаба, и я боюсь, чтобы ты не подумала также, что родила Духа, но Дух только сам может рождаться, он вечен. Дух от Духа рождается, и счастлива плоть, в себя Дух принявшая, через Духа и плоть станет бессмертной. А ты безмерно счастлива. Но ты сама этого не знаешь и потому опять плачешь...» [...] Так они любили друг друга и, взявшись за руки, плакали и стеснялись (л. 14—14а). И вообще людям не дано постигнуть таинство плоти во всей его глубине и осознать его место. Вот, у дома Эльзы, против ворот, мучилась лошадь и никак не могла сдвинуть воза. А он протянул руку к возу — и сдвинулся по ровному месту, как под гору. Мать видела и вечером, радуясь, стала рассказывать людям Светлой Горницы: «Вот как мой сыночек лошадь пожалел и избавил». Осуждали его — что нарушил Таинство Плоти: «Доколе душа воплощена, должна претерпеть! — не наше право освобождать от страданий. Страдания даются для очищения». Он же сказал: «Что сомневаетесь, жестокие и потому не умеющие радоваться! Завет Христа не зовите страданием, а зовите радостью. Не одно дано Таинство Плоти, но и Таинство Духа! Я нарушитель! Но не потому это делаю, что не почитаю Таинства Плоти, но потому, что почитаю еще выше Таинство Сошествия Св. Духа. Приходит время разрешения уз!» Им же показались слова его дерзкими, и все разошлись, сердясь, смущаясь, сомневаясь и осуждая его (л. 17а). Но не всегда и сама мать понимает ограничения, налагаемые временем, и возможности с его дня. Стоял желтый цветок в глиняном горшке, на поле голубой скатерти. Ей стало это мило и жаль цветка, и она сказала: «Сделай для меня, чтобы не исчез этот цветок желтый на голубой скатерти. Так легко исчезает красота: вот я любящей рукой передвину цветок — и разрушила, разделила его желтые крылья от голубого поля. [...] Ведь ты пришел нарушить плоть и время, — сделай же для твоей матери это сейчас!» — Он улыбнулся: «Не бойся! еще нет для этого мира — сейчас. Разве я пришел уничтожить? Верь!» Но, ненасытная, она говорила: «Вот будет кувшинчик — душа и цветочек — душа, но не будет вместе, и красоты их встречи не будет!» — «Не бойся, и встреча их получила душу. Нет места во вселенной, где бы не было Духа [...] Знай, что в Божий победный день Воскресения, кто способен это любить, по любви своей и также до самой сути, — увидит также». — Но на другой день она опять стала сомневаться [...] (л. 18а—19). Но знание всего, что касается плоти и духа, не дает сыну судить тех, у кого нет этого знания, и для этого снисхождения у него есть веские причины: *Мама, мама, как много хотел бы Вам сказать, но на губах печать безмолвия, и сердце мое переполнено,**

но губы мои сомкнуты [...] Ты думаешь, мне не тяжело не приносить тебе с собою тех цветов, но я знаю, что мы живем так уцербленные для того, чтобы содеялось добро. Я не воплощен — потому я все помню, а ты многое забыла, потому я тебя никогда не осуждаю, что ты забыла. Не нам, бесплотным, судить вас. Вы взяли на себя тяжесть, а мы нет. Вы исполнители того, что мы задумываем, но еще более вы страдаете от этого (л. 22а).

Таково же соотношение между голубым, легким, прозрачным, сквозным небом (И ветви качались в голубых молочных пространствах, передавали вести земных весенних путешествий и дальних небесных блаженных сквозностей, далеких перекликаний. — л. 29а и др.) и темной, плотной, тяжелой землей и, наконец, между «воплощенной» матерью и «невоплощенным» сыном. «Послушай, — сказала она, немного недовольная, — мне мешает быть вполне счастливой то, что ты такой прозрачный, и вот я могу провести сквозь тебя руку». — И она провела свою руку через его грудь и сквозь плечо. Он засмеялся добродушно. Но она: «Да, точно тебя, пожалуй, и нет!» — «Не все ли тебе равно, дорогая, родная. Представь себе меч тверже железа, тысячу раз тверже вороненой стали, — что он подумал бы о тебе? Он наверное, сказал бы: «Миленькая эта госпожа, но как жаль, она вроде облака, я прохожу сквозь — она не замечает меня!» — Элиза расхохоталась и набросилась на рыцаря, а он стал убегать от нее. И они бежали как сумасшедшие, дух и женщина, вокруг стола, заливаясь смехом, как дети...» (л. 36а).

Занимая разные позиции в сфере воплощенного, мать и сын по-разному оценивают и грань между живым и мертвым. На краю города жила мать, у которой умер сын. И так она тосковала, и все вещи для нее почти умерли. [...] Приходящие люди смеялись над нею. [...] Называли ее больной и говорили, что у нее и не было никогда сына, и все ей только казалось. И не верили, что у нее был сын. И оспаривали у нее даже последнее сокровище ее светлой печали, даже последнее право — плакать о нем. Он стал являться ей. Часто он сизживал с ней дома, у края стола, часто встречал ее на улицах и тогда провожал до самого дома. Но она все-таки тосковала, потому что он был воздушный, и она не могла даже погладить его волосы: «Если б я была уверена, что ты слышишь запах снега так же, как я, а то мы идем вместе, а как будто и не вместе?» Она плакала...: «Ведь ты призрак! На каждый миг исчезаешь, ах, зачем Бог не захотел, чтобы мы были оба бесплотны или оба во плоти. Вот для меня этот снег за окном — мокрый, для тебя, может быть, и нет. Для тебя все, может быть, иначе и мне не понятно!» — «Мама, мама, будь же терпелива! ведь это временно, думай одно, будто я одел шапку невидимку и мы играем! Живым ты должна меня чувствовать, а не мертвым! Я ж и в!» А она опять: «Ну вот для меня береза пахнет. Пахнет ли она для тебя!» — «Все, что для тебя! Но еще более того, кто слышит добро, как запах солнца, — это ли не дивно? Меньшее всегда заключено в большем. И еще почему ты думаешь, что это не мы сами захотели подвига?... Лучезарными окрыляемся мы на подвиг, а примем плоть и болезнь, и мы все забываем и сомневаемся». — «Ах! — умоляла она, томясь, — дай же мне знак — оттуда, чтобы я вспомнила» (л. 54—55). Он уверял ее, что радость больше печали, и уговаривал не давать больше веры печальным мыслям. И ей становилось стыдно от охватывавших ее сомнений, но радостно от усвоения его уроков. И случилось



после этого через два года, перестала его видеть и не печалилась, верила в его любовь и знала, что такая любовь — все запахи радостей земных, берез и смол и тающих снегов и содержит в себе все тепло и счастье мира и что этой любовью сын любит ее. И больше не увидела его, пока не сделались однокордными и не соединились в радости. Но утешение было во все дни неисчерпаемо (л. 57). Жажда иметь сына воплощенным или, по меньшей мере, стереть ту разницу в степени воплощенности, которая разделяет ее и ее сына, становится постоянной заботой матери. *Беспокойно спалось Эльзе. А на утро никак не могла припомнить, как звала его и мучилась, что не могла припомнить, как его звали. Моего сыночка, моего единственного сыночка! И еще думала, вот отчего он боялся назваться моим сыном<sup>21</sup>. Воплощенным, таким, как я хотела бы его иметь. И знала, что это малодушие и слабость, а уж не могла никак совладеть с собой. Матери, матери воплощенных — вы самые счастливые из женщин! Но знала она, что порог, который надо понемногу стереть, грань между видимым и невидимым — разной плоти. И что века нужны терпеливой веры и любви для этого, и что это для этого они так и стоят — он там, она здесь. И еще помнила она, как он обещал ей, что любовь все может, что она разрешает узы и сама границ не имеет и не боится уз* (л. 60а).

Подобно телу, которое, обладая скоростью, равной скорости света, теряет свою массу, плоть, взятая в масштабе бессмертия и этим свойством характеризующаяся, начинает пресуществляться, и форма этого пресуществления — развоплощение. На Рождестве, когда уже зажжены свечи, она призывает: «Светлое мое солнце, будем радоваться!» Но подумала: «А я сегодня согрешила». Он услышал ее мысли и отвечал: «Я беру твой грех на себя — мне это позволено». И далее — «Живите по законам духа! верьте в бессмертие плоти, и станет плоть ваша подобна облаку, пронизанному светом». — «Как же ты возьмешь мой грех и у тебя будет не чисто?» — «Как ты думаешь, если бросить на малюсенькую искру тяжелое, — что будет?» — «Затушит». — «А если маленькую соринку бросить в большое пламя?» — «Уничтожится в светлом без остатка!» — «Так не бойся! Любовь моя к тебе светлое пламя! Я белое пламя — не бойся!» (л. 62—62а). Но эти советы и эти залогов не всегда действительны. Воздушный и безгрешный не всегда может войти в положение телесно-воплощенной и грешной. Вот и сейчас — Третий час ночи. За стенами глубоко спит город. Эльза не спит. Против Эльзы на стуле, согнув худощавую долговую фигуру, сел рыцарь. Жалко благостно обнажились из растянутой сорочки шея и часть груди. И смотрит на нее, точно жалеет. — «Сам себя пожалей, в оздушный бедняк! Спят все, мы одни...» Она просила его: «Уйди в небо, где не обижают». — Он молчал. — «Уйди в небо, где не бьют. Не могу видеть лицо твоё оскверненным пощечинами». — Он молчал в строгой чистоте. — «Нет, уйди от меня, оставь меня, я грешная». — Он наклонился перед ней и поцеловал ее руки. Нищие руки воплощенной грешной женщины. Господи! ему прости! если предавал твои таинства — прости... Он доверчиво, не понимая, что ей причиняет, засыпал у ее постели, и становился воздух комнаты полон его невинностью и его милыми снами. Но ранит нас сердце чистота и мучает нас непорочная белизна инея. И как вид березки, опушенной инеем, стройной, в белых ветвях непобедимой чистоты, ранит нас бескрылое сердце какой-то дивной невозможностью, — так тяжело было Эльзе видеть непороч-

ную плоть сына, крепко спящего. И из комнаты, где надьшал он своей невиновной верой в нее и сном, она принуждена была часто выйти, иначе душило ее за горло и слезы жгли глаза, и смятение было ей не по силам. Что же делать — она была грешная... «Мучаюсь и содрогаюсь от твоей невиновности». И грудь ее сжималась, было больно и неловко грешной женщине, давило ее трогательностью, чистотой его (л. 64—64а)<sup>22</sup>.

Во второй части «Бедного рыцаря» («Из поучений Светлой Горницы») тема воплощения приобретает оттенок доктринальности и все чаще соотносится со смертью другого сына — Божьего, хотя и не исчерпывается только этим отнесением. Не менее существенно, что эта тема все теснее связывается с проблемой освобождения в его христианском понимании. *Стража мы грядущего чуда, — подумала еще: «Не одни они так стоят на гранях — и уже ходят по земле вестники, что скоро придет освобождение». В то же мгновение входит ее сын и говорит: «Так не сомневайся же о нас, родная, прежде был час таинства плоти и приходили возвещать в о п л о щ е н и е, а теперь час приходит разрешения уз и приходят р а з в о п л о щ е н н ы е — невидимые. Но идут за мной другие, те больше скажут, чем я. Я же недостойн многое сказать — и ты недостойна услышать»* (л. 71). И тут же вслед: *Матери! — матери воплощенных теплой плотью. Помните, что дети ваши несут новую чашу — света, и уже опрокинута она пролиться в мир! А вы хотите поглотить свет тенью своей боязни и сумраком своей заботы одеть! Почему вы не боитесь за ласточек в небе?! За жаворонков в высоте воздуха?! Но вы смело верите в птичку и звезды, и вы расставляете посуду на полке и верите доске и горсти ржавых гвоздей, что посуда не попадает вам на голову! ... А в чудо рождения духа от вас не верите! [...] В боязнь свою вы верили и в заботу, а в чудо рождения от вас — вы не верили!..* (л. 71—71а); — *Каждый ждущий воплотить в мир — в утренней радости, — воплотит от Духа Святого. И в печали слезного восторга воплотит от него же. [...] Убийство имеет степени, и сперва жаждут отомстить и покарать собственноручно, потом, становясь чище, полагают дело мищения, суда и наказания в руки высших. Но посвящение истинное начинается там, где кончается з а к о н п л о т и о непреложности оплаты за ошибки — и начинается з а к о н д у х а о благодати всеобщей радости. Две дороги, прошлого и будущего, соединяются здесь. [...] Свет свечи светит вперед и назад. Нет прошлого и будущего тому, кто идет светить. Счастье забвения и прощения всем, в единый миг времени, и пусть верят в возможность такого чуда, и если бы все так верили, пришло бы чудо и уничтожилось бы страдание и разложение во всех вещах. Не верьте словам верящего в наказание и необходимость его. Кто наказывает, вносит страдание в мир и гибель и заводит в переулочек и покидает там* (л. 73—73а); — *Но есть силы лежащие, а есть силы действующие, к ним принадлежат: любовь, вера, и самая высшая действующая — Вера в Чудо, эта — границ не имеет, и кто этой силой действует, тот свободен. Но у каждого смысла — тысяча тысяч смыслов, так как закон каждого смысла — бесконечность! [...] Ничего нет невозможного для чуда. Пусть верят больше з а к о н у д у х а, чем з а к о н у п л о т и. Закон тела — возмездие и непреложность. А закон духа — Благодать. Благодать — это Сила Сил, в о с к р е ш а ю щ а я м е р т в ы х и творяющая миры. Пусть верят. — Закон возмездия — это закон плоти, он составляется из того, что исходит от*

*нас в радости и горе, в добре и злобе, во все мгновения сопутствует нам, как туча тьмы, либо облаком сияния, становясь по делам: или дорогой твердой либо затягивающим болотом. Это карма Индусов. Карма есть закон плоти, а закон духа — Благодать. Закон духа выше закона плоти, как милосердие выше справедливости (л. 74а—75а); — Ничего нет невозможного для чуда. Таинство чуда выше закона возмездия — Кармы, а любовь высшее чудо, оно дает бескрылому крылья. [...] Животные не несут кармы, и в бедствие они введены человеком, образующим темные потоки жизни и кармические тучи, обрывы и обвалы. Так семя жены сотрет голову змия. Завет Христа в своем развитии уничтожит сумрачный закон кармы. [...] делайте добро из любви, и кармические законы не будут над вами властны. [...] Вы будете жить в законах Благодати, и плоть ваша преобразится. Не бывает, чтобы новые побеги съели дерево, и отпадает только то, что стало ненужным во времени, т. е. в последовательности (л. 87—88, ср. л. 91).*

Здесь нет нужды останавливаться особо на деталях или даже на некоторых существенных идеях, поскольку или о них уже писалось, или они не принадлежат в строгом смысле слова именно к описываемому мифу, но характеризуют более общие структуры той картины мира, которая вскрывается во всей совокупности литературных произведений Гуро, составляющих некое в высокой степени перетекающее из одного текста в другой единство, ср. описание внешности героя — «сына» с подчеркиванием его нескладности, уязвимости, беззащитности, его мучений и страданий, надругательств над ним и обид, но и вместе с тем — его чистоты, благородства, бескорыстия, возвышенного образа мыслей, идеальности или «разыгрывание» противопоставления г о р о д а, шумного, грязного, стесненного, исполненного пороков, греха, злобы, низменности, и п р и р о д ы, открытой, чистой, гармоничной, дарующей жизнь, свет, любовь и потому чуждой страданию, или, наконец, то незаметное, тонкое смещение «реального» и «сверхреального», которое так характерно для творческой манеры писательницы. Последняя черта очень существенна для «Бедного рыцаря» и многое в нем определяет, а иногда и объясняет. С этой чертой связано то очень искусно и незаметно, особенно поначалу, проведенное в о в л е ч е н и е мифа об Эльзе и ее сыне в основной христианский миф — историю мученической смерти Христа и его воскресения, следствием чего весьма тактично осуществленное, как бы только «мерцающее» сближение героев «Бедного рыцаря» — матери и сына — с Богородицей и Христом евангельского предания<sup>23</sup> и соответственно идей этого произведения Гуро и истории Христа.

Благодаря подобной проекции мифа о смерти юноши-сына (мифа утраты, неожиданной недостачи, нарушающей привычные природные законы) в сферу космически-природного Елена Гуро нашла некую предельно «идеальную» форму мифа, в которой утраченное компенсируется, но следы скорби м а т е р и (в ее образе человеческое и природное входят в нерасторжимую связь друг с другом) никогда не стираются. Обет был выполнен, и обещание сдержано. В этом духовном контексте физическая смерть Гуро не была случайной. Более того, она как бы восполнила утрату и восстановила равновесие, и граница между фантомностью смерти сына в мифе и реальностью смерти матери в жизни сделалась почти неразличимой. И разве не об этом же у Гуро — «*Мама, а Дон Кихот был добрый? — Добрый. — А его били... Жаль его. Зачем? — Чтобы*

были приключения, чтобы читать смешно. — Бедный, а ему больно, и он добрый. Как жаль, что он уж умер. — А он умер давно? — Ах, отстань, не все ли равно. Это с к а з к а [...] Дон Кихота не было никогда. [...] — Если книжка лжжет, значит, книжка злая. Доброму Дон Кихоту худо в ней. — А он стал живой, он ко мне приходил вчера, сел на кровать, повздыхал и ушел... Был такой длинный, едва ногами плел...» («Небесные верблюжата», см.: Гуро, 1914, 35).

И еще один акцент должен быть поставлен, чтобы миф о воплощении, смерти и воскресении нашел свой идейный контекст, с одной стороны, и выявил свою «теоретическую» индивидуальность и оригинальность — с другой. Многое в «Бедном рыцаре» — и в деталях (прежде всего в «Истории Госпожи Эльзы»), и в общей концепции (во второй части) — заставляет вспомнить главную идею концепции «Общего дела» Н. Ф. Федорова о необходимости активного преодоления «неправды смерти», о в о с к р е ш е н и и всех мертвых — «о т ц о в» как деле искупления. Некоторые исследователи отмечали, что мысль Гуро о «втором пришествии» как воскресении — «откровенно федоровианская» (37, 117) при сохранении за нею оригинальности — там, где у Федорова борьба с законами природы, с необходимыми данностями жизни, у Гуро — идея любовного слияния с природой и ее очеловечения<sup>24</sup>. Можно добавить, что идея «Бедного рыцаря» лишена того метафизического «антропоцентризма», натурализма («биомеханизма») и, пожалуй, «нечувствия преобразования» (определение Флоровского), которые присущи учению Федорова. Тем не менее, когда у Гуро говорится о Благодати как *Силе Сил, воскрешающей мертвых и творящей миры*, или когда Бедный рыцарь, «сын» одушевлен идеей «оживления» всего — людей, животных, растений, растоптанных у дороги или погибших под топором, и даже камней, сходство обеих концепций, религиозно-поэтической и религиозно-философской, представляется несомненным: оно заслуживает пристального внимания и определения своего происхождения<sup>25</sup>. Но в любом случае оно в ы ш е случая, т. е. неслучайно, — тем более что это сходство включено в контекст других идей, обнаруживающих высокую степень подобия. Оба автора констатируют кризисное состояние современной жизни и указывают выход из него. Кризисность проявляет себя в остром ощущении «небратства» в мире (слова Федорова), в разорении природы и недостойном человека отношении друг к другу (вплоть до истребления). «Город есть совокупность небратских состояний» (52, 455), он главный носитель «страшной силы небратства» (51, 8), которая разъединяет людей, порождая неправду «замыкания каждого в самом себе»<sup>26</sup>.

И пока это так, есть два града, два Петербурга — Петербург «земной» и Петербург «небесный» (*Пышный град порой сольется из летучих облаков... — по слову поэта*), с у щ и й, в котором, однако, присутствует залог просветления, и ч а е м ы й, в пророческих видениях являемый как высшая форма реальности — с в е р х р е а л ь н о с т ь. Кажется, что этот разрыв непреодолим и ростки надежды никогда не станут древом жизни.

