



ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ

ЗАПИСКИ

*Вестник литературоведения
и языкознания*

ВЫПУСК 26

А. Ахматова: два ракурса

Шерлок Холмс и Арсен Люпен

В поисках автора

Контуры концептосферы

По путям безумия

2007

ИЗДАНИЕ ОСНОВАНО А.А.ХОВАНСКИМ В 1860 ГОДУ



ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ

ЗАПИСКИ

*Вестник литературоведения
и языкознания*

ВЫПУСК 26



ВОРОНЕЖ
2007

ББК 80
Ф54

Редакционная коллегия:

**А. А. Фаустов (главный редактор),
В. М. Акаткин, О. Ю. Алейников, А. Б. Ботникова,
Г. Ф. Ковалев, А. С. Крюков, А. Г. Лапотько,
О. Г. Ласунский, А. М. Ломов, Т. А. Никонова,
И. А. Стернин, С. Н. Филошкина**

Ф54 **Филологические записки.** Вып. 26. — Воронеж: Воронежский университет, 2007. — 312 с.

ISBN 5-86211-042-9

«Филологические записки» — продолжающееся научное издание, которое развивает традиции одноименного воронежского журнала (1860—1917). На страницах вестника рассматриваются актуальные проблемы истории и теории литературы, языка, литературного краеведения. Выпускается филологическим факультетом ВГУ.

Издание адресовано филологам-специалистам, учителям-словесникам, студентам, всем, кто интересуется литературой и вопросами языка.

ББК 80

ISBN 5-86211-042-9

© Составление, оформление.
Воронежский государственный
университет, 2007
© Авторы статей, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

Таборисская Е. М. Система авторских метатекстов в «Евгении Онегине» Пушкина и в «Поэме без героя» Ахматовой	5
Кривонос В. III. Сны и видения в «петербургских повестях» Гоголя	18
Мельник В. И. Божий Промысл в поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос»	35
Филошкина С. Н. Шерлок Холмс и Арсен Люпен	47
Недосейкин М. Н. Переходность и повторение. Заметки о литературной теории Э. Золя	53
Сконечная О. Ю. Путевой журнал, или Мания преследования: о «Записках чудака» Андрея Белого	60
Рубинчик О. Е. «И не хуже Шагала я тебя опишу...»: Анна Ахматова и Марк Шагал	68

В ПОИСКАХ АВТОРА

Кретов А. А., Матыцина Л. Н. Морфемный словарь А. С. Пушкина как ключ к авторским архетипам	84
Фаустов А. А. К пушкинской миссиологии: поэт и священник	97
Гайворонская Л. В. О календаре и о хронологии событий в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина	126
Савинков С. В. «Как равнодушна, как нема природа»: к вопросу об авторской телеологии в «Отцах и детях» И. С. Тургенева	136
Козюра Е. О. Автор и герои «Козлиной песни» К. Вагинова ...	149
Иваньшина Е. А. Соблазненный читатель, или Контрамарки Михаила Булгакова	165
Грачева Ж. В. Концептосфера В. Набокова и пути ее выявления (на материале романа «Машенька»)	182

ЖИЗНЬ ЯЗЫКА

Стернин И. А. Концепт как структура	190
Ольшанский Д. А. Эстетика психотического языка	198

ИЗ МИНУВШЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ

Из писем А. В. Дружинина. Публикация и комментарий Н. Б. Адониной	213
Геллер Л. ОРеРа: сумбур вместо мечтаний?	
Предварительная программа ОРеРа	230

УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ

- Ускова Т. Ф.** Детская сказка для взрослых (об историко-литературных аллюзиях в сказке А. Н. Толстого «Золотой ключик или Приключения Буратино») 247
- Гуреев В. Н.** Тема любви в русской литературе 1970-х годов 255

АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

- Инютин В. В.** Русский национальный дискурс:
взгляд Г. П. Федотова 261
- Гончарук А. В.** Солярная символика в книге А. Белого
«Золото в лазури» 268