Но есть и выход из кризиса, и определяется этот выход не двоением единого Града, потому что само оно не что иное, как соблазн и майя, а промыслительным курсом человека в сторону добра. Для этого надо «найти, наконец, потерянный смысл жизни, понять цель, для которой существует человек, и устроить жизнь сообразно с ней. И тогда с а м а с о б о й уничтожится вся

путаница, вся бессмыслица современной жизни» (52, 237). Этот потерянный смысл и эта ставимая человеком перед самим собой цель предполагают ту полноту и всеобщность, которые входят в понятие Царства Божия. Но человек, поверив сатане, «осудил себя на знание без действия» (ср. 14, 136), пренебрегши тем, что после Христа сила спасения уже пребывает в мире. Поэтому необходимо, чтобы философия стала «активным проектом долженствующего быть, проектом всеобщего дела» (51, 334). «Жить нужно не для себя (эгоизм) и не для других (альтруизм), а со всеми и для всех» (там же, 96; ср. 118, 314 и др.). И на этом пути нужно искать преодоления смерти, к неправде которой Федоров непримирим. Но союзником смерти является сам человек, когда он отделяет себя от живых и от мертвых. Братство и родство<sup>27</sup> должны помочь выйти из этой ложной самоизоляции.

На фоне этого «общего» контекста и его ядра — идеи воскрешения, освещающей своим светом весь этот контекст, как ни странно, легко впасть в две противоположные крайности — не увидеть того глубинно-общего, которое, действительно, объединяет идеи Федорова и Гуро в наиболее напряженно интенсивном их слое, и не заметить существенных различий между двумя авторами, налагаемых как индивидуальные узоры на общую основу. Первое можно обозначить как общее обоим стремление к преодолению дурного эмпирического времени истории и выходу в царство свободы, понимаемое как Царство Божие во всей мыслимой его полноте и универсальности; достигается это состояние при том преображении человека, когда он выходит из самоизоляции, признав свое родство и братство со всем, что есть в мире<sup>28</sup>. Второе относится к различиям. Акцент на отцовстве ставится Федоровым, на материнстве — Гуро. У первого — «реальное», натуралистически-механическое воскрешение из мертвых, вызывающее определенные сомнения с христианской точки зрения; у второй — «сверхреальное» обретение родства и воскрешение как снятие закона плоти и переход к закону Духа; при этом речь идет не просто и не только о воскрешении мертвых и, следовательно, об исправлении результатов прошлого, но и об обретении родства в настоящем, о чуде породнения и открываемого им спасения, о духовности этого феномена установления «равной степени» в воплощенности. Сын, «бедный рыцарь», рассказывает об этом чуде и — не о «воплощении», но о развоплощении и спиритуализации как условии воскресения, спасения, обретения жизни вечной.

Остается добавить, что Крестину Поморску глубоко занимал этот миф футуризма в разных его вариантах, и она тонко чувствовала весь контекст «федоровско-футуристической» идеи преодоления времени и воскрешения мертвых. Автор этих строк помнит беседы на эту тему с покойной и ее жизненно острое переживание всей этой проблемы.

1993

### Примечания

<sup>1</sup> В последний год жизни Гуро, в первые годы после ее смерти появился ряд откликов на ее творчество, причем не раз подчеркивалась его «недооцененность». См.: 15; 45; 20; 21; 12; 56; 57; 24 и др., ср. 10. В связи с 25-летием со дня смерти о Гуро напомнили в 1938 г. Остались неопубликованными такие ценные источники, написанные в основном в 1930-х гг., как «Биография Елены Гуро», «Творческий путь художника», а также

«Дневники» М. В. Матюшина, хранящиеся в ленинградских архивах. Гуро фигурирует в литературе мемуарного характера, см.: 34—36; 25; 26; 61, 225, 17; 96; 102; 18, 107, 113, 120—123 и др. Постепенное обращение к творчеству Гуро намечалось в 50—60-е гг. (53; 28; 27, ср.: 33; 40 и др.), а в два последних десятилетия можно уже говорить о взрыве интереса к Гуро. См.: 1; 2; 4—6; 55; 11, 61—62; 19; 22; 58—60; 7; 16; 44; 39; 40; 27; 3; 9; 37; 38; 41; 42; 47; 49 и др. Настоящая статья представляет собой версию работы, которая вышла в сборнике, посвященном памяти Кристины Поморской.

<sup>2</sup> Показательно, что интерес и внимание к Гуро проявлялись с разных сторон. Ее положительно заметили главные фигуры символизма — Вяч. Иванов, Блок и Брюсов (8, 31). «Футиристы в целом, вероятно, явление более крупное, чем акмеизм [...], — записывает Блок в дневник 25 марта 1913 г., — футуристы прежде всего дали уже Игоря Северянина. Подозреваю, что значителен Хлебников. Е. Гуро достойна внимания [...] Это — более земное и живое, чем акмеизм» (VII, 232, ср. также: VII, 104, 181, 240). Позже М. В. Матюшин вспоминал: «Помню нашу встречу с Блоком у Ивановых. Глубокий разговор Гуро с Блоком был очень мучителен для нее [...] Это был экзамен, а не обмен мнений равных. [...] Лена обладала огромным разумом и живым творческим словом. С ней не так уж было просто тянуть канитель, а надо было и вспыхивать, и я видел, как Блок долго не мог оторваться от Гуро. Да, видимо, все заинтересованно смотрели на Гуро и Блока [...] Вышли вместе от Ивановых. Блок шел с женой, но продолжал разговаривать с Гуро. Мы звали Блока к себе, но вновь не пришлось встретиться, дороги пошли разные» (Матюшин 1934; интересно, что об этой встрече есть запись от 5 января 1912 г. и в дневнике у Блока: «Вечером — к А. П. и Е. А. Ивановым [...] Гуро с Матюшиным [...] глубокий разговор с Гуро. Я плету ужасно много, туманно, тяжело, сложно своим усталым, ленивым языком, однако иногда говорю вещи интересные» (VII, 120); ср. в обоих источниках мотив «глубокого разговора»). Но творчество Гуро ценили и «свои» — футуристический круг 1912—1914 гг. Известна высокая оценка ее произведений Хлебниковым (ср. теперь 59). Несомненно, ценил Гуро Маяковский, многим (см. 53), бóльшим, чем обычно думают, ей обязанный. «Так, Маяковский говорил, что наиболее интересен ему поэт Гуро» (33, Тетрадь № 15. ИРЛИ. Ф. 656). Лившиц, уже после смерти Гуро, догадывался о «высоте ей ведомых тайн», как если бы она «владела ключом к загадкам мира» (26, 406). Крученых (23, 18) и Асеев признавали за ней значительную роль в футуризме. Тем не менее было бы ошибочным помещать творческий путь Гуро исключительно в пределы «футуристического» пространства: генеалогия ее творчества сложна и пока не установлена с должной доказательностью и полнотой. Тем важнее те связи и притяжения, которые отсылают к таким разным источникам, как западноевропейская средневековая литература, прошедшая через опыт немецкого романтизма, или «русские» опыты Ремизова (на конференции «Алексей Ремизов и художественная культура XX века», проходившей 1—3 ноября 1992 г. в Петербурге, Н. А. Гурьяновой был прочитан доклад на тему «А. Ремизов и Елена Гуро»).

<sup>3</sup> Комментатор нового издания «Полутораглазого стрельца» пишет: «И хотя Лившиц не был посвящен в эту „тайну“ и считал основную мифопоэтическую тему ее творчества — культ и трагедию материнства — построенной на „реальных“ биографических фактах, он, объясняя причины своих с ней расхождений, дал верную психологическую характеристику Гуро» (26, 645; А. Е. Парнис).

<sup>4</sup> Существенны «инфантилизирующие» тенденции языка Гуро («примитивизм», характер неологизмов, синтаксические «неправильности», звуковая игра и т. п.), о чем см.: 50, 13—16, а также 87, 118 и след.

<sup>5</sup> Ср., в частности: «„Образ бедного рыцаря“; „небесного верблюжонка“, — воплотившийся у Гуро в образ человека, — не имеет ничего биографического, этот образ — резервуар ее мечты, она создала его из тончайших ощущений, идущих прямо от природы, от земли» (слова Матюшина, цитируемые по записи А. Г. Островского из неизданной книги «Футуристы», см.: 26, 645).

<sup>6</sup> Текст, цитируемый в этой статье и оставшийся не опубликованным, когда писалась эта статья, хранится в ГПБ. РО (Ф. 1116. Архив Гуро Е. Г. Ед. хр. 3; в свое время он был подготовлен к печати Матюшиным и Е. Г. Низен, сестрой Гуро). Далее «Бедный рыцарь» цитируется по этой рукописи. Другие рукописи «Истории бедного рыцаря» хранятся в ЦГАЛИ (Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 2) и ИРЛИ (Ф. 631. № 52—54), см.: 19, 3—23 и др. В ГПБ хранятся еще два материала, относящиеся к «Бедному рыцарю», — «Бедный рыцарь». Разные варианты и отрывки [1912—1913 гг.]. Машинопись с пометами М. В. Матюшина (Ф. 1116. Архив Гуро Е. Г. Ед. хр. 4, л. 53) и «Бедный рыцарь». Варианты. Машинопись с пометами М. В. Матюшина (Ф. 1116. Архив Гуро Е. Г. Ед. хр. 5, л. 21 + 1 [крайние даты — 1912—1913 гг.]). Историю рукописи см. 60.

<sup>7</sup> Иногда предполагают, что образ Бедного рыцаря так или иначе связан и с Хлебниковым, с которым как раз во время работы над «Бедным рыцарем» Е. Г. Гуро неоднократно встречалась, в частности, в доме, где она жила (Песочная, 10) и куда в 1912 г. переехало основанное Матюшиным и Гуро издательство «Журавль», выпускавшее, между прочим, сборники, в которых печатались и Хлебников, и Гуро. Позже Матюшин утверждал, что образ поэта в произведениях Гуро, как и ее дневниках, «взят с Хлебникова целиком» (32), с чем в такой формулировке трудно согласиться.

<sup>8</sup> Мотив сна, видимого одновременно двумя связанными друг с другом людьми и нередко повторно, в русской литературе имеет отчетливо предвещательную функцию.

<sup>9</sup> О том, что юноша «Небесных верблюжат» — *поэт*, говорится не раз и прямо. Ср.: *Ну, теперь на тело поэта, лей лучи! [...] — Но нет, я все-таки не могу без мечты: я в себе ищу золотистое голубое тело юной вещи, и когда я врываю жизнь, пьет и она: — таковы поэты* (Гуро, 1914, 43); — *Наконец-то поэта, создателя миров, приютили* (там же, 110); — *Г-и поэт! Ты уронишь за борт записную книжку!* (там же, 111) и т. п.

<sup>10</sup> Ср., впрочем, и более сильный и «внутренний» ход: *Нельзя ничего показать тому, кто ничего не видит. Но кто видит, тот замечал в глазах — зверей глубину — и задумывался. В каком состоянии бывает такая глубина у человека?.. И не находя ответа, или с изумлением находил эту глубь кроткой тайны и значения у высших, которыми уже получены всевозможные свойства. Это потому, что у зверей есть так же ступени Бога, но они не на дороге разума, а на дороге глубины сердца* («Бедный рыцарь», л. 79а—80).

<sup>11</sup> Учитывая весьма далекую от каноничности орфографию и пунктуацию рукописей Гуро, здесь было сочтено возможным несколько приблизить их к норме.

<sup>12</sup> К этим «подобиям» мира и тела ср.: *Небо — лоб земли. Глаза — небо души. [...] Береза мне показала белокурой, в зеленой ветке я увидел лицо. Оно наклонилось дружелюбно, доверчиво и кротко [...] Береза, обреченная считается неодолеваемой, клоуна ветви, как лицо, истомленное в розовом небе* (л. 38—38а) и др. О пространстве у Гуро см. 3, 1—34.

<sup>13</sup> Мотив окна, неоднократно повторяемый, очень существен в структуре «Бедного рыцаря». Окно проницаемо для взгляда изнутри и для света извне. Оно соединяет внутреннее и внешнее, земное и небесное, человеческое и божественное, материнское и сыновнее. «Прозрачность» окна дома и души, окна человека, позволяют открыть единство мира и его макро-микросмические соответствия и подобия. Окно — символ открытости *Я* для всего, что не-*Я*, и наоборот, не-*Я* для воспринимающего его *Я*, и, следовательно, окно — место встречи.

<sup>14</sup> Типичная формула мистической встречи, знак избранности, предназначенности и посвященности, ср. «Vita nova» Данте и другие мистические тексты. Уместно напомнить, что для Эльзы эта встреча состоялась на 33-м году ее жизни, ср. и другие элементы «дантовской» числовой символики — семь (крестов), девять (*...и увиделись ею так чисто и свято, как если бы она была девяти лет.* — Л. 5), двенадцать (приближений, см. далее).

<sup>15</sup> С «кроткие как светлые озера глаза» (ср. также: *И кротких глаз — душ — тихие озерки.* — Л. 28; *Божии очи — озера [...].* — Л. 34а) ср. ахматовское *И глаза его, как озера*, отсылающее к соответствующему образу у Кузмина. Любопытно, что существует и ряд других переключек между Гуро и Ахматовой, хотя в случае «Бедного рыцаря» они, во всяком случае, независимы. Ср. у Гуро: *В каждом дереве есть крест* (л. 49); при *В каждом древе распятый Господь* у Ахматовой, соответственно *светлый бред* (л. 32) и *светлые бредни* (*Темный слушатель светлых бредней*); *И из каждой звезды будто поднималось алое, чистое пламя* (л. 13) и *холодное, белое, чистое пламя* (в обоих случаях в контексте судьбы), сравнение боли с уколом иглы или булавки, опущенной в самое сердце («Бедный рыцарь», л. 42а), — при ахматовском *И, шутя, золотую иглу / Прямо в сердце мое окунуло* (ср.: *Как в сердце быть уколотым...*), мотив *высокой белой башни* («Бедный рыцарь», л. 16) и т. п., о чем см. в другом месте. Подобные параллели могут быть продолжены. Ср. у Гуро: *и через лушный эфир — только два звездных голоса разговаривают друг с другом* (53) при ахматовском: *Истлевают звезды в эфире, / И заря притворилась тьмой. / В навсегда опемевшем мире / Два лишь голоса: твой и мой / [...]* *В легкий блеск перекрестных радуг / Разговор ночной превращен.*

<sup>16</sup> Как переключка с дантовской любовью, которая движет мирами: *L'amor che move il sole e l'altre stelle.* Parad. XXXIII, 145.

<sup>17</sup> Эта формула естественным образом отсылает к знаменитым словам из песни Бертраана, открывающей «Розу и Крест»: *Сердцу закон непреложный — / Радость — Страданье одно! / Как может страданье радостью быть? / «Радость, о Радость - Страданье, / Боль неизведанных ран...* Обращает на себя внимание, что Гуро сделала свою дневниковую запись в апреле 1910 г., а пьеса Блока появилась в печати в августе 1913 г. в первом альманахе «Сирин» (дата окончания работы над пьесой — 19 января 1913 г.). Ср.: *И смотрели приходящие [...]* *Страшно на землю кинутое тело* (л. 32а), отсылающее к тютчевскому: *И чудно так на них глядела — / Как души смотрят с высоты / На или брошенное тело.* Тексты Гуро таят немало подобных загадок. О дневнике Гуро см.: 58; 27, 19—67.

<sup>18</sup> *Нора* — обычная уменьшительная форма от *Элеонора*, немецкого варианта имени Гуро (кстати, литературным именованным знаком автора была и *Эльза* и, может быть, даже как-то связанный с ним русский вариант *Лиза*, ср.: *Раз, когда Лиза лежала на кровати...* — л. 8). Сходные варианты — и в случае имен «сына» — *Вильгельм*, *Гильюм*, *Виля*, *Виленька* и даже *Виллендрияс*, которое в «Осеннем сне» соотносено, видимо, с фамилией его убийцы Андросова.

<sup>19</sup> Небесный Дух, явившийся сразу после этого разговора к Лизе (Эльзе), воскликнул: «Нет в пространствах Духа более опозоренного, чем твой сын, это падший Дух, он из любви к людям пал, и он больше не может подниматься в селения блаженства» (трудно не вспомнить *Недоноска* у Баратынского: *Я из племени духов, / Но не житель Эмпирея. / И едва до облаков / Возлетев, паду слабей [...]* *И пошусь, крылатый вздох, / Меж землей и небесами...*; ср.: *Как мне быть? Я мал и плох при «Я же душой мал и телом робок [...]*» у Гуро, л. 18: слова сына. — *В. Т.*), «откуда вышел. Все над ним издеваются, кто хочет, и подняться прочь от ран и язв своих он никуда не может и должен пресмыкаться в язвах и поношении. Нет Духа более гонимого, чем он, все разумные смеются над ним, когда он изнемогает и опускает голову в прах» (л. 8).

<sup>20</sup> И далее: «Он сказал: „Многое впереди расскажу тебе, чего еще не знаешь. Поскорей бы вырази духом. [...] Ты должна относиться со смирением к своей слабости. [...] Ты не должна смущаться своей слабости, но считаться с ней [...] И вспомянай меня, — я по несовершенству тела моего переживаю то же самое [...] Эта великая символика в о п л о щ е н и я. — Наибольшее уплотнение. Дух видит всем существом непосредственно. Человек глазами [...] Дело Бога являться через воплощения — иногда самые плотные, тяжелые. Он хотел это чудо Света дать именно через землю, самую закрепощенную в воплощении“» (Дневники. Л. 30—31).



<sup>21</sup> Собственно, разница в том, что для него она мать, но он не решает считать себя ее сыном; для нее же он — сын и она — мать вне всяких сомнений. Именно вопрос воплощенности определяет это различие.

<sup>22</sup> Некоторые дневниковые записи Гуро не могут не привлечь внимания в связи с этой топикой «Бедного рыцаря». Ср.: «Эроти́ка. [...] Странно, а у него там небесные глаза. [...] Пусть наши отношения запятнаны садизмом, всеми грехами и оттенками грехов — грешного мира. Я иду по безобразной улице и молюсь с иступленной надеждой, как тонущий: „У тебя небесные глаза, небесные глаза (голубые, кроткие)“ [...] Вечером я беру его длинные, прозрачные руки [...] Я думаю: „Твои голубые, беспомощно чистые глаза, — я только благодаря им могу еще выносить эту беготню (среди трамваев)“. [...] Он входит, поеживаясь, и садится, стесняясь в моей маленькой комнате вытянуть свои длинные ноги. „Тебя ведь нет, собственно!“ — Он потирает тихо ладони и сгибается. Нет, я его создала так до последней мелочи, что он уже есть где-нибудь несомненно [...] Почему женщине не быть многоликой монахиней, у нее такие светлые пропасти между ее полом и жизнью, когда она бездетна [...] Утром он вошел в комнату [мою светелку] так быстро, что мороз и ветер еще мчались в его волосах. Так входят в комнату к матери, что мечтает о вас ночь и день, склоняясь над узорными пальцами. Вверху в сияющих колоннах стоял крестом мой белый рыцарь, мое дитя. [...] „Глюклих бист, ду Элеонора!“ — „Кого ты приветствуешь? я не понимаю“. — „Фрау Матюшин!“ — „Ты перепутал, Вильгельм! Меня зовут Елена“. — „Их вайс эс бессер“. — „Но почему счастлива?“ — „Я это знаю лучше“. [...] „Леонора, ты знаешь ведь!“ — „Да, я знаю, я знаю, когда за плечами моими ты кладешь невидимо ласкающую руку, я знаю! И когда мы встречаемся в тиши [...]“. — „Виля, почему наш рыцарь мало движется? Почему нам так мешают? Что мне надо делать? [...] Больше верь мне. Нам будут меньше мешать тогда“. [...] Эта жизнь, что летит, как музыка [...] Встречали вы моего сына? Мою светлую гордость? Мою гордую радость [...] Знаешь и сожаления нет, я ни об одном периоде жизни не жалею. Даже мое замужество — все к лучшему. В моей жизни нет ни одного страдания, не принесшего ничего... [...] Я не могу простить его худые плечи ребенка, ушедшие, не оглядываясь, в ночь [...] Не надо о нем. Ты не должна о нем так думать. [...] На него можно молиться! Я — мать. Сумей быть ему матерью [ЭТО разговор в лесу]. [...] Но приди, приди скорей, мне не ласки материнской надо, — нет, но ведь ты веришь в мое стремление, для тебя я поэт, ты велик своей любовью. [...] Конечно, с Виленькой нигде не страшно. [...] Дурман равнодушия стоял в ушах. И чуть, чуть, чуть кружилось — а вдруг пожелаю. Вертелось, кружило, задурманивало — а вдруг пожелаю. А он стоял готовый и доверчивый. [...] Моему мужу. Моему, ставшему моим маленьким, мужу, о ком надо заботиться. Ты мой милый. Ты только и делаешь, что любишь всякую жизнь. Какой ты трогательный дурачок. Я для тебя день. Я прохожу день, — кругом, чернильница. Собираем твои любимые подберезнички. Еще что? Обед, ужин, чтение. Это день. А остальное там — вне — остальное ночь. Я должна помнить это. [...] Эндер. У моря бывает его доверчивый голубой взгляд. [...] В „Осеннем сне“ говорится не о том, что написано, а о некой необъятной, лучезарной сути, заложенной под словами и кусками фавулы. [...] Когда тебя нет, трудно мне верить в то, что написала. А когда ты подойдешь, от написанных слов ударяет такой свет, что мне невыносимо. Твои слова горят во мне, как угли. Уйди от меня. Ты мучаешь меня. Отойди лучше. [...] Только такие слова могут вывить хотя бы кончики оставшейся непокрытой сути. [...] Мои материнские долгие ночи. Все отдала тебе в светлые руки... Все отдала Тебе, Светлоглазый, Любящий детей. [...] Бог, вечно юный, Бог весенний, добрый Христос! [...]» (л. 2—88) и др. Разумеется, среди приведенного материала немало заготовок для «Бедного рыцаря» (и еще больше их среди стандартных характеристик «сына»), но было бы, несомненно, ошибкой считать, что все это сводится к «Бедному рыцарю». Не менее оправданно считать, что сам «Бедный рыцарь» — гигантский шлейф, выплеснувшийся из дневника и насlex передетый из перволичной дневниковой «личной»

формы в «объективную» третьеличную. Наконец, в дневнике есть много такого, что никак не сводимо к материалу «Бедного рыцаря» и имеет свой независимый локус. Перемешанность текстов, планов, имен, характеристик оповещает о некоей жизненной тайне и предохраняет от попыток снятия табу. «И отвернитесь от них, чтобы не коснуться любопытством их тайны», как сказано в «почти-эпиграфе» к второй части «Бедного рыцаря» — «Из поучений Светлой Горницы» (л. 68).

<sup>23</sup> Современный исследователь замечает, что «в свете структуры 2-й части ИБР [«История бедного рыцаря». — В. Т.] в первой проясняется то, что позволяет ее определить как историю Богоматери (ее „хождения по мукам“)). См.: 37, 113.

<sup>24</sup> Если «Бедного рыцаря» Гуро вполне сознательно сравнивали с учением Федорова о воскрешении мертвых, то и сам Федоров, пусть вне связи с этим произведением, определялся как „бедный рыцарь“, ср.: «Федоров, подобно Пушкинскому рыцарю, жил собственно одной мыслью: ...Он имел одно виденье, / Непостижимое уму, — писал Пушкин о своем «бедном рыцаре». А Федоров, хотя и был очень богат идеями, в сущности жил лишь мыслью — о преодолении силы смерти...» (14, 132). В свете этого наблюдения оказывается, что герой произведения Гуро и Н. Ф. Федоров сближаются друг с другом не только как носители сходной идеи, но и как разные воплощения типа «бедного рыцаря».

<sup>25</sup> Естественно, что как участница футуристического движения в самом его зарождении Елена Гуро могла испытывать непосредственное влияние идей Федорова, как это произошло с Хлебниковым, Маяковским, Чекрыгиным и др. (можно напомнить, что идеи Федорова были замечены и символистами — Сологуб, Андрей Белый). Тем не менее реальные свидетельства о знакомстве с этими идеями, кажется, неизвестны. Во всяком случае, в поле зрения Гуро могли попасть первый том «Философии Общего дела», вышедший в свет в 1907 г. (второй том — 1913 г. — лишь теоретически мог быть ей известен), первая часть книги В. А. Кожевникова «Н. Ф. Федоров. Опыт изложения его учения по изданным и неизданным произведениям, переписке и личным беседам» (М., 1908, ранее печаталось в «Русском архиве», начиная с 1904 г.) и книга Н. П. Петерсона «Н. Ф. Федоров и его книга „Философия Общего дела“ в противоположность учению Л. Н. Толстого о „непротивлении“ и другим идеям нашего времени» (52).

<sup>26</sup> Однако в отличие от Гуро для Федорова природа не является полной противоположностью города, и он говорит о «слепоте» природы в отношении к человеку. Более того, «природа пока остается адской силой» (51, 307), хотя это и не является ее «естественным» и «неизменным» состоянием. Человек может и должен, по Федорову, владеть природой, преобразая хаос в космос. Гуро, напротив, видела в природе уже в ее нынешнем состоянии светлое начало и едва ли согласилась бы с «владельческим» отношением к ней. Но подчеркиваемая Федоровым связанность «антропологического» с «космологическим», несомненно, была близка и ей.

<sup>27</sup> Ср. раздел «Философии Общего дела», озаглавленный «Вопрос о братстве или родстве и о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира и средствах к восстановлению родства».

<sup>28</sup> Знание своего рода образует двойное, усиленное знание (ср. и.-евр. \*g'ep 'знать' и \*g'ep 'рождать'), так сказать, знание о знании, т. е. сверхзнание, или рождение рождения, т. е. сверхрождение, чудо возникновения, бытия, сознания, позволяющее разрешать узы плоти и смерти и достигать царства Духа.

## Литература

### Произведения Елены Гуро

1909 см. 1914а.

1910. Садок судей. СПб.

1912. Осенний сон. СПб.

1913. Садок судей II. СПб.  
 1913а. Трое. СПб.  
 1914. Небесные верблужата. СПб.  
 1914а. Шарманка. Рассказы. СПб., второе издание (первое издание 1909).  
 1979 *см.* Ender Z.  
 1988. Elena Guro: Selected Prose and Poetry. Editors: Anna Ljunggren and Nils Åke Nilsson. Stockholm.  
 1989. Сказание об Олафе Белобрысом *см.* Nilsson, Nils Åke, 316.
1. *Banjanin M.* The Prose and Poetry of Elena Guro // Russian Literature Triquarterly, 1974, 9 (Spring).
  2. *Banjanin M.* The Use of Metonymy in the Works of Elena Guro // Forum at Iowa on Russian Literature W. 1. Univ. of Iowa, 1976.
  3. *Baschmakoff N.* «Над крайней призывной полосой...». Местность и пространство в творчестве Елены Гуро // Studia Slavica Finlandensia. Tomus IV. Helsinki, 1987.
  4. *Bjornager Jensen K.* Elena Guro. Her Life and Work. A preliminary Sketch // Slavisk Institut. Aarhus Universitet. Arbejdspapirer, 1976, Nr. 3—4.
  5. *Bjornager Jensen K.* Russian Futurism, Urbanism, and Elena Guro. Arkona-Arhus-Denmark, 1977.
  6. *Bjornager Jensen K.* Город Елены Гуро // Umjetnost Riječi. Časopis za znanost i kniževnosti. God XXV. Zagreb, 1981.
  7. *Bowl J. E.* Elena Guro Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910—1930. Köln, 1979.
  8. *Брюсов В. Я.* // Русская мысль. 1914, № 5.
  9. *Вдовица Л.* Этап творческой эволюции Ел. Гуро. Тарту, 1987 (рукопись).
  10. *Гусман Б.* Елена Гуро // Гусман Б. Сто поэтов. Тверь, 1923.
  11. *Дугаилов Р. В., Никольская Т. Л.* Гуро // Биобиблиографический словарь русских писателей. Т. 2. М., 1993.
  12. *Закржевский А.* Елена Гуро (к годовщине смерти) // Вечерняя газета, 24.IV. 1914.
  13. *Закржевский А.* Рыцари безумия. Киев, 1914.
  14. *Зельковский В. В.* История русской философии. Париж, 1950. Т. II.
  15. *Иванов Вяч.* Marginalia // Труды и дни. 1912. № 4—5.
  16. *Kalina-Levine V.* Through the Eyes of the Child: The Artistic Vision of Elena Guro // Slavic and East European Journal. Vol. 25, No 2. Summer. 1981.
  17. *Каменский В.* Его — моя биография великого футуриста. М., 1918.
  18. *Каменский В.* Путь энтузиаста. М., 1931.
  19. *Капелюш Б. Н.* Архивы М. В. Матюшина и Е. Г. Гуро // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 г. Л., 1976.
  20. *Кова К.* [рец.] // Жатва. 1914. VI—VII.
  21. *Кова К.* [рец.] // Песни жатвы. 1915. № 1.
  22. *Ковтуш Е. Ф.* Елена Гуро. Поэт и художник // ПКНО. 1976. М., 1977.
  23. *Крученых А.* Памяти Елены Гуро // Рыкающий Парнас. СПб., 1913.
  24. *Крученых А.* Душегубство творки Е. Гуро // А. Крученых, И. Клюн и К. Малевич. Тайные пороки академистов. М., 1916.
  25. *Ливиц Б.* 1933 *см.* 1989.
  26. *Ливиц Б.* Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989.
  27. *Ljunggren Anna, Nilsson Nils Åke см.* 1988 Гуро.
  28. Манифесты и программы русских футуристов / Изд. В. Марков. 1967.
  29. *Markov V.* Russian Futurism. A History. Berkley and Los Angeles, 1968.
  30. *Матюшин М. В.* Биография Ел. Гуро (рукопись — Архив Музея истории Ленинграда), нач. 1930-х гг.

31. *Матюшин М. В.* Творческий путь художника (рукопись — Архив Музея истории Ленинграда), 1934.
32. *Матюшин М. В.* Наши первые диспуты // Лит. Ленинград. 1934. 20 окт.
33. *Матюшин М. В.* Дневники (рукопись — ИРЛИ, Архив Музея истории Ленинграда).
34. *Матюшина О.* О Владимире Маяковском // Маяковскому. Л., 1940.
35. *Матюшина О.* Воспоминания // Звезда. 1959. № 9.
36. *Матюшина О.* Окрыленные люди. Л., 1967.
37. *Мицц З. Г.* Футуризм и «неоромантизм» (к проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро) // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. 822. Функционирование русской литературы в разные исторические периоды. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1988.
38. *Мицц З. Г.* Неопубликованное произведение Елены Гуро «Бедный рыцарь» // Russian Literature. 1991. XXIX-1.
39. *Nilsson Nils Åke.* Om Elena Guro // Artes. 1986. № 9.
40. *Nilsson Nils Åke.* The Tale of Olaf the Towheaded. Unpublished Text by Elena Guro // Scando—Slavica. Tomus 35. 1989.
41. *Нильсон Н.* Елена Гуро и «Гилея» // Поэзия русского и украинского авангарда. Херсон, 1990.
42. *Повелихина А.* Песочная, 10 // Наше наследие. 1989. IV.
43. *Poggioli R.* The Poets of Russia. Cambridge, Mass., 1960.
44. *Rakuša I.* Elena Guro // Pojmovnik ruske avangarde. Prvi svezak. Zagreb, 1984.
45. *Ростиславов А.* Неоцененная // Речь. 1913. 28 апр.
46. Садов судей П. СПб., 1913.
47. *Топоров В. Н.* Миф о смерти юноши-сына (к творчеству Елены Гуро) // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990.
48. *Топоров В. Н.* Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991.
49. *Топоров В. Н.* Елена Гуро: миф о воплощении, смерти юноши-сына и его воскресении.
50. *Tschizewskij D.* Anfänge des russischen Futurismus. Wiesbaden, 1963.
51. *Федоров Н. Ф.* Философия Общего дела. Статьи, мысли и письма Н. Ф. Федорова / Изд. под ред. В. А. Кожевникова и Н. П. Петерсона. СПб., 1907. Т. 1.
52. Философия Общего дела... Верный, 1913. Т. II.
53. *Харджиев Н.* Заметки о Маяковском, 8: Маяковский и Елена Гуро // Литературное наследство, LXV: Новое о Маяковском. I. М., 1958.
54. *Харджиев Н., Гриц Т.* Елена Гуро (к 25-летию со дня смерти) // Книжная летопись. 1938. № 7.
55. *Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М.* К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976.
56. *Ховин В.* Елена Гуро // Очарованный странник. 1914. 5.
57. *Ховин В.* Ветрогоны, сумасброды, летатели // Очарованный странник. 1916. 10.
58. *Ender Z.* Elena Guro. Pagine di diario // Rassegna-sovietica 1979; 1.
59. *Эндер Зоя.* Велимир Хлебников и Елена Гуро // *Велимир Хлебников: Стихи, Поэмы, Проза.* / Сост. С. Блох и В. Ройтман. Нью-Йорк, 1986.
60. *Эндер Зоя.* История рукописи неизданного произведения Елены Гуро *Бедный рыцарь*, см. Ljunggren Anna Nilsson, Nils Åke, 1988.
61. *Шкловский В. Б.* Жили-были. М., 1964.
62. *Якобсон Р. О.* О поколении, растратившем своих поэтов // *Roman Jakobson. Selected Writings.* V. The Hague. Paris; New York, 1979.

## Тяга к бездне

(к рецепции поэзии Жуковского в начале XX века.  
Блок — Жуковский: проблема реминисценций\*)

В начале XX века русская культура достигла такого соотношения образующих ее внутренних факторов, которое позволило ей во многом по-иному взглянуть на историю русской поэзии и по-новому оценить (с усилением) роль ряда поэтов (Баратынский, Тютчев, Дельвиг, Фет, Григорьев и др.)<sup>1</sup>. Пушкинские торжества 1880 и 1899 годов полностью реабилитировали поэта<sup>2</sup> после довольно долгого периода, когда многое в творчестве Пушкина (как, впрочем, и само его значение) ставилось под сомнение или даже отвергалось теми, чье появление предвидел поэт:

[...] Так пускай толпа его бранит  
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,  
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Может показаться парадоксальным то обстоятельство, что осознание Пушкина как великого («первого») поэта, высшего образца, самодовлеющей поэтической величины, чье бесспорное место уже не зависит от временной конъюнктуры или моды, не только не помешало быстрому возрастанию интереса к Жуковскому, углубленному вниманию к его творчеству, но и способствовало признанию за ним вполне самостоятельного и полностью не прикрываемого поэтическим гением Пушкина значения в истории русской поэзии<sup>3</sup> и — даже более того — осознанному выделению в современной поэзии особого слоя Жуковского. Это возрождение интереса к Жуковскому с самого начала века, начатое поколением «внуков», осознавших независимость линии Жуковского даже в свете пушкинской поэзии, позволило им сомкнуть линию преемственности с поколением «дедушек» и «бабушек», доживавших XIX век младших современников поэта, любивших его по воспоминаниям детства и часто «минуя» Пушкина. Отношение к поэзии Жуковского как к живому слову объединяло тех и других. Возвращению к Жуковскому способствовали прежде всего поэтические опыты символистов и постепенно выкристаллизовывавшиеся принципы символистской поэтики, призванной решить ряд

---

\* Переработанная и расширенная версия четвертой главы работы «Из исследований в области поэтики Жуковского», опубликованной: *Slavica Hierosolymitana*, I (Jerusalem, 1977).

задач, сходных с теми, что встали за столетие до этого перед Жуковским, а также появление книги А. Н. Веселовского, проанализировавшего не столько самое личность поэта, сколько «общественно-психологический тип, к которому можно отнести отвлеченнее», то есть, если угодно, увидеть в нем некий сверхличный символ, обладающий большой объяснительной силой и высокой степени суггестивностью. Скрытый нерв такого подхода вскрывает Блок: процитировав приведенные выше слова Веселовского, он пишет: «Перед читателем живой, реальный Жуковский... Веселовский произвел кропотливую работу с любовью, след которой на всей книге. Это позволило снять с Жуковского венец обмана, который не только не возвышал, но скорее затуманивал чистый лик поэта, схематизировал Жуковского, идеализировал, отвлекал от жизни, «абстрагировал»<sup>4</sup>. Вот это «оживление» и слияние Жуковского-поэта и Жуковского-человека (носителя определенного «общественно-психологического типа») стало достижением русского символизма в широком понимании этого слова<sup>5</sup>. Уже в силу этого обстоятельства тема Блок — Жуковский заслуживает внимания. Но есть и более веские соображения, чтобы настаивать на неслучайности и важности сопоставления этих двух имен.

Факт особого влияния, которое оказала поэзия Жуковского на творчество Блока, засвидетельствован самим Блоком и прямо, и косвенно. 21 июня 1897 года в Наугейме на вопрос «Мои любимые поэты-русские» Блок отвечает: «Пушкин, Гоголь, Жуковский» (*Признания*, VII, 429). В автобиографической анкете, заполненной в Петрограде 23 января 1915 года, содержатся еще более определенные сведения: «Какие писатели оказали наибольшее влияние... Жуковский, Владимир Соловьев, Фет» (VII, 436). Несколько позже (в июне 1915 года) в самом полном варианте автобиографии находим: «Первым вдохновителем моим был Жуковский. С раннего детства я помню постоянно набегавшие на меня лирические волны, еле связанные еще с чьим-либо именем...» (VII, 12)<sup>6</sup>. Особый интерес к Жуковскому можно усмотреть в том, что Блок внимательно следил за всей основной литературой о Жуковском. Он был знаком с работами Плетнева, Зейдлица, Загарина, Тихонравова, с дневником Жуковского и его бумагами, поступившими в Императорскую Публичную библиотеку и изданными И. А. Бычковым, с четырьмя томами «Остафьевского архива», в которых содержатся ценные материалы, относящиеся к Жуковскому. Наконец, Блок — автор двух рецензий (неформальных и весьма эмоциональных) на исследования, посвященные Жуковскому. В уже упоминавшейся рецензии (1905) на высоко оцениваемый Блоком фундаментальный труд А. Н. Веселовского о Жуковском (V, 568—576), в заключении (отчасти полемическом), находятся строки, лучше всего характеризующие личное отношение Блока к Жуковскому и к значению его творчества для судеб русской поэзии (в этих строках Блок скорее поэт, чем объективный рецензент ученого сочинения): «Он был — лирик и отдавал „себя“, свою душу. Напрасно жаловаться, что между нами осталось мало людей, знающих и понимающих Жуковского. Есть еще такие, для которых его стихи звучат. Никогда „младость“ не перестанет „вздыхать о славе“ и не предается серой уравнительной пошлости. Мы не согласны, что от Жуковского осталась только „правда настроения“. Жуковский подарил нас мечтой, действительно прошедшей „сквозь страду жизни“. Оттого он наш — родной, близкий. „Резвая радость“ вместе с „лебединым пра-

шуром“ задумалась об *Ewige Weiblichkeit*» (V, 576)<sup>7</sup>. В том же 1905 году Блок пишет резкую рецензию на брошюру Н. К. Козмина «О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В. А. Жуковского» (СПб., 1904; V, 577—578), отвергая представления автора о Жуковском и его эпохе: «...ибо эпоха создавалась историей и людьми, обладавшими индивидуальностью, а не манекенами, создающими себе „мир грез“, чтобы „отвлечься от печальной действительности“» (V, 577)<sup>8</sup>. Тема Жуковского еще не раз возникает в дневниках, записных книжках и статьях Блока<sup>9</sup>.