ФАКТЫ, СОБЫТИЯ, КНИГИ, ИМЕНА

- Шоре Э.** Фрайбургский университет им. Альберта Людвига,
филологический факультет и кафедра славистики 273
- Егоров Б. Ф.** Новинки из глубинки – 8 280
- Петрова Е. В.** Гоголь и его заветы 291
- Нагина К. А.** Лев Толстой: Обитатель или Чужак? 294
- Молчанова Н. А.** Свидетельство очевидца 303
- Алейников О. Ю.** К берегам реки Потудань 306
- Наши авторы** 311



ЛИТЕРАТУРА В ДВИЖЕНИИ ЭПОХ

Е. М. Таборисская СИСТЕМА АВТОРСКИХ МЕТАТЕКСТОВ В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ» ПУШКИНА И «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» АХМАТОВОЙ

Авторские метатексты «обсталяют», оформляют основной, смысловой корпус текста, особым образом взаимодействуя с ним, проясняя отдельные его аспекты. Можно предположить, что сами метатекстовые элементы выстраиваются в произведениях Пушкина и Ахматовой в определенного рода системы, элементами которых выступают названия, посвящения, эпиграфы, примечания. В «Поэме без героя» можно причислить к авторским метатекстам жанровый подзаголовок («Триптих»), авторское вступление, предваряющие стихотворный текст, — «Вместо предисловия», систему датировок и топографических помет, строфы, не вошедшие в поэму, и так называемую «Прозу в поэме». Однако, соблюдая принцип соотносительности элементов, далее придется говорить только о тех авторских метатекстах, которые есть и у Пушкина, и у Ахматовой.

«Евгений Онегин» и «Поэма без героя» — основополагающие произведения в большом лиро-эпическом жанре соответственно XIX и XX века. Это не только вершины художественной мысли, задушевные и наиболее значимые произведения, центрирующие творчество Пушкина и Ахматовой, это не только жанрово уникальные создания со сложнейшей структурой, это произведения, перекликающиеся через века. И если Пушкин не мог заподозрить, что через 110 лет после завершения «Евгения Онегина» Ахматова начнет работу над «Поэмой без героя», то Ахматова, пристально изучавшая Пушкина, могла и сознательно и мимовольно вести диалог с «Евгением Онегиным».

Начнем *ab ovo*, с названий. Выбор названия по имени героя многократно комментировался пушкинистами. Общим местом стало положение о том, что название пушкинского романа в стихах определило одну из наиболее устойчивых тен-

дений именования реалистических произведений в русской литературе XIX века, да, пожалуй, и позднее. Если обратиться к автопризнанию, автокомментарию Пушкина, включенному в текст его произведения: «Я думал уж о форме плана — И как героя назову» (с. 35)¹. Выбор имени персонажа и структура, архитектоника еще не написанного произведения оказываются синхронными моментами творческой работы автора. Они как бы предопределяют тот немислимый дотол в отечественной литературе жанр, который определился не как роман, а как роман в стихах. Герой — отправная точка романа.

Ахматова сразу настойчиво и подчеркнуто минусует присутствие героя в своем произведении. «Поэма без героя» — антипоэма, говоря пушкинскими словами, «дьявольская разница». Место центрального действующего лица занимает лакуна, имя героя табуировано, он — отсутствующий король, которого играет свита, оживающая, в черной бездонной укладке, памяти автора, где «*Deus conservat omnia*».

Мир пушкинского романа — размеченные по календарю события в жизни вымышленных героев, по воле автора сливающиеся с той безусловной, внелитературной реальностью, которую поэт перемещает на страницы своего произведения в их узнаваемой подлинности, удостоверяемой именами поэтов и рестораторов, альбомными рисунками и модным цветом шалей, манерой танцевать мазурку, марками вин, выбором книг, наконец, реалиями его собственной биографии. Невыдуманная внелитературная жизнь заливает страницы «Онегина» и вовлекает в свой поток вымышленных персонажей.