Андрей Белый неоднократно писал о культе Жуковского в связи с поколением «бабушек», в частности, в семейном кругу Блока. Он же подчеркивал, что и ранний Блок воспринимался нередко в духе традиций Жуковского: «Может быть, они [«отцы»] воспринимали его [Блока] сквозь призму для них близкого Жуковского, связанного с их молодостью» (*Записки мечтателя* 1922. № 6. С. 53); «Я заметил, что Блок возбуждал очень нежные чувства: у дедушек и бабушек, внявших Жуковскому в метафизике Шеллинга... вслух восхищаться; другая старушка, Карелина, Софья Григорьевна... погибающая над Жуковским, — та просто влюбилась в Блока» (*Начало века*. С. 304); «...и каждый вечер сидели мы за чайным столом, журча о Жуковском, Ундиночке, дядюшке Струе, из-под самоварного крана вытрясывалась черная, кружевная наколка сутуловатой „бабуси“, срывающей звук эоловой арфы... Ежевечерне трио нарушалось явлением... второй „бабушки“, Софьи Григорьевны Карелиной, таявшей, как и мы, от Жуковского» (Между двух революций. Л., 1934. С. 14); «Со стороны матери две бабушки: родная А. Г. Коваленская и двоюродная С. Г. Карелина... великолепная розовая старушка, соединяющая сантименты поэзии Жуковского с языческим жизнелюбием... Отмечу Александру Григорьевну... в ней было что-то сочетающее... Жуковского с просто старенькой бабушкой в чепце и косынке... сидим, бывало, за чаем; она же, трясясь, все лепечет такие уютные вещи; вокруг — образы баллад и переводов Жуковского: и „Рыцарь Роллон“, и „Епископ Гаттон“, и „Смальгольмский барон“; и из открытых дверей пустой спальни родителей выглядывает привидение; уютно, а жутко» (*На рубеже двух столетий*. С. 387—386)<sup>10</sup>. Более того, можно с уверенностью говорить, что для определенного круга еще в начале XX века отмечено влияние поэзии Жуковского через голову Пушкина<sup>11</sup>, во-первых, и восприятие раннесимволистской поэзии в связи с нормами поэтики Жуковского, во-вторых. Ср.: «В марте-апреле 1903 года я знакомлюсь с Бальмонтом... в период, когда говорили мне: Гейне, Жуковский, Верлен, Матерлинк... перепевные строчки Бальмонта будили — „Эолову арфу“ Жуковского, и — символизм в них прокладывал путь; они — синтез романтики с новыми веяниями... еще не расслышался весь эклектизм его ритмов: Верлен плюс Жуковский» (*Начало века*. С. 215).

Несмотря на все эти свидетельства, вопрос о влиянии Жуковского на поэзию Блока (в другой формулировке — пласт Жуковского в поэзии Блока) не только не решен конкретно, но практически даже не сформулирован и в общем виде, хотя в ряде работ Блок (особенно ранний) включается в линию Жуковский — Фет — символизм<sup>12</sup>. Отчасти такое положение объясняется тем, что Блок (при всей актуальности ощущения поэтической индивидуальности Жуковского) усваивал чаще всего поэтические достижения Жуковского не

непосредственно, а в том виде, какой они приняли в поэзии Тютчева, Фета, Соловьева. Отчасти, видимо, приходится считаться и с тем, что многое в поэтике молодого Блока, обычно связываемое с раннесимволической поэтикой и действительно совпадающей с ней, на самом деле уходит своими истоками в лирику Жуковского (ряд тем, образов, ключевых слов, и экспрессивных ореолов, относительно простых поэтических ходов и т. п.)<sup>13</sup>. Поэтому отделение того, что непосредственно восходит к Жуковскому, от того, что прошло уже через обработку в другой традиции, было бы существенным стимулом в дальнейших исследованиях всей этой темы. То же следует сказать и о выделении конкретных примеров влияния Жуковского в поэзии Блока. При этом нужно помнить об особенности творческой памяти Блока (глубокая — в техническом, а не оценочном плане — переработка «чужих» образов вплоть до выведения их из исконной ритмической схемы, являющейся, как становится очевидным из ряда последних исследований, наиболее устойчивой, и забвения генеалогии этих образов). В этом отношении<sup>14</sup> Блок отличен и от Пушкина, обычно помнившего о чужом источнике и сохранявшего дистанцию между своим и чужим (но включенным в «свое») образом, на чем нередко основывалась поэтическая игра, и от Мандельштама и Ахматовой, которые построили сознательную глубоко разветвленную систему из отражений «чужих» слов.

Вместе с тем дело, конечно, не только в генеалогии поэтических и культурно-исторических форм. Не менее важно, что функционально и типологически и Жуковский, и Блок обнаруживают исключительное сродство: в преддверии «золотого» и «серебряного» века тот и другой решали общую (хотя и в различных условиях) задачу — новый, по сравнению с предшествующим периодом, синтез личного, биографического, индивидуального (внеположенного тексту) в поэтическом тексте, ориентированном на непрерывное (в отличие от дискретного), изменяющееся (процесс), имеющее отношение к переходам, оттенкам, к музыкальному. Соответственно этому слово отказывается от довленья самому себе, оно обнаруживает свой возрастающий «химизм» и стремится раствориться в тексте, проникнувшись его заданиями и одновременно понижая уровень своей смысловой суверенности.

\* \* \*

Здесь предполагается остановиться (поневоле избирательно и кратко) на ряде реминисценций из Жуковского у Блока (ранее не отмеченных), с тем чтобы выявить некоторые основные условия (признаки) заимствований и принципы их преобразования в тексте Блока<sup>15</sup>.

Из сказанного выше следует, что среди такого рода сходжений и параллелей прежде всего выделяются те, которые относятся к общему — к уровню интонации, настроения, ритма, а не слов и конкретных образов. Последние чаще всего выступают как некие терминальные узлы, скрепы, принадлежащие к поверхностной структуре.

Для того чтобы понять, какого рода реминисценции из Жуковского характерны для раннего Блока, достаточно привести несколько примеров, которые, кажется, пока не были отмечены. Они относятся прежде всего к сборнику «Ante Lucem», который по насыщенности и органичности образов, ориентирующихся на поэзию Жуковского, занимает особое место в лирике Блока. Ср.:



Мой дух летит туда, к Востоку...

*Блок, «Разверзлось утреннее око...» (I, 39)*

К востоку, все к востоку  
Летит моя душа...

*Жуковский, «Песня (К востоку...)»<sup>16</sup>*

Другой пример:

Прошедших дней немеркнушим сияньем

.....

..... тоскующим дыханьем

.....

Воспоминаньем дальним и прекрасным —

*Блок, «Прошедших дней...» (I, 46; 28 мая 1900 г.)*

сопоставимо, как с:

Прошли, прошли вы, дни очарованья!<sup>17</sup>

.....

Ваш след в одной тоске воспоминанья!<sup>18</sup>

.....

Несчастье об вас воспоминанье!

.....

Мне умереть с тоски воспоминанья! —

*Жуковский, «Воспоминание»*

так и с:

Минувших дней очарованье,

Зачем опять воскресло ты?

Кто разбудил воспоминанье...

*Жуковский, «Песня»<sup>19</sup>*

Естественно, что в этом случае нельзя забывать и о дельвиговской реминисценции:

Протекших дней очарованья,

Мне вас душе не возвратить... —

*«Разочарованье» (1824)*

которая, будучи сопоставлена со своим источником:

Прошли, прошли вы, дни очарованья!

Подобных вам уж сердцу не нажить, —

обнаруживает, помимо схождения мотивов в приведенных отрывках и за их пределами, близость синтаксических структур и грамматических форм (иногда с трансформациями: инфинитив → 3-е л. ед. ч. наст. вр. у Дельвига). Романс Даргомыжского на слова Дельвига не мог, видимо, не облегчить усвоения образа, содержащегося в первом стихе. Ср. и более определенные переклички между указанным стихотворением Блока и «Разочарованьем»: *младые дни — сны младые; воспоминаньем дальним —*

*И в край для горестных не дальний* (примерно в одинаковых местах обоих текстов)<sup>20</sup>.

Приобретает известную достоверность и сходство начальных стихов: *Не призывай и не сули...* (Блок, I, 47, 1 июня 1900 г.) и *Не узнавай, куда я путь склонила* (Жуковский, «Голос с того света», 1815), поскольку оно поддержано далеко идущим содержательным параллелизмом — я, связанное с землей, и ты, связанное с более высокой сферой, разъединены, но общение продолжается (ср.: *Призывный голос слышу ясно, / Душе понятен твой язык* у Блока при: *Голос с того света* или: *О милый, здесь не будет безответно / Ничто, ничто...*)<sup>21</sup>. Однако пессимистическая трактовка темы у Блока (*Но ты зовешь меня напрасно... / Не жди былого обаянья, / В моей душе отражена / Обитель страха и молчанья*) полемически заострена по отношению к стихотворению Жуковского (*Без страха верь: обмана сердцу нет... / И знаю здесь, сколь ваш прекрасен свет. / Друг, на земле великое не тщетно*<sup>22</sup>; *Будь тверд, а здесь тебе не изменят... / Будь верен мне прекрасною душою; / Сверши один начатое вдвоем*). Учитывая эти сходства и соотношения, приходится думать, что связь с *Не призывай* и *Не узнавай* неслучайна (в отличие от других случаев сходных зачинов, ср. у Баратынского: *Не искушай меня без нужды; Не подражай; своеобразен гений; Не растравляй моей души* и т. д.), не говоря о ритмически более далеких примерах. Как и в предыдущем случае, между текстами Жуковского и Блока находятся другие тексты, которые, однако (в отличие от разобранных выше примера), не повлияли на Блока. Ср.:

Не узнавай, куда я путь склонила,  
В какой предел из мира перешла...<sup>23</sup>  
О друг, я все земное совершила;  
Я на земле любила и жила.

Жуковский, «Голос с того света»

Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,  
Та жизнь, — увы! — что в нас тогда текла,  
Та злая жизнь, с ее мятежным жаром,  
Через порог заветный перешла?<sup>24</sup>

Тютчев, «Итальянская villa»<sup>25</sup>.

Ср. при общем сходстве содержания одинаковость или близость ритмической структуры, ключевых слов, рифмы во втором и четвертом стихе и т. п.

О друг, я все земное совершила;  
Я на земле любила и жила, —

видимо, учтено в других тютчевских стихах:

...Сознательно она проговорила  
(Я был при ней, убитый, но живой):  
«О, как все это я любила!»

Любила ты, и так, как ты, любить —  
Нет, никому еще не удавалось!  
О Господи! ... и это пережить...<sup>26</sup>

Стоит обратить внимание и на некоторые другие сходства блоковских стихотворений из «Ante Lucem» и соответствующих фрагментов Жуковского. Так, стихотворение «Я стремлюсь к роскошной воле...» (7 августа 1898 г., т. е. одно из первых произведений Блока, см. I, 9) снабжено эпитафией из Жуковского — *Там один и был цветок, / Ароматный, несравненный...* Последний стих этого блоковского стихотворения *Я увидел и — сорву!* возвращает нас к отточию в эпитафии, за которым в тексте стихотворения Жуковского следует: *Я сорвать!.. но что же рок? (ср. там же до этого: Полетел — забыл цветок; Сорвана его лилея...)*<sup>27</sup>. Еще показательнее фрагмент из этого же блоковского текста:

Вечно шелест легкий слышно:  
Колос клонит... Путь далек!<sup>28</sup>  
Есть одно лишь в океане...  
Ты не видишь там, в тумане... —

в связи со сходными образами из «Путешественника» и «Певца» Жуковского. Ср.: *Путь казался не далек и Даль по-прежнему в тумане* (ср. в тумане у Блока); *Брег невидим и далек; — Ах, в безвестном океане / ...Даль по-прежнему в тумане; Ты увидишь храм чудесный*<sup>29</sup> — *Чуть слышно там плещет в брег струя; / Чуть ветерок...; Там встречались мне пучины; Там не будет вечно здесь* и т. д.<sup>30</sup>

В свете такого рода «мозаичных» текстов Блока более или менее надежно определяется генеалогия и связи других стихотворений. Ср.: *Дорога моя тяжела, далека, / Но песня — вот спутник и друг* (I, 37; «Лениво и тяжело плывут облака») при: *Я шел путем-дорогой — / Вера был вожакой мой* («Путешественник») — мотивы пути и надежды<sup>31</sup>, дали<sup>32</sup>, голоса (песни)-путеводителя, облаков и т. д. в сочетании с такими стихами, как *Восход и бледен и далек*<sup>33</sup> или *И он в сомненьи и в изгнаньи...* и т. д. (I, 42) и сходные образы и звуковые сокращения в «Путешественнике»<sup>34</sup>. Сюда же следует отнести и блоковское «Медленно, тяжело и верно...» (I, 69) с концовкой: *Полному веры безмерной / К утру возможно дойти*, полемичной по отношению к завершающей строфе «Путешественника»:

И вовеки надо мною  
Не сольется, как поднесь,  
Небо светлое с землею...  
Там не будет вечно здесь.

Кстати, оппозиция *здесь — там*, отраженная в исключительно характерных контекстах (стихотворных и прозаических) у Жуковского, который первым в русской поэзии сделал ее одной из ведущих констант поэтической картины мира (об этом см. в другом месте), была усвоена (очевидно, без ясного сознания источника) и Блоком. Ср.: *Здесь все так тихо, так безумно — / Там все звенит, — а мы одни...* (I, 13); *Все лучи моей свободы / Заалели там. Здесь снега и непогоды...* (I, 164; ср. *А уж там веселятся победою*, I, 142) и т. д. — вплоть до позднего: *Здесь страшная печать отверженности женской... / Там — дикий сплав миров...* («Нет, никогда моей...» — III, 239). Интересно, что Жуковский во всех важных случаях дает *здесь* и *там* курси-

вом (при том что эти слова часто помещаются в контексты, облегчающие их субстантивизацию).

Иногда блоковский пейзаж номенклатурно предельно приближается к преромантическому пейзажу Жуковского, ставшему образцом для русской поэзии начала века (роща, холм, цветы, трава, тень, ручей и т. д. и тема смерти, страдания). Ср. у Блока (I, 11): *Есть в дикой роще у оврага, / Зеленый холм. Там вечно тень / Вокруг ручья живая влага... / Цветы и травы покрывают / Зеленый холм / Зачем источник не иссяк? / — Там, там, глубоко, под корнями / Лежат страдания мои...*, с чем можно соотнести соответствующие стихи из «Певца» (*В тени дерев, над чистыми водами / Дерновый холм вы видите ль, друзья? / Здесь у ручья... / И скорбно все в долине, на холмах... / Порою веют над могилой...*)<sup>35</sup>, «Вечера», «Тоски по милом» и т. д. Кстати, тема певца, возникающая у Блока (I, 43):

Хоть все по-прежнему певец  
Далеких жизни песен странных  
Несет лирический венец,  
В стихах безвестных и туманных... —

по крайней мере, в своих истоках связана с той же темой у Жуковского («Певец»), повлиявшей на русскую поэзию уже в пушкинское время<sup>36</sup> (ср. также романсы Глинки и Верстовского под названием «Бедный певец»). Переключки того же рода отмечаются и позже, ср.: *И душою безнадежной / Безответное найдешь* (Блок, II, 214) при: *Там в нетленности небесной / Все земное обретешь* (Жуковский, «Путешественник»). Несомненно, что и «Строки, написанные под вязом на кладбище в Гарроу» (блоковский перевод из Байрона) также становятся в ряд, начатый переводом греевского «Сельского кладбища» (о чем см. в другом месте).

Особый вид рецепции Жуковского в поэзии Блока составляют имитации фонической (в частности, рифменной) и просодической структуры. При известной сложности их надежного выявления можно все-таки утверждать, что роль таких имитаций значительнее, чем обычно полагают. Вниманию исследователей, между прочим, можно предложить сравнения блоковского стихотворения «Ты была у окна / И чиста и нежна...» с «Ивановым вечером» Жуковского (об особом значении этой баллады уже для Блока-мальчика см. выше). Помимо близкой имитации ритмической структуры обнаруживается и следование ключевой модели рифмовки в «Ивановом вечере» (*глядит — молчит, она — жена [и он — барон]*), наиболее подчеркнутой в концовке<sup>37</sup>. Ср. у Блока в последней строфе *позабыт — сокрыт, нежна — окна*. Мотив же *он — она* из «Иванова вечера» трансформирован в лирическую схему *я — ты*.

В некоторых случаях речь идет не об усвоении Блоком тех или иных поэтических ходов Жуковского, а об ориентированности на ситуационные и семантические схемы в пределах целого стихотворения. Особенно интересен в этом отношении анализ стихотворения Блока «Ночь на Новый год» (31 декабря 1901 г.; I, 154) в связи со «Светланой» Жуковского. Параллелизм еще более отмечен и усилен апелляцией к 5-й песни «Евгения Онегина» (также предполагающей в виде подтекста «Светлану». Ср.: *Как ваше имя?* («Евгений Онегин») — *Ваше имя?* (Блок) и т. д. Общая схема обоих текстов (Жуковский-

го и Блока) приурочена к одному и тому же временному переходу и наполнена целой серией одинаковых мотивов и образов, обычно в той же самой языковой форме или с незначительными вариациями — Светлана (*задумчивая Светлана — молчалива и грустна милая Светлана*), луна, туман, снег, вихрь снежный — метель и вьюга, полуночная пора, крыльцо, ворота, санки, милый — милый друг, лицо, шопот — шепчет и т. д. Эта цепь сходных тем и образов становится существенно более важным связующим средством, чем сам сюжет, многократно воспроизведенный или частично обыгранный в русской поэзии после Жуковского. Ориентация только на сюжет баллады достаточно тривиальна, и видимо, именно поэтому исследователи прошли мимо этого удивительного примера поэтического анализа и синтеза именно того текста Жуковского, который хрестоматийно и традиционно рассматривается как главный в его творчестве.

\* \* \*

Однако схождения такого рода (как и в некоторых других случаях, ср. мотивы сна, челна, пути, или даже в интонации)<sup>38</sup>, строго говоря, свидетельствуют лишь об общей генеалогической связи ранней поэтики Блока (не случайно, однако, что большая часть реминисценций относится к весне 1900 г.) с творчеством Жуковского 10—20-х гг. без возможности установления однозначных соответствий. Вместе с тем есть примеры и гораздо более глубоко идущих связей, которые пока оставались в тени. Указанием одного из них и завершаются эти заметки. Речь пойдет о сходствах между стихотворением Блока «По улицам метель метет...» (Блок, II, 277; от 26 октября 1907 г.) и балладой Жуковского «Рыбак» (1818, январь), являющейся переводом из Гете («Der Fischer»)<sup>39</sup>:

#### БЛОК

- (I) По улицам метель метет,  
Свивается, шатается.  
Мне кто-то руку подает  
И кто-то улыбается.
- (II) Ведет — и вижу: глубина,  
Гранитом темным сжатая.  
Течет она, поет она,  
Зовет она, проклятая.
- (III) Я подхожу и отхожу  
И замер в смутном трепете:  
Вот только перейду между —  
И буду в струйном лепете.
- (IV) И шепчет он — не отогнать  
(И воля уничтожена):  
«Пойми: уменьем умирать  
Душа облагорожена.

#### ЖУКОВСКИЙ

- (I) Бежит волна, шумит волна!  
Задумчив над рекой  
Сидит рыбак; душа полна  
Прохладной тишиной.  
Сидит он час, сидит другой;  
Вдруг шум в волнах притих...  
И влажно всплыла glavой  
Красавица из них.
- (II) Глядит она, поет она:  
«Зачем ты мой народ  
Манишь, влечешь  
с родного дна  
В кипучий жар из вод?  
Ах! если б знал, как рыбкой жить  
Привольно в глубине,  
Не стал бы ты себя томить  
На знойной вышине.
- (III) Не часто ль солнце образ свой  
Купает в лоне в од?



дальнейших разъяснений обратиться к уровню семантических блоков, получивших сходное словесное выражение.

Определяющим для обоих сравниваемых стихотворений является сходство двух четырехстиховых блоков, занимающих одинаковое место в обоих текстах (вторая строфа; завязка действия, сразу после экспозиции).

Ведет — и вижу: глубина,  
Гранитом темным сжатая.  
Течет она, поет она,  
Зовет она, проклятая.

Глядит она, поет она:  
«Зачем ты мой народ  
Манишь, влечешь с родного дна  
В кипучий жар из вод?»

Ядро этих блоков составляют стихи *Течет она, поет она* и *Глядит она, поет она*. При этом не учтенное Блоком в данном стихе *Глядит* из «Рыбака» отразилось в первом же стихе этой строфы достаточно нетривиальным образом: *Ведет — и вижу: глубина*. Здесь можно выделить семантическое сходение — *вижу* и *Глядит*; грамматическое — *Ведет — Глядит* (где *Ведет* в свою очередь соотносено со следующим *вижу* в звуковом отношении по сходству /*Ведет — вижу: видеть*/ и в грамматическом отношении по контрасту [3-е л. — 1-е л.]), звуковое — *глубина — Глядит* и *Ведет — Глядит*<sup>46</sup>. Вместе с тем *Ведёт* своим ударным гласным воспроизводит такой же гласный в *поёт* у Жуковского, а *глубинá* у Блока суммарно моделирует *Гл(яд)и(т) (о)нá* в том же стихе у Жуковского. Внутренние связи слова *Ведет* объединяют его не только с соседним *вижу* (: *видеть*), о чем см. выше, но и подготовлено ключевым словом и рифмами первой строфы: *метёт — подаёт* (*т* которых поддержано словами *метель, шатаётся, кто-то* [дважды], где *т* обычно является в ударном слоге) и продолжено во второй строфе (*Гранитом темным сжатая. / Течёт она, поёт она, / Зовёт она, проклятая*, ср. тройное 'от в 3-м лице и -т'о- в усилении к *Ведёт* [в'и'д'о'т]<sup>47</sup>). Но это же начальное *Ведёт*, укорененное в тексте стихотворения, несомненно, откликается на конечное в этой строфе *вод* у Жуковского, также подготовленное как семантически (волна, река, всплыть, дно), так и фонетически (в рифме с *народ*). Вообще следует подчеркнуть, что вода — одна из ведущих тем «Рыбака» (*лоно вод, глубина, дно, купать* и под.). Вода как стихия и первоэлемент противопоставлена здесь огню, жару, зною (*В кипучий жар из вод*<sup>48</sup>; *На знойной вышине; Не часто ль солнце образ свой / Купает в лоне вод? / Не свежей ли горит красой / Его из них* [ср. вод. — И. Т.] *исход?*, причем вода связана с низом (*глубина, дно*), а огонь — с верхом (*вышина*). По сравнению с немецким текстом противопоставление этих двух стихий в стихотворении Жуковского заметно усилено, хотя и для Гете оно всегда оставалось весьма существенным и здесь, и в других произведениях<sup>49</sup> (ср. позднее мифологему *вода — огонь* у Вагнера). Любопытно, что в записи Блока от 15 апреля 1918 года находится следующая фраза: «„Огонь“ революции (?) сушит во мне „воду“ гетевских сирен („Ohne Wasser ist kein Heil“»)» (*Записные книжки*, IX, 400)<sup>50</sup>, предполагающая знакомство со сценой «Am obern Peneios» («Фауст», ч. 2-я, д. 2-е). В цикле «Заклятие огнем и мраком», где, собственно, и говорится о заклятии *огнем* и *водой* (-мраком), не случайно возникают образы и ассоциации из баллады «Рыбак», где то же противопоставление выражено почти с архетипической непосредственностью<sup>51</sup>. Достоинно внимания, что «По улицам метель

метет» — единственное в цикле стихотворение, где тема воды (сама она ни разу не названа)<sup>52</sup>, холода основная; в других стихотворениях подчеркивается тема огня (*шумит пожар; как стало жутко и светло; яркий сноп огня; горят глаза твои, горят, / Как черных две зари; Мы все сгорим; Крести крещеньем огневым* [№ 2]; *Чтоб только быть на миг проклятым*<sup>53</sup> / *С тобой — в огне ночной зари!* [№ 4]; *...сгорите...* [№ 8] и др.). В ряде случаев у огня и воды общие предикаты: *В огне и мраке потонуть* (№ 4), ср. также сочетание двух стихий в стихе *Пожар метели белокрылой* (№ 11).

Другой важный общий мотив, выступающий во 2-й строфе обоих стихотворений, — *Зовёт она* (Блок) и *Манишь, влечёшь* и, конечно, *Она поёт, она манит...* (Жуковский). В форме *манишь* этот мотив встречается в соседнем стихотворении цикла (№ 9): *Какой это танец? Каким это светом / Ты дразнишь и манишь*<sup>54</sup>. Но особенное внимание должно привлечь появление этого мотива в сочетании с другими, уже упоминавшимися, в стихотворении, не входящем в этот цикл, а именно — в «Зачатый в ночь...»<sup>55</sup> (12 апреля того же 1907 г.; II, 130—131):

Она зовет. Она манит.  
В снегах земля и твердь.  
Что мне поет? Что мне звенит?  
Иная жизнь? Глухая смерть?

Жизнь и смерть, твердь и земля<sup>56</sup> продолжают и развивают ряд противопоставлений, начатых парой *огонь — вода*, которая присутствует и в этом стихотворении (*живой костер, огнем ярка; огни в черновике, см. II, 412 — разлив осенних вод, река, из снега и вина*<sup>57</sup>).

Помимо центральной (при сопоставлении) второй строфы обоих стихотворений, другие строфы также содержат совпадения, которые сами по себе могли бы показаться случайными, но в сходно построенных контекстах приобретают значение доказанных. Так:

Как сладки тайны холода...  
Взгляни, взгляни в холодный ток<sup>58</sup>,  
Где все навеки молодо... —

сопоставимо (хотя и достаточно сложным образом) со стихами:

Не с ними ли свод неба слит  
Прохладно-голубой?  
Не в лоно ль их тебя манит  
И лик твой молодой?

Собственно говоря, в обоих фрагментах речь идет о приглашении (*манить, взглянуть*) вступить в контакт со стихией, характеризующейся как *холодная*. Посредником между этими фрагментами для Блока были, конечно, известные строки Баратынского;

Взгляни на лик холодный сей,  
Взгляни: в нем жизни нет;  
.....  
Так ярый ток, оледенев,



Над бездною висит,  
.....  
Храня движенья в ид.

Эти стихи содержат не только дважды употребленное *Взгляни, холодный и ток* (как и у Блока)<sup>59</sup>, но и *лик* (как у Жуковского), что позволяет имплицировать связь *молодой* (и *лик твой молодой*) в «Рыбаке» с *молодо* (*Где все навеки*<sup>60</sup> *молодо*) в стихотворении Блока. Кроме того, *Прохладно-голубой* не только свод неба, но и *воды* (*они, не с ними ли...*), *слитые* по этим признакам (холод и голубизна) со сводом. Следовательно, блоковские *тайны холода* и *холодный ток* и выводимые из текста Жуковского *Прохладно-голубые воды* (подобные небесному своду) предельно сближаются друг с другом по существу, что не очевидно при первом взгляде. Из близкого окружения ср. другие схождения: *И шепчет он...* при: *Как будто друг шепнул!*; *Бегу* — *Бежит волна* и *К нему она, он к ней бежит*; с последним примером неким образом связана и другая блоковская строка — *Я подхожу и отхожу* (в обоих примерах — разнонаправленность движения, скрепленная темой *ж*), подготавливающая через стих — *Вот только перейду между* (ср. выше: *В какой предел из мира перешла, — «Голос с того света»*)<sup>61</sup>.

Из анализа сопоставляемых друг с другой текстов видно, что разные элементы структуры баллады Жуковского постоянно всплывают и в тексте блоковского стихотворения. Наличие этих общих мест образует целую сеть переходов. Количество схождений и их характер (от совершенно очевидных и, видимо, осознаваемых до весьма тонких и специальных — вплоть до изощренных и не осознаваемых автором и читателем без предварительного анализа) исключают предположение о *сознательном* транспонировании всех этих элементов баллады в блоковском стихотворении (по крайней мере, во всем их многообразии). Скорее всего, речь могла бы идти о заполнении некоторых ключевых звеньев в структуре баллады в форме определенным образом построенного ритмического ряда и о дальнейшем разворачивании этих элементов (уже совершенно независимо от текста-источника) в тексте стихотворения Блока. Именно сочетанием осознаваемых и неосознаваемых, прямых и вторичных реминисценций определяется характер усвоения Блоком уроков Жуковского.

### Приложение

В связи с анализом блоковского стихотворения «По улицам метель метет...» открываются интересные возможности дальнейших ассоциаций и аналогий, которые до сих пор не были замечены, хотя они имели бы очень существенное значение для темы Блок — Белый.

Речь идет о ряде поразительных схождений с ведущими мотивами стихотворения Блока в соответствующих фрагментах романа Андрея Белого «Серебряный голубь» (М., 1910), связанных с главным героем Дарьяльским. Прежде всего, схождения относятся к мотиву *глубины*: в нее *глядят* (смотрят) и видят в ней свое, на себя не похожее *отражение*<sup>62</sup>; глубина своим *лепетом струй* (*струйный лепет* и *струйный бег* у Блока) *зовет, манит, затягивает*; от

нее *бегут, спасаются*. Этот мотив образует ядро блоковского стихотворения, и он же несколько раз развернуто повторяется в романе Белого, с несомненной ориентацией на стихотворение Блока (этот мотив в романе возникает каждый раз в месте крутого перелома, испытания героя, после которого его путь еще неуклоннее направляется к катастрофе). Ср.: «Он [Дарьяльский] проходил мимо пруда, отраженный в синей воде; оторвался и опять ушел в думы... Дарьяльскому захотелось броситься под нее и глядеть в глубину... и кажется, будто он в небе... Вздогнул Дарьяльский, будто тайная погрозила ему там опасность... будто тайно его призывала страшная... тайна... И Дарьяльский отошел, и пошел он прочь от пруда...» (с. 7—8); — «...Вздогнул Дарьяльский... и не помнит, как принесли его ноги к голому камню, торчащему над прудом; чудно его укачали студеньи всплески воды: усыплен, и уже в струях слышится ему нянино „баю-бай“, и все уже обернулось на него странно и смутно здесь, среди белого дня... и уже усыплен. Слушай — струй лепет... Пропадешь...» (с. 35); — «...и вот оно глядит на него, Гуголево: озером светлоструйным своим теперь оно глядит, Гуголево; но баюкает еще своим голубым поющее серебром озеро... к берегам оно струей своей тянется... и там, в озере, Гуголево... с улыбкой потом загляделось на воду — и убежало в воду; и уже в воде оно — там, там. Глядите вы... там, там: опрокинутый странно купол, и странно там пляшет пронизающий глубину светлый шпич... — Куда ушла от меня, ты, моя глубина? А там-то, там-то! О, Господи, — плещется она „вся, звенящая быстрица“: вот что такое теперь в душе у Дарьяльского... „Там, душа моя, — глубоко; там — студено, студено; и все у меня там мне неведомое... Там, заронясь в воду, текут и облака — и подводная то неизмеримость, но то — вод поверхность; так почему же поверхность эта мне показала свою глубину, как и годы мои, что протекали на поверхности — так и годы мои не здесь протекали, а там, в зеркальном отражении... Слушай струй лепет: гляди в светло зыблемое отраженье... зовут струи, туда зовут... Куда она летит, моя душа — куда? Она летит на зов; как не лететь ей, когда бездна ее призывает? [...] И он понял, что давно где-то затеряна его душа, и что нет ее в Гуголеве, как нет никакого Гуголева в глубине отливающих блеском вод...» (с. 121—122) и др. Совпадение всех ключевых слов схемы и самих схем (собственно, речь идет об одной и той же схеме) в данном случае не может быть случайным<sup>63</sup>; более того, несомненна ориентация воплощения этой схемы у Белого на *блоковскую* схему, которая сама ориентирована на текст Жуковского (и далее — на текст Гете); эта структура отсылок создает пространство, которое усиливает резонанс, обнажает мифопоэтические истоки образов, отсылает к прецеденту, первособытию, тем самым вводя или намекая на «чужое» слово (цитата, реминисценция).

В связи с этими основоположными совпадениями заслуживают внимания и некоторые характеристики Дарьяльского, которые могли бы так или иначе отсылать к образу Блока (разумеется, с многими сдвигами, трансформациями, ложными адресами). Дарьяльский — поэт и филолог<sup>64</sup>. «В Божий храм более не войду» (С. 74), говорит он, и эти слова перекликаются с известным умонастроением Блока<sup>65</sup>. Измена возвышенной, идеальной любви к Кате

ради грубой, телесной страсти к рябой Матрене вполне укладывается в тему упреков со стороны друзей Блока (Белого и С. Соловьева) за его измену Лучистой Деве, Вечной Женственности ради «астартизма». Наконец, связь Дарьяльского с изуверской сектой перекликается с тем, как толковали поведение Блока и его творчество и некоторые близкие Блоку люди, и позднейшие авторы: «Характерная особенность блоковских тем о Прекрасной Даме — изменчивость ее лика... изобличает у Блока хлыстовский строй мыслей, допускающий возможность и даже требующий воплощения Богородицы в любую женщину. Стихи утонченнейшего поэта и домыслы грубейшей русской секты соприкоснулись в своем глубинном. И „культура“ и „некультурность“ — от культа оторвавшись — одинаково его исказили, заменив культовую хвалу Владычице непристойной на Нее хулой» (Флоренский). В этом контексте приобретает значение связь между обвинениями Белым (и С. Соловьевым) Блока за его уход в «болотную» тематику («Пузыри земли», ср. сборник «Нечаянная радость» и рецензию на него Белого<sup>66</sup>, а также его же письма) и изображением падения Дарьяльского: «...а уж кто заглядится на дорогу, так того позовет та темненькая фигурка, что вон стоит там и манит и манит... Падает глыба гранита в грозное дно ущелий; если дно это еще и поверхность вод, падает еще ниже глыба гранита, но в склизкой тине паденья нет; тут — предел, и такого предела нет у души человеческой, потому что может быть вечным паденье, и оно восторгает, как над пропастью мира пролетающих звезд след: ты уже проглочен черным мира жерлом... а ты считай это в мире стоянье паденьем или полетом — все равно... И для Дарьяльского *полетом* стало его *паденье*... а впереди — там, там затерянная в полях темненькая фигурка *призывала*... на широкий, неведомый, страшный *простор*» (с. 160). Показателен сам контраст между *верхним* пространством *демона* (полет, звезды, гранит, горы, ущелье и т. д.)<sup>67</sup> и *нижним* пространством *болота* (склизкая тина, вода)<sup>68</sup>. Мотив же *ущелья*, в которое низвергается демон (Лермонтов, Врубель, Блок), по замыслу Белого, мог бы, видимо, считаться мотивировкой фамилии *Дарьяльский* (ср. *Дарьяльское ущелье* как место, к которому по традиции приурочена драма демона<sup>69</sup>) и объяснить демонические черты Дарьяльского (демонизм как отречение и отложение от божественного и «псевдодемонизм», бесовство, бесовидение)<sup>70</sup>.

Внешние черты Дарьяльского (статность, загар), здоровый вид, «простаки» (с. 61), особенно часто — красная рубашка, русская рубашка, посвист<sup>71</sup> и т. п.) также могут пониматься как отсылки к наиболее типичным сигнатурам Блока в многочисленных воспоминаниях, и прежде всего, конечно, в воспоминаниях Белого — как в первом варианте «в Записках мечтателей» (1922, № 6), так и в «Начале века» и «Между двух революций». Ср., например: «Второе, что меня поразило в А. А., — это здоровый цвет лица, крепость и статность всей фигуры: он имел в себе нечто... от „доброего молодца“...»<sup>72</sup>; «А. А. ... высокий, статный, широкоплечий, загорелый, кажется без шапки, поздоровевший в деревне, в сапогах, в... белой русской рубашке... (узор, кажется, белые лебеди, по красной кайме), напоминал того сказочного царевича, о котором вешали сказки... В А. А. чувствовалась здесь опять-таки... не романтичность, а связанность с землею... Сразу было видно, что в этом поле,

саду, лесе он рос и что природный пейзаж — лишь продолжение его комнаты, что шахматовские поля и закаты — вот подлинные стены его рабочего кабинета...»<sup>73</sup>; «А. А. в неизменной русской рубашке...»<sup>74</sup> и многие другие описания Блока, в частности его физического труда в Шахматове, с чем сопоставимы сходные описания в «Серебряном голубе»<sup>75</sup>.

Впрочем, и собственные имена и топонимия также диагностичны (ср. выше: *Дарьяльский*). Одно из названий — город *Лихов* (город теней, с. 310; славный город *Лихов*, с. 57; ср. *лихие люди* и *Лихов*, с. 308 и др.) — заставляет вспомнить *Лихославль* (ср. *славный... Лихов*), неподалеку от Клина, то есть того места, где жилали и Блок (*Шахматово*), и Белый (*Дедово*)<sup>76</sup>; тем самым внимание наблюдательного читателя направляется в блоковские места, впрочем, с соблюдением ограничений на сколько-нибудь прямые и открытые указания или ясные намеки. *Серебряный Ключ* (как, видимо, и *Мертвый Верх*) в «Серебряном голубе» (с. 40) отсылает к названию имения матери Белого в Калужской губернии. *Серебряный Колодезь*: именно здесь часто и подолгу жилали Белый и здесь же были написаны многие его произведения<sup>77</sup>.

Но есть и еще одно важное — и на этот раз несомненное — свидетельство скрещения тем Блока и Белого в «Серебряном голубе». В письме матери от 1 апреля 1910 года (VIII, 305) Блок сообщает: «Пришли „Весы“ с окончанием *Серебряного голубя*. Я еще не дочитал. Там есть такое место: „Будто я в *пространствах новых*, будто в *новых временах*“ — вспоминает Дарьяльский слова когда-то любимого им поэта: и тот вот измаялся: если останется в городе, умрет; и у того крепко в душе полевая запала мысль. И невольно слова любимого поэта напоминают другие слова, дорогие и страшные:

В бесконечных временах  
Нам радость в небесах,  
Господи, помилуй!

Мы, оставя всех родных,  
Заключась в полях пустых,  
Господи, помилуй!

Действительно, *во мне* все крепче полевая мысль. Скоро жизнь повернется — так или иначе, пора уж. Кошмары последних лет — над ними надо поставить крест». Слова о новых пространствах и новых временах — многоступенчатая цитата, знак многократного обмена между Белым и Блоком. В «Драматической симфонии» отмечена фраза: «Это будут *новые времена* и *новые пространства*»<sup>78</sup>; затем она появляется в стихотворении Блока «Милый брат! Завечерело» (13 января 1906 г.: II, 91), имеющем в рукописи посвящение: *Боре* (т. е. Андрею Белому):

Небо — в зареве лиловом,  
Свет лиловый на снегах,  
Словно мы — в *пространстве новом*,  
Словно — в *новых временах*<sup>79</sup>.

Далее эта формула Белого в редакции Блока и именно как «блоковская» («слова любимого поэта») снова попадает к Белому, в «Серебряный голубь», с тем чтобы возникнуть еще раз и в блоковском письме (которое можно,

между прочим, принимать как признание в соотнесенности Дарьяльского с собой, Блоком), и — опосредствованно — в воспоминаниях Белого<sup>80</sup>. Впрочем, эти новые времена и новые пространства имеют в романе Белого и иное выражение<sup>81</sup>.