У Ахматовой иная манера и иная игра. Ее герои, скрытые за инициалами, псевдонимами, дешифрирующими перифразами: «Это он в переполненном зале Слал ту черную розу в бокале» (с. 330)², были ее современниками, но ушли из жизни. Их реальность, в 1913 году бывшая безусловной, в пору работы над поэмой утратила это свойство. Всеволод Князев, Ольга Глебова-Судейкина, Маяковский, Блок, Мейерхольд, завсегдатаи «Бродячей собаки» вымыты из реальной жизни самим фактом смерти, но воскрешены и включены в вечную жизнь литературного произведения памятью автора и ее поэтическим даром.

Авторское «я» Пушкина — медиатор, находящийся между внелитературной реальностью и ее отражением-воссозданием, ее сотворением-закреплением в строфах «Онегина». Пушкин акцентирует процесс написания своего творения от главы к главе то потребностью «после долгой речи И погулять, и отдохнуть» (с. 77), то пародийными вступлениями в последней

строфе седьмой главы, то многозначной финальной строкой «Дня автора» — «Итак я жил тогда в Одессе» (с. 209). Поэт постоянно меняет свой статус в «Евгении Онегине»: то он творец романа, то биографический Пушкин, то собеседник Онегина, разгуливающий со своим героем по петербургским улицам.

Ахматова в «Поэме без героя», создавая свое авторское «Я», наследует структурную сложность «Я» Пушкина в романе в стихах, но содержательное наполнение ее авторского «Я» отлично от пушкинского. Ее «Я» — практически единственная достоверно живая реальность в первой и важнейшей части «Поэмы без героя» — в «Девятьсот тринадцатом годе». Это инстанция, порождающая всех персонажей-гостей новогоднего вечера (он же святочный, он же крещенский, он же маскарад-ный). Гости-видения — ожившие мертвецы, сохраненные ее памятью, вызванные из нее, явившись из прошлого в настоящее и возвратившие прошлое. «Я» Ахматовой — собеседница не вымышленных «романных» героев и героинь, а своих былых современников, узнаваемых под масками потусторонних видений. Статус персонажей они приобретают в контексте поэмы. В жизни они были реальными людьми, определившими значение и колорит «серебряного века».

В «Решке» «Я» Ахматовой предстает в ипостаси профессионального литератора, ведущего переговоры с недовольным редактором, тот уклоняется от сотрудничества (читай — публикации), упрекает автора в неясности произведения: «Дочитай последнюю фразу, Не поймешь, кто в кого влюблен, Кто когда и зачем встречался, Кто погиб и кто жив остался <...> И к чему нам сегодня эти Рассуждения о поэте И каких-то призраков рой?» (с. 336). Среди упреков и недоумений редактора есть и такой: «И кто автор, и кто герой...» (с. 336). Неясность, усложненность статуса ахматовского «Я» — сразу и главной героини, и повествовательницы, и свидетельницы реального прошлого, и творца литературной его версии, существующей в удвоенном времени (прошлое в настоящем / настоящее как отражение прошлого) проливает свет на значимость, принципиальность этой взаимопроницаемости автора и героя, вернее, на их интеграцию.

В «Решке» есть еще и упоминание об особом состоянии автора-творца, которым владеет слово, подчиняя его себе: «...И снова *Выпало за словом слово*» (с. 336, — курсив мой, Е. Т.). Поэма подчиняет себе автора: «И сама я была не рада Этой адской арлекинады Издалека слышав вой» (с. 336). Надежда, что видения минуют ее, не оправдывается. Ахматова признается, что теряет власть над своим творением, своей

поэмой, которая то «томно жмурится из-за строчек И брюловским манит плечом» (с. 340), то оказывается «бесноватой», и поэт не чаёт, как с ней «разделаться». Диалог автора и олицетворенной в женском облики поэмы завершает «Решку», точнее, эта часть поэмы заканчивается словами *поэмы*:

Вовсе нет у меня родословной,
Кроме солнечной и баснословной
И привел меня сам Июль.