Эти взаимные отсылки, видимо, окончательно утверждают в целесообразности поиска «блоковской» темы в «Серебряном голубе». Важно, чтобы из нее были сделаны все возможные заключения без так легко возникающего огрубления, тенденции к устранению неопределенности — вплоть до прямых и однозначных отождествлений<sup>82</sup>. Но важно и другое — помнить, что эти ряды возможных ассоциаций начинаются с мотива манящей к себе и в себя глубины, которому — исходя из стихотворения Жуковского — дал новую жизнь и новый, сугубо личностный смысл именно Блок, столетие спустя после того, как Жуковский впервые ввел этот мотив в русскую поэзию.

В приведенных выше примерах, почерпнутых в своем огромном большинстве из лирических текстов, связанных с описанием среднерусской природы, два мотива привлекают к себе преимущественное внимание — сопоставление через исходное противопоставление двух начал, двух противоборствующих стихий: первый — воды и огня, при кажущейся их противоположности (вплоть до взаимоисключения) несущих гибель и в своей гибельности, по существу, нейтрализующих свое коренное различие (не об этой ли их общности говорит в своей основе формула *что в огонь, что в воду*, при более распространенном варианте с той же идеей нейтрализации *из огня да в полымя*); второй — тяга к бездне, какой бы она ни была, во многих вариантах «Петербургского текста». Конечно, город лучше знал водную бездну — *катаκλισμος*, но на пределе страдания, как у Ремизова (ср. также цикл «Заклятие огнем и мраком» у Блока, два первых романа Андрея Белого, не говоря уже о мотивах огня и воды у Достоевского), первенство брал огонь, «все-пожар», *εκλύροσις*, если не реальный, то метафизический.

1976

### Примечания

<sup>1</sup> Ср.: «...и эта критика наша быта отцов начертала нам схемы иных форм быта; она же продиктовала интерес к тем образам прошлого, которые были заштампованы прохожею визую поколения семидесятников и восьмидесятников; они не учли Фета, Тютчева, Боратынского, мы их открывали в пику отцам». См.: *Белый А.* На рубеже двух столетий. М.; Л. 1931. С. 5.

<sup>2</sup> Наиболее яркие моменты здесь — знаменитая речь Достоевского и выступление Анненского («Пушкин и Царское Село», СПб. 1899). Они помогли вскрыть в творчестве Пушкина ответы на те вопросы, которые волновали русских людей конца века, и усвоить своей эпохе то новое, чего раньше не находили в Пушкине.

<sup>3</sup> Эта сторона была категоричнее всего сформулирована Брюсовым. Ср.: «Дойдя до Жуковского, он с силой и оживлением стал говорить о нем. Надо, надо о нем писать. Ведь нас всех обманули его строчки Пушкину: „Ученику-победителю от побежденного учителя“. Мы и поверили. Но это ведь совершенная неправда. Жуковский не было побежден Пушкиным. Пушкин шел по другой дороге...» См.: И. Н. Розанов, «Встречи с Брюсовым», Литературное наследство. Валерий Брюсов, Т. 85 (М., 1976), С. 768 (между прочим, и Пушкин писал П. А. Вяземскому нечто подобное: «Я не следствии, а точно ученик его. Я только тем и беру, что *не смею сунуться на дорогу его*,

а беру проселочной...»). Интересно, что у раннего Брюсова обнаруживаются отчетливые и весьма значимые, хотя и нечастые переключки с Жуковским, о которых в самом общем виде писал еще Анненский: «Поэт любит выдавать себя за коллекционера, эклектика, и порою он интригует нас странным сходством с Жуковским» («О современном лиризме», Аполлон 1909, № 1. С. 31). В этой связи уместно вспомнить о публикациях неизданного Жуковского в «Весах», о занятиях Жуковским в собственных стиховедческих исследованиях, со студентами (разборы его поэзии), о переводе Брюсовым шиллеровских «Ивиковых журавлей» с постоянным обращением к переводу Жуковского, о свидетельствах личного отношения Брюсова к Жуковскому (его бюст в кабинете Брюсова, копия «Мальчика» Мурильо работы Жуковского, подчеркивание сходных с собственными черт — трудолюбие, самообразование и т. д.). См. Литературное наследство, Т. 85. С. 296, 632. 706—708, 808, 815—816 и др. Ср. о Брюсове: «...он мог быть шармером: старушек пленял, воркоча им под ухо баллады Жуковского» (*Белый А.* Начало века. М.: Л. 1933. С. 237). Тем не менее сама тема Брюсов — Жуковский, собственно говоря, даже и не поставлена. Также обойдена литературоведением и тема Жуковский — Вяч. Иванов, хотя такое стихотворение, как «Альпийский рог» (1902), дает все основания для ее постановки. Недавний исследователь поэзии Вяч. Иванова пронизательно замечает: «Порой неожиданно проступает даже нечто от лексикки, простодушно-рассудительного синтаксиса и неспешного ритма белых стихов Жуковского, как в программном стихотворении „Альпийский рог“, чувствуется и связь с В. Соловьевым» (см. С. С. Аверинцев во вступительной статье к изданию стихотворений Вяч. Иванова в малой серии «Библиотеки поэта», стр. 39). Характерно, что «Альпийский рог» апеллирует одновременно и к пушкинскому стихотворению «Эхо». Тот же исследователь там же пишет: «...воспитательницей будущего поэта стала мать. Круг ее увлечений, который может показаться на фоне событий русской пореформенной жизни чуть ли не запоздалым отблеском патриархально-прекраснодушных времен Жуковского, был первой „духовной родиной“ Вячеслава Иванова. Чертам этой духовной родины предстояло вновь и вновь проступать в его творчестве сквозь хитросплетения символистской мысли» (С. 8; ср. С. 52: о «младенчестве» Вяч. Иванова в связи с романтикой Новалиса и Жуковского). Интересно, в частности, проследить роль Л. И. Поливанова, большого знатока Жуковского (ср. его книгу о поэте — под псевдонимом Загарин). В гимназии Поливанова, где учились Брюсов и Белый, изучению Жуковского придавалось большое значение (ср. мемуары Белого, в которых, между прочим, сообщается о постановке учениками гимназии «Камоэнса» Жуковского). Ср. дневниковые записи Брюсова-гимназиста, переданные Белым в *На рубеже двух столетий* (С. 297, 365), о реакции Поливанова на брюсовский перевод из Верлена (*Запутался смысл всех речей: / Жуковского слух мой уж слышал, / Но Фофанов [слов лободей] / — Увы! — Из Жуковского вышел.*)

<sup>4</sup> См. А. А. Блок, «Академик А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения“» (СПб. 1904), в кн.: *Блок А. А.* Собр. соч. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 570—571.

<sup>5</sup> Здесь особо следует отметить предсимволистский этап, связанный с именем Вл. Соловьева. Не говоря о несомненном влиянии Жуковского на поэзию Вл. Соловьева (о чем см. в другом месте), уместно напомнить о его стихотворении «Родина русской поэзии». По поводу элегии «Сельское кладбище» (1897; с посвящением сыну Жуковского) ср. примечание: «Несмотря на иностранное происхождение и на излишество сентиментальности в некоторых местах, „Сельское кладбище“ может считаться началом истинно-человеческой поэзии в России после условного риторического творчества Державинской эпохи» (ср.: *Врангель Н. Н.* Любовная мечта современных русских художников // Аполлон. 1909. № 3. С. 34). Не менее показательны, что именно Соловьеву мы обязаны возрождением интереса в Тютчеву и Фету и выстраиванием линии Жуковский — Тютчев — Фет. Ср. отчетливо различаемое влияние Жуковского

на Тютчева (примеры многочисленны) и отчасти на Фета, особенно в том, что касается мелодики стиха и самих способов мелодизации его, см.: *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. С. 27 и след., 119 и след. (ср. определение поэзии Жуковского как «гармоничной», «музыкальной», «пленительной» и т. п. уже его современниками, ср. «певкость стиха», по определению Н. Полевого). Интересно, что в одной из анкет Блок особо выделяет Жуковского, Фета и Соловьева (см. ниже). Указанная линия была отчасти продолжена в стихах В. Н. Шилейки, нередко апеллирующих к своим предшественникам по этой линии. Особенно следует отметить живость ассоциаций с поэзией Жуковского в творчестве русских поэтесс. И. Анненский (ук. соч., № 3, стр. 22) ссылается на пример О. Белявский (*Еще не проспувавшийся день при: Ужсе утомившийся день* у Жуковского); число подобных примеров достаточно велико.

<sup>6</sup> Ср. свидетельства родных: «Тогда же [в шесть лет. — В. Т.] полюбил он „Замок Смальгольм“, узнал он и „Сида“ в переводе того же Жуковского... Более серьезные вещи Саша не любил говорить при всех. „Замок Смальгольм“ он еще декламировал няне и маме, но лирических стихов никогда. *Бекетова М. А.* Ал. Блок и его мать. Воспоминания и заметки. Л.; М., 1925. С. 27—28. Ср. еще: «„Судьба“ [1894 г. — В. Т.] написана трудным размером „Замка Смальгольма“, который местами не выдержан. Влияние „Замка Смальгольма“ заметно на многих оборотах и образах стихотворения. Все это было бы не беда, если бы самый замысел баллады был интересней задуман. Но этого не вышло. Саша взял слишком трудную тему... Привожу несколько характерных и более удачных выдержек:

На вершине скалы показался огонь,  
Разгораясь сильней и сильней,  
Из огня выступал огнедышащий конь  
И на нем — рыцарь «Мрачных теней».

Он тяжелой десницей о шею коня  
Оперся и в раздумье сидел,  
Из железа его дорогая броня,  
И на землю он мрачно глядел... (Там же. С. 47)

Чтением Саши тоже руководила мать. Все его детские книжки, сказки, стихи Жуковского и Полонского, конечно, были выбраны ею» (С. 101); «Жуковский был нашим первым любимцем в детские годы. Мы тогда уже знали и любили „Близость весны“, „Три путника“ и т. д. Когда Асе (матери Блока. — В. Т.) было лет 13—14, мы страстно увлекались Иоанной д'Арк в переводе Жуковского. Мы перечитывали ее по несколько раз, и помнится, Ася даже любила читать ее в кухне прислуге...» (Там же. С. 109; к восприятию Жуковского в поколении матери Блока, в 70-е гг.).

<sup>7</sup> Тема *Ewige Weiblichkeit* отсылает к Гете, но, разумеется, через Вл. Соловьева; тем самым снова подчеркивается линия преемственности между Жуковским и Соловьевым.

<sup>8</sup> Ср. далее: «Тщетно было бы „пытаться объяснить“ ему [Н. К. Козмину], что поэты никогда не „объясняли таинственных явлений“, что на это есть доктора медицины, которые могут посоветовать г. Козмину не заниматься Жуковским, пока он не излечится от малокровия» (V, 578).

<sup>9</sup> Из более важных упоминаний ср. указание той же линии Жуковского: «Великие учителя — Тютчев, Фет, Полонский, Соловьев пролили свет на „бездну света“... Тютчев, как ранний по времени, встретился еще с романтизмом в духе Шиллера и Жуковского...» (Набросок статьи о русской поэзии, декабрь 1901 — январь 1902, VII, 29) и в последней из известных дневниковых записей (от 3 июля 1921 г.), в которой кратко восстановлены события осени 1902 г. — весны 1903 г.: «Взаимные экзамены; мои...

Шляпкин (отдельно — Жуковский)» (VII, 425); ср. также: «И романтической „Ундины“ рыцарь все ищет вечную женственность, а она все рассыпается перед ним водяной струйкой в серебристых струйках потока...» (V, 128; к линии Жуковский — Соловьев — Блок, см. ниже). В «Материалах для поэмы» (III, 452—453) многозначительна запись: «...планы Жуковского (воспоминание царя — что это?) ...Всю жизнь Александр II плакал, молился, просил и благодарил Бога. Этому много способствовал Жуковский — по всей вероятности, его рука — на всем последующем». Ср. еще V, 101; VII, 371, 400, 422.

<sup>10</sup> В связи с московским кругом ср.: «Сохраняла память о подносящих нас к романтизму Жуковского рыканиях Л. И. Поливанова» (Начало века. С. 21).

<sup>11</sup> Ср. любопытное свидетельство В. А. Зоргенфрея (см.: *Чертков Л. В. А. Зоргенфрей — спутник Блока // Русская филология. Тарту, 1967. С. 116*), испытавшего в молодости влияние и Жуковского, и Блока.

<sup>12</sup> Впрочем, в фондах ЦГАЛИ хранится рукопись работы И. Р. Эйгеса «Блок и Жуковский» (по сообщению Р. Д. Тименчика).

<sup>13</sup> Нельзя не согласиться с мнением современного исследователя, относящимся к блоковской прозе, но безусловно верным и в отношении поэзии: «В генетической зависимости от „романтической“ стилистики находится у Блока иногда очень близкий к ней, почти сливающийся с нею язык модернистского склада. В сущности говоря, буквально воспроизводимый в начале XX века стиль романтических формул прошлого столетия почти воспринимался, а иногда и прямо воспринимался как модернистский. И это „почти“ вовсе снималось при условии стихийной адаптации указанного стиля в изменившейся культурной обстановке. Для такого стилового сдвига было достаточно легкой акцентировки метафорических основ „староромантического языка“, введения или усиления в нем импрессионистических оттенков или внедрения в него канонизированных в символизме эмблематических сочетаний. В языке блоковой прозы, главным образом ранней, указанный процесс отразился вполне наглядно». См.: *Максимов Д. Е. Поэзия и проза Блока. Л., 1975. С. 487* («Заметки о языке»). Можно было бы подчеркнуть в этой связи явную ориентированность «романтических» фрагментов ранней блоковской прозы на соответствующие места «Дневников» Жуковского, о чем см. в другом месте.

<sup>14</sup> Если только речь не идет о сознательном и подчеркнутом цитировании.

<sup>15</sup> См.: *Мишц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. А. Блока // Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973. С. 387—417*. Здесь же (с. 408—409) указывается в общем виде на наличие цитат из Жуковского в «*Ante Lucem*» и на роль пласта Жуковского («Сказка о спящей царевне») в образе Царевны в «Стихах о Прекрасной даме» и в «Распутьях». Можно полагать, что образ Прекрасной Дамы как «романтическая метафора гармонии или — иначе — миф об органически живой связи всего сущего в мифе» (*Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 49*) несравненно теснее, чем обычно думают, связан со сходными образами Жуковского, например с Лалла Рук (ср.: *Явилась в блеске над землею / Обрадованным небесам...; Она казалась прекрасной / Всеобновляющей весной. / Сама гармония святая / Ее нам мнилось бытие...* — «Явление поэзии в виде Лалла Рук») и др. Возможно, эта связь не привлекла должного внимания из-за того, что образ «рыцаря» Прекрасной Дамы, ее адепта, я строится иначе, чем образ я в аналогичных текстах Жуковского.

<sup>16</sup> Ср.: *К востоку я стремлюсь душою!* («Явление поэзии в виде Лалла Рук») и тут же *Сиянье* (Блок) — *в блеске* (Жуковский). Ср. у Г. Каменева: *Ночь в колеснице, черной, печальной, / Тихо с востока летит* («Сон», 1803). Сам мотив в более общей форме нередок у немецких романтиков. Ср.: *Fern im Osten wird es helle* и далее (Новалис) и др.

<sup>17</sup> Ср.: *Не жди былого обаянья* (Блок, I, 47).



<sup>18</sup> Ср. у Блока: *И не оставила следа* в стихотворении того же цикла (I, 45), написанном непосредственно перед только что приведенным (16 мая 1900 г.). Жуковский широко пользовался фразеологией со словом *след* в качестве ключевого образа и знака, указывающего дистанцию между тем, что было, и тем, что осталось. Ср.: *В его глазах развалины улыбки: / Один его минувшей жизни след* («Тургеневу», 1813). Эта образность была рано освоена Пушкиным, ср.: *И жизни горестной моей / Никто следов уж не приметит...* («Я видел смерть...»), или: *Пойду в леса, в которых жизни нет, / ...я радость ненавижу; / Во мне застыл ее минутный след* («Опять я вам...»), или: *Украдкой радость отлетает, / И след ее — печали след...* («Наслажденье») и т. д.

<sup>19</sup> Ср.: *Что жизнь, когда в ней нет очарованья?* («Певец») с последующим рядом инфинитивов. Иной поворот темы: *Не умерло очарованье! / Былое сбудется опять* («Я Музу иную бывало...»). Ср. те же образы в другой аранжировке: *Но для меня твой вид очарованье; / В твоих листах вся жизнь минувших лет; / В них милое цветет воспоминанье* («Цвет завета»); *цвет жизни был сорван; увяла душа / ...Пред ним оживились минувшие дни, / Давно улетевшая младость...* («Теон и Эсхин»); *Протекших радостей уже не возвратит* («К К. М. С[оковнин]ой»); *Ты унываешь о днях, невозвратно протекших / ...Легким полетом несутся дни быстрые жизни!* («К самому себе»), *О время прежнее, о время незабвенно? / Или веселие навеки отцвело, / И счастье мое с протекшим протекло?.. / Как часто о часах минувших я мечтаю / ...Так, мнится, юноша цветущий исчезает* («К Филалету»); *О! не бывать минувшему назад! / Сколь весело промчался те годы...* («Тургеневу»); *К протекшим временам лечу воспоминаньем... / О дней моих весна, как быстро скрылась ты...* («Вечер»); *О дней моих весна золотая, / Постой... тебе возврата нет... / Летит... / О! Где ты, луч, путеводитель / Веселых юношеских дней?* («Мечты») и др.

<sup>20</sup> Подробнее об этом см.: *Топоров В. Н. Младой певец* и быстротечное время (к истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века) // *Slavic Poetics. Los Angeles; Berkeley, 1977.*

<sup>21</sup> Характерно, что *Не призывай...* и *Призывный голос...* у Блока образуют рамку, как и *Не узнавай...* и *Не унывай...* у Жуковского.

<sup>22</sup> Ср. полемический отклик у Батюшкова;

И на земле прекрасного столь много!  
Но все поддельное иль втуне серебро...

«Подражание древним» (1821)

<sup>23</sup> Ср. из ниже разбираемого стихотворения Блока: *Вот только перейду между.*

<sup>24</sup> Ср. также: *Еще она не перешла порогу* («Я лютеран люблю богослуженье») или даже: *Иль в сон иной бы перешла* («С какою негою»); ср. и у Жуковского: *О! подожди сей праг переступить* («На кончину Ее Величества...»). Интересно, что у Тютчева ряд мотивов таких стихотворений, как «Итальянская villa», «Cache-cache», «Последняя любовь», ориентирован на «Славянку» Жуковского (от слов: *Вхожу с волнением...*). Подробнее см. в другом месте.

<sup>25</sup> Вопросное построение у Тютчева находит соответствие в следующей строфе у Жуковского: *Нашла ли их? Сбылись ли ожидания? — Недаром и жаром перекликаются с миром.*

<sup>26</sup> Следует иметь в виду существенное усложнение структуры фрагмента, передающего содержание, сопоставимое с содержанием двух приведенных стихов из «Голоса с того света». Из других параллелей, связанных с повторением ключевых слов, ср.: *О вечер сумрачный, постой! / Помедли, день прелестный! / Помедли...* (Жуковский, «Громобой») при: *Помедли, помедли, вечерний день, / Продлись, продлись, очарованье...* у Тютчева.

27 В той или иной степени оба сравниваемые стихотворения обнаруживают и другие сходжения на разных уровнях, но в соответствующих местах: *стремлюсь* (Блок) — *стремил* (Жуковский), *василек* (Блок) — *мотылек, цветок* (Жуковский) и др.

28 Ср. также *долгий путь* (дважды) и *дорога вдаль* (I, 22); здесь же: *...Мне друг о дин* (ср.: *Есть одно лишь...* — I, 9) — *В сыром ночном тумане / Дорога вдаль. / Там нет жилья — как в темном океане* (ср.: «В океане» — I, 9). К *туман — океан* ср. I, 78 в связи с первой строфой «Жизни» Жуковского.

29 Ср.: *Но я нашел чистейший храм* (I, 23). *Кратковременная могила* в этом же стихотворении возвращает нас к соответствующему образу в «Певце» Жуковского.

30 В ряде случаев можно говорить о тонких имитациях-реконструкциях образов Жуковского. Так, *Путь далек и в океане* в I, 9 формирует связь с *Ах! в безвестном океане / Очутился мой челнок* (: *далёк* I, 9), ср. также мотив челнока в I, 44. Или же: последовательность *...слышно: / Колос клонит...* *Путь далек* (I, 9) соотносится не только с блоковским же фрагментом (I, 20): *Я шел к блаженству. Путь блеснул / ...Далекий голос... / ...голос пел... / Я шел к блаженству. Путь блеснул*, но и с темой голоса, звучащего страннику в пути у Жуковского. Ср. «*Странник — слышалось — терпенье!*» в «Путешественнике» и т. д.

31 Ср.: *Поэт в изгнании и в сомненьи / На перепутьи двух дорог и Но уж в очах горят надежды* у Блока при: *И в надежде, в уверенье / Путь казался не далек* у Жуковского («Путешественник») и т. д.

32 Ср.: *Даль по-прежнему в тумане* и *Счастье вижу в отдаленьи* («Путешественник»).

33 *Восход х далек > восток.*

34 Ср. основной мотив смятенья-сомненья в связи с дальнейшим путем:

Все нет в прошедшем указания,  
Чего жалеть, куда итти?  
И он в сомненьи и в изгнании  
Остановился на пути.  
Но уж в глазах горят надежды...  
.....  
И даль привидится ему.

Блок, I, 42

Но:

Я пошел путем-дорогой — ...  
.....  
Неизвестное скрывалось;  
Я искал — не обретал...  
.....  
Я в надежде, я в смятеньи;  
Предаю себя волнам...  
.....  
Даль по-прежнему в тумане...

Жуковский, «Путешественник»

О теме пути (столь важной для Жуковского) у Блока — и прежде всего в «*Ante Lucem*» — см.: *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока. Указ. соч., с. 6—143. Здесь же о «пейзаже пути», также отсылающем к образцам Жуковского.

35 Ср. введение вопроса со сходной функцией у Жуковского и у Блока; характерную именно для Жуковского цезуру после начинающих стих слов *Дерновый холм*,

повторенную и Блоком — *Зеленый холм*; сходного типа повторения — *Зеленый холм* и *цветы* у Блока и *бедный певец* и *пел* у Жуковского и т. п.

<sup>36</sup> К *Несет лирический венец* ср. в «Певце»: *Колесля вянущий венец* (в обоих случаях в связи и в рифме с *певец*). Ср. переключку с этой и следующей за ней строфой (*певец, далеких эсизии песен, туманных, поэт...*) уже цитировавшейся фразы из рецензии на книгу А. Н. Веселовского о Жуковском: «Это позволило снять с Жуковского *венец* обмана, который... затуманивал чистый лик *поэта*... отвлекал от *эсизии*...»

<sup>37</sup> Однако эти рифмы проходят через всю балладу; ср.: *щит — покрыт; трубит, творит, Твид* (вне рифмы, но в конца стиха), *глядит — Твид, безщит — велит, говорит — спит, убит — зарыт, глядит — молчит*; — (*меня — дня*), *она, одна, бледна* (вне рифмы, в конце стиха), *эсена — война, возжэсена — она, она — эсена*; — *барон — Бротерстон, барон — он, барон — запылен, он* (вне рифмы, в конце стиха), *барон, поражен, раздражен* (как завершение одного стиха), *поражен* (вне рифмы, в конце стиха), *Эльдон — умерщвлен, барон — сражен, он — барон, он, он* (вне рифмы, в конце стиха), *сон — осужден, он — барон*. Следует заметить, что именно эта баллада Жуковского рано становится предметом многочисленных подражаний, стилизаций и пародий, ср. уже в 1822—1823 гг. дельвиговское «До рассвета поднявшись, извозчика взял...» и блоковскую «Судьбу» (1894), см. выше свидетельство М. А. Бекетовой.

<sup>38</sup> К сожалению, весьма многочисленные примеры этого рода не всегда достаточно просто обнаружить и еще труднее верифицировать их действительное сходство по четко выделяемым параметрам. Тем не менее полезен учет и таких схождений. Так, например, сочетание эпически спокойной картины (с почти идиллическим настроением) с серией меняющихся картин (каждая из которых не только нова, но и неожиданна), отделенных от исходной картины приблизительно одинаковым ходом (ср. *Вдруг вдалеке послышались мне клики; / И вижу я...* — «Наль и Дамаянти» (Посвящение) при: *И вдруг раздался всплеск воды и крик: / «Упал! Упал!»* и *...Потом внезапный крик: «Упал! Упал!.. / И я... / Увидел все зараз...*» — «О смерти»), вполне заслуживает внимания как один из сложных приемов мелодизации — тем более что это сходство сопровождается и целым рядом дополнительных совпадений и общей темой — мысли о смерти. Точно так же ходы Жуковского типа «Здесь фантастическое: вода в светлой чешуе, лодка, ветер...» (Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1903; 1821 г.) вполне сопоставимы с блоковскими формулами «невывразимости», начинающимися с «Несказанное...» (тоже в дневниках и записных книжках).

<sup>39</sup> В связи с последующим анализом необходимо иметь в виду также стихотворение Блока «За темной далью городской» (4 августа 1902 г.; I, 209), особенно стихи:

Лицо скрывая от меня,  
Он быстро шел вперед,  
Туда, где не было огня  
И где кончался лед.

Он обернулся — встретил я  
Один горящий глаз.  
Потом сомкнулась полынья —  
Его огонь погас

Слилось морозное кольцо  
В спокойный струйный бег.  
Зарделось нежное лицо,  
Вдохнул холодный снег.

И я не знал, когда и где  
Явился и исчез —

Как опрокинулся в воде  
Лазурный сон небес.

<sup>40</sup> Легко показать, что при анализе стихотворения Блока нет нужды обращаться непосредственно к гетевскому «Der Fischer». Во всех случаях схождения между блоковским и балладным текстами текст Жуковского оказывается более (или даже единственно) близким к стихотворению Блока. Есть лишь одно исключение случайного характера (Hinauf in Todesglut, тема смерти именно в таком выражении отсутствует у Жуковского [В кипучий жар], но есть у Блока, правда в другом месте этого же стихотворения: *Пойми: уменьем умирать...*). К тому же и Жуковский в ряде важных случаев отходит от Гете (*На берег вал плеснул! — Netz' ihm den nackten Fuss; Задумчив, над рекой / Сидит рыбак — Ein Fischer sass daran / Sah nach dem Angel ruhevoll; души полна / Прохладной тишиной — Kühl bis ans Herz hinan* и т. п.). Характерна полемика, развернувшаяся после перепечатки «Рыбака» в «Сыне Отечества» (1820, ч. 64, № 36. С. 134); ср.: *Вольпе Ц.* Комментарии // В. Л. Жуковский. Стихотворения. Т. I. Л., 1939. С. 400—401; *Жуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 90 и след.; *Семенко И. М.* Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 77 и др. Резкая критика О. Сомова (Невский зритель, 1821, ч. 5, янв.) показала, в чем Жуковский наиболее сильно отходит от шаблонов поэтики предыдущего периода (и что, кстати, было усвоено из поэтики Жуковского в дальнейшем развитии русской поэзии). К проблеме Гете — Жуковский ср.: *Дурьлин С.* Русские писатели у Гете в Веймаре // Литературное наследство. 4—6. М., 1932. С. 324—373; *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1937. С. 97—111 (не говоря о более ранних исследованиях А. Н. Веселовского, В. В. Каллаша, В. И. Резанова, Н. К. Козмина, И. П. Галюна, С. П. Шестакова и др.). Особое место занимает исследование: *Einstädt H.* Žukovskij als Übersetzer. Drei Studien zu Übersetzungen V. A. Žukovskijs aus dem Deutschen und Französischen. München, 1970, в данной связи остающиеся в стороне.

<sup>41</sup> Ср. еще: *Замети девичий след* из стихотворения Блока «О, что мне закатный румянец», написанного следующим по времени (1 ноября 1907 г.) после «По улицам метель метет...» и входящего, как и оно, в цикл «Заклятие огнем и мраком» (24 октября — 8 ноября), где помещено непосредственно за ним (№ 7, № 8). Вхождение стихотворения «О, что мне закатный румянец» в тот же цикл и развитие тех же образов (ср. *И опять метель, метель / Ветер поет, кружит; Метель поет; Ты дразнишь и манишь; Чьи песни? И звуки и т. д.* Ср.: *Когда метель поет, поет — «И я опять затих у ног», последнее стихотворение того же цикла: И ветер поет и пророчит — «Пойми же, я спутал, я спутал...»* в том же цикле) позволяет и в дальнейшем сослаться, в связи с настоящим анализом, как на это стихотворение, так и на некоторые другие из цикла «Заклятие огнем и мраком».

<sup>42</sup> *Томить* — одно из частых слов в этом цикле Блока, ср.: *Неситесь, кружитесь, томите* (№ 8, ср. здесь же: *В темном поле*); *Сердце бьется, как птица томится* (№ 6); *Истоми ты истомой ресницы* (№ 6); *Немыслимым томишь меня* (№ 4); *И томление рабых трудов* (№ 1).

<sup>43</sup> Блоковское *Там* — альтернатива *глубины* (*Ведет — и вижу: глубина*), выступающей у Жуковского как единственная возможность. У Гете: *So wohllich auf dem Grund* (ср. *wohllich* — *привольно* с воспроизведением звукового подобия).

<sup>44</sup> У Блока и в обращении героя к голосу из воды: *Пусти, проклятый, прочь! / Не мучь ты, не испытывай!*

<sup>45</sup> Внимание к четырехстопному ямбу или к чередованию четырех- и трехстопного ямба со всеми мужскими окончаниями и рифмами (как в «Рыбаке») характерно для Жуковского конца 10-х — начала 20-х гг., ср. хотя бы: *Куда мне голову склонить? / Покинут я и сир ...* («Песня бедняка»); *Скажи, что так задумчив ты? / Все весело вокруг...* («Утешение в слезах») и др. Та же схема использована Блоком в стихотворении «Зача-

тый в ночь...», что особенно характерно ввиду текстуально близкой строфы: *Она зовет. / Она манит. В снегах земля и твердь. / Что мне поет? Что мне зевит? / Иная жизнь? Глухая смерть?* (ср., однако, отступление от схемы в четвертом стихе, появляющееся лишь в этой строфе). Отдельные стихи «Рыбака» вызывают ассоциации с дактилическим окончанием народной поэзии (*Глядит она, поет она...*). Именно такая игра представлена в стихотворении «По улицам метель метет...», где ямбические окончания чередуются с дактилическими в пределах одной строфы, и в стихотворении того же цикла «Гармоника, гармоника!», где дактилические окончания нечетных стихов первых четырех строф сменяются ямбическими в двух последних (*С ума сойду, сойду с ума, / Безумствуя, люблю...*). Ср.: *Kemball R. Alexander Blok. A Study in Rhythm and Metre. The Hague; London; Paris, 1965. P. 345—346.* Наконец, следует помнить и о переводе Жуковским байроновского «Prisoner of Chillon» в 1821 г., выполненном четырехстопным ямбом с мужскими окончаниями и рифмами (парными) и сразу ставшим определенным ритмическим эталоном. Ср., с одной стороны, *Здесь в сумерки в конце зимы / Она да я — лишь две души...* (как в «Шильонском узнике») и, с другой стороны, *В ту ночь был белый ледоход, / Разлив осенних вод* («Зачатый в ночь...»), где парная мужская рифма сочетается с чередованием четырех- и трехсложного ямба, как в «Рыбаке».

<sup>46</sup> Ср. схематически:

Ведёт — и 

Гляди́т ви́жусу
--------------------

 : глуби́на

<sup>47</sup> Тема *t* продолжается и далее, иногда вполне отчетливо (в *смутном трепете, только, в струйном лепете, шепчет, не отогнать, уничтожена, умирать, ты, тайны, ток, пусти, проклятый, ты, не испытывай, куст, ракутовый, там, не прилеволит, вернет, пути* и т. д.).

<sup>48</sup> Ср. у Гете: *Keine Gluten, keine Meere* в соответствующем стихотворении.

<sup>49</sup> Достаточно сослаться на вторую часть «Фауста», где эта тема (ср. Нереиды, Тритоны, Фалес — огонь) сочетается, по сути дела, с архетипической схемой, воплощенной в описании гибели *лучезарного, солнечной* природе причастного Эвфориона, пораженного *молнией* и свергающегося сверху вниз. Ср. несколько характерных (в связи с общим содержанием гетевской баллады) примеров: *Euphoriön: Immer höher muss ich steigen, / Immer weiter muss ich schau'n* (ср. до этого: *Wellen, sie brausen da* и шумит волна у Жуковского); далее предложение спуститься: *Chor: Magst nicht in Berg und Wald / Friedlich verweilen... Ach, in dem holden Land / Bleibe du hold! ... Seht hinauf! Wie hoch gestiegen!..* К Эвфориону: *Heilige Poesie, / Himmlan steige sie! / Glänze, der schönste Stern, / Fern und so weiter fern!..* *Euphoriön: ...Dorthin! Ich muss! ich muss!.. (Er wirft sich in die Luft... sein Haupt strahlt, ein Lichtschwief zieht nach)... (Ein schöner Jüngling stürzt zu der Eltern Füßen...)*. Те же мотивы — в желании-предсказании девушки Эвфориону, несущему ее на руках: *Halte fest, und ich versenke / Dich, den Toren, mir zum Spiel. (Sie flammt auf und lodert in die Höhe) / Folge mir in leichte Lüfte, / Folge mir in starre Gräfte, / Hasche das verschwunde Ziel!* Сам же мотив девушки, несомой Эвфорионом, генетически, видимо, связан с образом детской сказки Гете («Der neue Paris»), приведенной в «Dichtung und Wahrheit» («Aber mit einmal erblickte ich auf meinen Fingerspitzen ein allerliebstes Mädchen herumtanzen, kleiner als jene, aber gar niedlich und munter...»), который, в свою очередь, едва ли отделим от знаменитого отрывка — *Vita Nuova*, III, 3 и след. («E pensando di lei, mi sopragiunse uno soave sonno...» и т. д.).

<sup>50</sup> В краткой биографии Блока, датированной: «Около 8 мая 1907» (VII, 432), т. е. годом создания «Заклятия огнем и мраком» и «Зачатый в ночь ...» (см. ниже), написано: «Основные литературные влияния — Шекспир, Гете, Достоевский...» Может быть, еще важнее строки из письма к Л. А. Дельмас от 31 мая 1914 г. (в связи со списком книг для чтения): «Фауст Гете — обе части. Это чужое для Вас и близкое для меня».

Наконец, особенно интересно, что такой знаток и исследователь Гете, как Э. К. Меттнер, писал Блоку в связи именно с «Заключением огнем и мраком»: «Я даже не могу передать и малой доли того с и н т е т и ч е с к о г о, что мгновенно возникло в моем сознании. В этих стихотворениях Вы частично, но глубоко близки к Гете... Приблизьтесь к нему (или к его „идеалу“) сам по себе, нечаянно, как это и происходит с Вами, судя по названным стихотворениям и по пьесе... — Не читайте Гете, он слишком силен; мне можно, ибо я не поэт, а Вы приступите к его изучению, когда Вам будет сорок лет» (20 февраля 1913 г.), цит. по: *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник 2. Тарту, 1972. С. 53—54; там же (52—53) см. некоторые соображения по теме Блок и Гете. Как некий фон этой темы выступает и другая — о роли Гете в жизни и творчестве Андрея Белого. Помимо специального исследования о Гете (и Штейнере) ср. *Начало века.* 77, 80, 84, 87, 111, 307, 329, 410, 481 и др.

<sup>51</sup> Эта схема отчетливее всего проявляется в ритуалах типа персидского Нового года (*Навроз*) или купальских у славян, в клятвах водой и огнем и т. п. См., в частности: *Edsman С. М.* Le Vartème de feu. Uppsala, 1940.

<sup>52</sup> Ср. зато: *глубина, течет она, в струйном лепете, холодный, ток*, а также *Ведет (виѣд'от* — анаграмматически включающее *вод/а // вод* (у Жуковского).

<sup>53</sup> Ср.: *Зовет она, проклятая* (о воде).

<sup>54</sup> Ср.: *Ты только невозможным дразнишь, / Немыслимым томишь меня* (№ 4).

<sup>55</sup> Ср.: *...проклятым... в огне почной зари!* (№ 4), *Заключение... мраком* и под. (к форме заглавия).

<sup>56</sup> Ср.: *Принимаю... И колодцы земных городов! / Осветленный простор под небесий...* («Заключение огнем и мраком» № 1).

<sup>57</sup> Еще одна реминисценция в этой строфе: *Что́ мне поет? Что́ мне звенит?* при: *Что ми шумить, что ми звенить...* в «Слове о полку Игореве».

<sup>58</sup> Ср. еще: *Ты, холод, мой холод, мой зимний* (№ 8); *холод* (Блок) — *жар* (Жуковский).

<sup>59</sup> Стихотворение Блока с сборнике «Земля в снегу» (1908) имело заглавие «Над бездной» (ср.: *Над бездною висит* у Баратынского).

<sup>60</sup> Ср. у Жуковского: *И след навек пропал.*

<sup>61</sup> Ср.: *перейду — перешла, между — предел, перейду — предел* (п — р — д).

<sup>62</sup> Этот мотив обнаруживает связь с более широко разветвленной и богатой символическими ассоциациями темой «двойника». О ней см.: *Максимов Д. Е.* «Об одном стихотворении (Двойник)», — Указ. соч. С. 144—175 и др.

<sup>63</sup> В поэзии Блока образы этой схемы имеют другие многочисленные отражения. Ср., например, *«Где сердце?»* — *«Закинуто в омут»* (III, 50); *Он душу свою потерял*, (III, 49) при: *И сегодня сгорела она, та душа*, (III, 157) и др., часто в иной модальности: *И под мостом поет вода: / Смотри, какие быстрины, / ...Такой прозрачной глубины / Не видел никогда...* (III, 158).

<sup>64</sup> «И охотник же был Дарьяльский до такого рода стишков, и сам в них преуспевал; писал обо всем: и о *белолилейной пяте*, и о *мирре уст*, и даже... о *полиелее поздрей*. Нет, вы подумайте: сам выпустил книжицу, о многих страницах, с изображением фигового листа на обертке; вот там-то распространялся юный пиита о лилейной пяте да о девице Гуголевой в виде младой богини как есть без одежд... Но, спрошу я, какая такая разница между богиней и бабой? Богиня ли, баба ли — все одно: кем же, как не бабами, в древности сами богини были? Бабами, и притом пакостного свойства...» (С. 7; ср., между прочим, обложку «Стихов о Прекрасной Даме». Изд. «Гриф», 1905).

<sup>65</sup> Ср.: «...я не пойду к пасхальной заутрене к Исакию...» (VIII, 275: В. В. Розанову, 17 февраля 1909 г.); «Но я ни за что, говорю вам теперь окончательно, не пойду врачеваться к Христу, Я Его не знаю и не знал никогда»: Е. П. Иванову, 15 июня 1905 г., ср.: «Никогда не приму Христа», VIII, 131: Е. П. Иванову, 25 июня 1905 г.) и многие

другие примеры, рассмотренные Флоренским и Вейдле (интересно, что «По улицам метель метет...» Флоренский включает в число этих примеров). Показательны в связи с темой «Серебряного голубя» слова Е. П. Иванова по поводу слов Блока в цитируемом письме от 15 июня: «Откуда это?! Откуда это отречение и где же? В родном с. Шахматове подмосковном, у лона матери земли. Земля как и ангелы не отрекаются от Христа», см. *Е. П. Иванов*. Воспоминания об Александре Блоке // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 378.

<sup>66</sup> Ср.: «И вот во втором сборнике... Вместо „Сиянья красных лампад“ мы видим болотных чертенят... Вместо храма — болото, покрытое кочками... Нам становится страшно за автора... Прежде нам приходилось спорить с одним известным поэтом, утверждавшим, что «Стихи о Прекрасной Даме» не выражают истинный лик поэта. Поэт оказался прав. «Нечаянная радость» глубоко выражает сущность А. Блока. В этом отношении Блок настолько же выиграл как поэт, насколько он упал в наших глазах как предвестник будущего... Страшно, страшно, итти больше некуда в отчаянии, когда и в „Нечаянной радости“... приходит к поэту все тот же оборотень...» (*Перевал*. 1907. № 4. С. 59—61; перепечатано: *Арабески*. С. 458—463). Ср. также: «Александр Блок и Андрей Белый. Переписка» М., 1940. С. 177 и след., 186 и след. и др.

<sup>67</sup> Эти же мотивы потом будут соотнесены Блоком именно с демоном, ср.: «Демон» (19 апреля 1910; III, 26) и «Демон» (9 июня 1916; III, 60—61).

<sup>68</sup> Ср. «Пузыри земли» и др. Ср. в письме к Е. П. Иванову (VIII, 130): «Может быть, нас в разных котлах варили, но вынесло в „крайнюю глухую заводь“, в „край лиманов и топей речных“, в „Царство Демона“... Сейчас пишу тебе, потому что опять страшная злота на Петербург закипает во мне, и бо я знаю, что это поганое, гнилое ядро, где наша удаля мается и чахнет, окружено такими безднами, такими бездонными топями, которых око человеиче не видело, ухо — не слышало. Я прикинул к окраинам нашего города, знаю, знаю, что там, долго еще там ветру визжать, чертям водиться, самозванцам в кулаки свистеть!..»

<sup>69</sup> Ср.: *И, глубоко вгизу чернея, / Как трещина, жилище змея, / Вился излучистый Дарьял...* (в лермонтовском «Демоне»).

<sup>70</sup> Ср. ипостась демона в образе Блока, постулированную им самим. Он же и сын «демона» (см. «Возмездие»).

<sup>71</sup> Ср.: *разбойный по свист молодого Блока* у Ахматовой при: «Чья это красная рубашка залегла под утро у пологого лога...? Чей по свист там был, и кто из избы на по свист тот отворял оконце...?» (С. 138).

<sup>72</sup> Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 40.

<sup>73</sup> Там же. С. 78—79.

<sup>74</sup> Там же. С. 86.

<sup>75</sup> «Днем же Петр в красной рубахе, пропотевшей на спине, строгал бревна под веселый ляг пил... В кротком солнечном свете, бывало, что рвется в окна, пересыпается столбом пылинок... в ясном том свете, в ту ясную пыль, склоненный к бревну достойного хозяина, строгий лик иконописный; говорит за работой мало» (С. 221) и др.

<sup>76</sup> Вместе с тем следует помнить, что Белый бывал в Шахматове, а Блок в Дедове.

<sup>77</sup> В этом контексте возникают и другие ассоциации: *Гуголево: Боб(о)лово* (ср. *девица Гуголева: бобловская барышня*) или *Целебеево*, с которым связан Дарьяльский, и его возможное квазиобъяснение через соответствующее латинское слово.

<sup>78</sup> М., 1902. С. 141.

<sup>79</sup> В сборнике «Земля в снегу» (1908) стихотворению предшествует эпиграф из Вл. Соловьева: *В царство времени всё я не верю...* и т. д. («У себя»), смысл которого объясняется в известной мере состоянием ссоры в 1908 г. Блока с Белым (см. II, 403). Об этом стихотворении см. в воспоминаниях Белого: «Записки мечтателей». 1922. № 6. С. 52; — «Эпопея». 1922. № 1. С. 204; № 3. С. 141—42. Блоковское «Времени

больше нет» (V, 70) и «нет ни времени, ни пространства» (V, 74) — вариация формулы из Апокалипсиса.

<sup>80</sup> Ср. последний отзвук этой темы в «Поэме без героя»: *И его поведано словом, / Как вы были в пространстве новом, / Как вне времени были вы...* (в отнесении к Блоку).

<sup>81</sup> Ср. в финале, перед гибелью Дарьяльского: «...ему казалось, что шли они долгие годы, обогнав грядущие поколения на много миллионов лет; ему казалось, что конца у этого пути нет, да и быть не может, как не может быть и возврата назад: бесконечность была впереди; позади же — она же, бесконечность; и даже не было бесконечности; и в том же, что не было тут никакой бесконечности, не было и простоты; ни пустоты, ни простоты — ничего не было...» (С. 309).

<sup>82</sup> Психологическую мотивировку введения в роман «блоковской» темы можно видеть в том, что Белый и в конце 1900-х гг., и позже, вплоть до смерти, был убежден, что он сам и его друзья «аргонавты» так или иначе отражены в мистиках из «Балаганчика» и в «болотных чертенятах» и «дурачках» из «Пузырей земли» (*И сидим мы дурачки, — / Нежисть, немочь вод. / Зеленеют колпачки / Задом наперед* — II, 10). В этих обстоятельствах образ Дарьяльского как обнаружение «блоковской» темы мог бы толковаться как ответ через контрвызов.



# Содержание

От автора .....	5
Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему).....	7
I. Петербургская идея русской истории. Петербург — Москва .....	7
II. Петербургский текст: его генезис и структура, его мастера .....	22
III. Петербургский текст. «Природно-культурный синтез». Сфера смыслов .....	28
IV. Петербург и Петербургский текст: мир, язык, предназначение .....	60
<i>Примечания</i> .....	66
Из истории петербургского аполлинизма: его золотые годы и его крушение .....	119
Вместо предисловия .....	119
Глава I. Стихотворение Блока «Русский бред» как сигнал о наступлении «пифонической эпохи» .....	123
Глава II. «Аполлоновское» в Блоке. — «Дело художника». — «Новая гармония». — «О назначении поэта». — «Дионисийское» и соблазны демонизма. — «Крушение гуманизма» .....	130
Глава III. Об аполлинизме и «аполлоновском» тексте начала XX века. — Опыт «гармонизации» России («Петербург» Андрея Белого). — Умирание аполлинизма (поэзия и проза Вагинова). — Анненский. — «Аполлоновское» и «дионисийское» в призме философской мысли в России. — Вяч. Иванов, Булгаков, Степун. — Художественно-критическая концепция Вольтерского .....	150
Глава IV. «Явление» Аполлона на Руси. — Образ Аполлона в русской литературе XVIII века .....	192
Глава V. Образ Аполлона в русской поэзии первой трети XIX века. — Жуковский, Батюшков, Вяземский, Дельвиг, Баратынский и др. ....	200
Глава VI. Пушкинский Аполлон и аполлинизм .....	209
Глава VII. Два смысла понятия «аполлинизм». — Петербургские локусы аполлинизма и образы Аполлона .....	216
Глава VIII. Аполлоновское начало в пригородах Петербурга. — Особая роль Павловского дворцово-паркового комплекса. — «Павловские» Аполлоны .....	223
Глава IX. «Павловско-аполлоновский» текст русской поэзии — от Державина и Нелединского-Мелецкого до Ахматовой, Мандельштама и Кушнера .....	229
Глава X. «Русский бред» и его литературно-бытовые истоки .....	234
Глава XI. «Аполлоновское» и «дионисийское» в их противостоянии и их сотрудничестве (Возвращаясь к Ницше...) .....	237
<i>Примечания</i> .....	244
Об историзме Ахматовой .....	263

Ахматова и Блок (к проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой) . . . . .	372
<i>Примечания</i> . . . . .	420
<b>Приложение 1.</b> Ахматова и Белый: несколько параллелей . . . . .	453
<b>Приложение 2.</b> Ахматова и Гофман: к постановке вопроса . . . . .	457
<i>Примечания</i> . . . . .	468
«Без лица и названья» (к реминисценции символистского образа) . . . . .	481
<i>Примечания</i> . . . . .	485
О «евразийской» перспективе романа Андрея Белого «Петербург» и его фоносфере . . . . .	488
О «Крестовых сестрах» А. М. Ремизова: поэзия и правда . . . . .	519
Статья первая . . . . .	519
Статья вторая . . . . .	530
<i>Примечания</i> . . . . .	538
К «петербургскому» локусу Кузмина . . . . .	550
Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро . . . . .	556
<i>Примечания</i> . . . . .	575
Тяга к бездне (к рецепции поэзии Жуковского в начале XX века. Блок — Жуковский: проблема реминисценций). . . . .	583
<b>Приложение</b> . . . . .	595
<i>Примечания</i> . . . . .	599

*Научное издание*

**Топоров Владимир Николаевич**  
Петербургский текст русской литературы  
Избранные труды

Редактор *А. А. Клочкова*  
Компьютерный набор *Г. П. Жуковой*  
Компьютерная верстка *С. Л. Пилипенко*  
Корректоры *Л. Н. Борисова, Т. А. Румянцева*

ЛР № 000024 от 09.10.1998 г.

Подписано в печать 25.06.2003. Формат 70 x 100 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 50,05. Усл. кр.-отт. 50,7. Уч.-изд. л. 53,43. Тираж 3000 экз. (1-й завод — 2000 экз.). Заказ № 4310.

Издательство «Искусство—СПБ». 191014 Санкт-Петербург, Саперный пер., 10, оф. 8. Отпечатано с диапозитивов в Академической типографии «Наука» РАН. 199034 Санкт-Петербург, 9 линия, 12

**Издательство «Искусство—СПБ»**  
**предлагает приобрести (оптом, в розницу,**  
**через систему «Книга — почтой») следующие издания:**

**Грбарь В. К. Нахимовское училище (История. Традиции. Судьбы).**

Об уникальном военно-морском учебном заведении Петербурга. Использован богатейший архивный материал, мемуарные источники и личные воспоминания учащихся, преподавателей, офицеров-воспитателей. 510 с., ил. (ISBN 5-210-01568-8).

**Бурдяло А. В. Необарокко в архитектуре Петербурга (Эклектика. Модерн. Неоклассика).**

О ведущем стилистическом направлении в архитектуре середины XIX — начала XX в. 382 с., ил. (ISBN 5-210-01566-1).

**Богданов И. А. Три века петербургской бани.**

Бани Петербурга представлены как своеобразное культурно-историческое явление. 256 с., ил. (ISBN 5-210-01512-2).

**Богданов И. А. Большой Гостиный двор в Петербурге.**

Посвящена более чем двухвековой истории главного торгового дома Петербурга, старинным купеческим династиям. 256 с., ил. (ISBN 5-210-01548-3).

**Богданов И. А. Старейшие гостиницы Петербурга.**

Рассказ об истории гостиничного дела в Петербурге начиная с петровского времени. 336 с., ил. (ISBN 5-210-01559-9).

**Туйск Ю. В. Каменные грани Петербурга.**

Рассказывается о различных видах камня, минералах, самоцветах, использованных в убранстве Санкт-Петербурга. 312 с., ил. (ISBN 5-210-01539-4).

**Матвеев П. Н. Атланты и кариатиды Петербурга.**

Об уникальной коллекции атлантов и кариатид, украшающих более 300 зданий Петербурга. 240 с., ил. (ISBN 5-210-01538-6).

**Овсянников Ю. М. Великие зодчие Санкт-Петербурга. Трезини. Растрелли. Росси.**

О жизни и творчестве великих зодчих, которые связали свои судьбы с Российской Империей и ее столицей — Санкт-Петербургом. 632 с., ил. (ISBN 5-210-01537-8).

**Петербург. Художественная жизнь. 1900—1916. Фотолетопись.**

Представленные в альбоме фотографии запечатлели многогранную художественную, культурную жизнь Петербурга начала XX столетия. 216 с. (ISBN 5-210-01508-4).

**Нестеров В. В. Львы стерегут город.**

Книга знакомит с изображениями животных в архитектурно-декоративном и скульптурном убранстве Петербурга. 400 с., ил. (ISBN 5-210-01560-2).

**Лобачев С. В. Патриарх Никон.**

О выдающемся царковом деятеле России, оказавшем влияние на политику государства в середине XVII в. 416 с. ил. (ISBN 5-210-01561-0).

**Многонациональный Петербург: История. Религии. Народы**

В энциклопедическом по своему масштабу исследовании дано описание национальной и конфессиональной жизни Санкт-Петербурга за триста лет его развития. 872 с., цв. ил. (ISBN 5-210-01549-1).

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

Первая публикация перевода на русский язык включает весь обширный материал 4-томного американского издания. 928 с. (ISBN 5-210-01490-8).

**Мицц З. Г. Поэтика Александра Блока.**

Поэтика Блока исследуется в традициях тартуско-московской семиотической школы. 727 с. (ISBN 5-210-01505-X).

**Модзалевский Б. Л.** Пушкин и его современники.

Классические труды выдающегося пушкиниста. 576 с. (ISBN 5-210-01504-1).

**Миц З. Г.** Александр Блок и русские писатели.

Творчество поэта проанализировано в контексте русской культуры, представленной Л. Н. Толстым, Н. В. Гоголем, Ф. М. Достоевским. 784 с. (ISBN 5-210-01532-7).

**Шепелев Л. Е.** Чиновный мир России. XVIII — начало XX в.

О государственном чиновничестве Российской Империи: от начала петровских преобразований до 1917 г. 479 с., цв. ил. (ISBN 5-210-01518-1).

**Скрышников Р.** Крест и корона. Церковь и государство на Руси IX—XVII веков.

Исследование известного историка насыщено яркими жизнеописаниями выдающихся церковных и государственных деятелей. Неоценимое пособие для изучения курса истории России. 463 с. (ISBN 5-210-01534-3).

**Кузьмина-Караваева Е. Ю.** Равнина русская.

Первое полное комментированное собрание стихов и прозы Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (матери Марии). 767 с., ил. (ISBN 5-210-01541-6).

**Петипова Е. Ф.** Русские живописцы XVIII века. Биографии.

Адресовано изучающим историю русской культуры. 336 с., цв. ил. (ISBN 5-210-01547-5).

**Гинзбург Л. Я.** Записные книжки. Эссе. Воспоминания.

Это наиболее полное издание документальной и дневниковой прозы выдающегося филолога. 768 с. (ISBN 5-210-01567-X).

### **Серия «Территория культуры»:**

**Малинов А., Погодин С.** Александр Лаппо-Данилевский. Историк и философ.

В монографии впервые исследуется творчество крупнейшего основателя петербургско-ленинградской школы историков. 285 с. (ISBN 5-210-01552-1).

**Богданов К.** Повседневность и мифология.

Исследования по семиотике фольклорной действительности построены на реалиях советской и постсоветской жизни. 438 с. (ISBN 5-210-01554-8).

**Погосян Е.** Петр I — архитектор российской истории.

Книга ученицы Ю. М. Лотмана посвящена российской историографии в ее связи с регламентом придворной жизни. 424 с., ил. (ISBN 5-210-01556-4).

**Безлепкин Н.** Философия языка в России.

Впервые представлена обширная картина становления и развития лингвофилософии в России, ее основные направления и тенденции. 392 с. (ISBN 5-210-01555-6).

**Богданов И. А.** Петербургская фамилия: Латкины.

Семейная хроника, построенная на эпистолярном наследии. 272 с. (ISBN 5-210-01550-5).

**Даниэль С.** Сети для Протея.

О проблемах восприятия живописи. 302 с., ил. (ISBN 5-210-01551-3).

**Киссель М. А.** Метафизика в век науки. Опыт Р.-Дж. Коллингууда.

Об идеях английского мыслителя XX в. и актуальных проблемах обновления философии, ее связи с религией. 304 с. (ISBN 5-210-01576-9).

### **Вышли в свет:**

**Горышн Т. К.** Зеленый мир старого Петербурга.

Автор описывает растительный мир Петербурга в разные исторические периоды, его постепенное изменение под воздействием человека. Читатель найдет в книге главы о борьбе с болотами, о первых садовниках Петербурга, об уличном озеленении, о ботанических садах и оранжерейном деле, наконец, о зимних садах и домашних растениях. 416 с., ил. (ISBN 5-210-01564-5).

**Забозлаева Т. Б.** Драгоценности в русской культуре XVIII—XX веков. Словарь: История. Терминология. Предметный мир.

Историко-культурологический словарь включает в себя широкий круг терминов и понятий, относящихся к миру драгоценностей. Увлекательно рассказано о ювелирных камнях и металлах, о моде и стилях, о мастерах-ювелирах и антикварной экспертизе. Словарь иллюстрирован. Предназначен для широкого круга читателей. 464 с., ил. (ISBN 5-210-01570-х)

**Денисенко Е. Е.** От зверинцев к зоопарку: История Ленинградского зоопарка.

В книге подробно освещена история петербургского зоопарка — одного из старейших в Европе. Автором собраны редчайшие документальные сведения о закладке и строительстве сада для зверей, о его владельцах, о создании и пополнении «живой коллекции», о людях, самоотверженно трудившихся здесь в разные годы. Рассказывается и о быте зоопарка — о том, как зверей кормят, лечат, чистят, размножают и даже воспитывают. Это увлекательно написанное, иллюстрированное издание адресовано самому широкому кругу читателей. 380 с., ил. (ISBN 5-210-01579-3).

*Выходит в свет:*

**Кричевский Б. В.** Митрополичья власть в средневековой Руси (XIV век). 264 с., ил.

Книга посвящена взаимоотношениям светской и церковной власти в период возрождения российской государственности. Опираясь на летописные и архивные источники, автор рассказывает о роли митрополитов в «собрании» русских земель, в налаживании дипломатических отношений с Европой и Востоком. Издание представляет интерес как для специалистов, так и для широкого круга читателей.

**Ботт И. К., Канева М. И.** Русская мебель (История. Стили. Мастера). 592 с., ил.

В книге впервые рассматривается развитие русской мебели от эпохи Древней Руси до начала XX века. Рассказано о проектировании, производстве и бытовании мебели в России, об известных мастерах-мебельщиках. Книга содержит ценнейшую информацию для специалистов — искусствоведов, музейных работников, реставраторов, дизайнеров; имеет справочный аппарат. Написанная ясным живым языком, богато иллюстрированная, она вызовет несомненный интерес и широкого круга читателей.

**Ю. М. Лотман.** Воспитание души (Воспоминания. Интервью. Сценарий. Беседы о русской культуре). 608 с.

Новый том сочинений Ю. М. Лотмана представляет его удивительный талант педагога. В книгу вошли публицистические выступления, автобиографические тексты, портреты коллег-филологов. Здесь впервые публикуется сценарий телевизионного фильма о Пушкине и продолжение цикла телевизионных лекций — «Беседы о русской культуре».

**Книги можно приобрести в издательстве «Искусство—СПБ»**

**по адресу: 191014 Санкт-Петербург, Саперный пер., 10, офис 8.**

**Коммерческая служба издательства: тел. (812) 275-29-49; факс (812) 275-46-45**

**E-mail: [iskusstvo-spb@mail.ru](mailto:iskusstvo-spb@mail.ru)**

**[www.iskusstvo-spb.narod.ru](http://www.iskusstvo-spb.narod.ru)**

**«Книга — почтой»: ГУП «Техническая книга»,**

**191040 Санкт-Петербург, Пушкинская ул., 2.**

**Тел.: (812) 164-65-65, (812) 325-35-89**

**E-mail: [techkniga@policom.ru](mailto:techkniga@policom.ru) [www.techkniga.spb.ru](http://www.techkniga.spb.ru)**