.....
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 (с. 341).

Власть поэмы может быть интерпретирована как «те строчки с кровью», что «прихлынут к горлу — и убьют», но у Ахматовой есть тот опыт жизни, который заставляет ее сказать о себе «Я еще пожелезней тех» (с. 323). В «Решке» Ахматова впускает читателя в свою творческую лабораторию («А во сне все казалось, что это Я пишу для Артура либретто...» (с. 336)), называет свои сборники («Подорожник», «Белая стая»), говорит о своей «Седьмой элегии» как о жертве репрессий: «Рот ее сведен и открыт, Словно рот трагической маски, Но он черной замазан краской И сухой землей набит» (с. 337).

Ахматова в X-XV строфах — сопричастница народных страданий, «современница современниц», сливающая свой голос с «безмолвным хором» обезумевших Гекуб и Кассандр из Чухломы. И вместе с тем в «Решке» настойчиво звучит мотив «тайнописи, криптограммы».

Если Пушкин ведет непринужденную доверительную беседу со своим читателем-современником, видя в нем человека, близкого по строю души и культурному опыту, Ахматова мыслит своего читателя отгадчиком, дешифровщиком, собеседником «из грядущего века», для которого она станет «отлетающей тенью» (с. 340). Но отгадчик и дешифровщик, чтобы прочесть поэму, должен обладать конгениальным видением, ключами к шифру, какими владел сам творец. Иначе говоря, и у Пушкина, и у Ахматовой общение с читателем строится по-разному, но подразумевает общность тезауруса.

Диалог с *поэмой* в концовке «Решки» можно в какой-то степени уподобить строфам восьмой главы «Онегина», где Пушкин рассказывает о своей музе, которая стала являться ему в садах Лицея и которую он впервые приводит на светский раут. Для

поэта XIX века власть над музой, в какой-то степени даже покровительство ей («И ныне музу я впервые На светский раут привожу» — с. 167) знаменуют зрелость творчества, всевластность поэтического мастерства. У Ахматовой подпадение под власть поэмы — знак иного процесса, знак высшего вдохновения («Что почести, что юность, что свобода Пред милой гостьей с дудочкой в руке» — «Муза», 1924 (с. 185)). Значим сам факт присутствия в столь разных произведениях такого рода параллели при существенной разнице конкретного смыслового наполнения.

Напрашивается еще одна параллель. Это мотив сна. У Пушкина — это вещей сон Татьяны, приуроченный к святкам и во многом пророческий. Тут и препятствия, разъединяющие ее и Евгения — от ручья с «дрожащим гибельным мостком» до появления Ольги и Ленского, тут и гибель юного поэта от руки Евгения.

У Ахматовой мотив сна охватывает и «Девятьсот тринадцатый год», и «Решку». В первой части поэмы действие приурочено к святкам. В «Поэме без героя» святочное время отмечено трижды. Этим временем маркировано «Посвящение», адресованное Вс<еволоду> К<нязеву> — 27 декабря 1940 г., т.е. написанное в третий день Рождества по юлианскому календарю. В «Третьем и последнем» посвящении за названием следует помета «Le jour des gois» (День царей) — французская идиома, которую Ахматова поясняет в соответствующем пункте автокомментария — канун Крещения: 5 января (по старому стилю). 5 января 1956 г. — авторская датировка «Третьего и последнего» посвящения, которому предпослан эпитаф из Жуковского: «Раз в Крещенский вечерок...». Третье упоминание о святках несет двойной эпитаф к главе первой «Девятьсот тринадцатого года». Первая часть представляет автоцитату: «Новогодний праздник длится пышно, Влажны стебли новогодних роз». Второй эпитаф пушкинский — «С Татьяной нам не ворожить». Автоцитата помечена 1914 годом, и ее «зеркальным» отражением становится четвертый стих первой главы: «Сорок первый встречаю год» (с. 322). Упомянутые датировки совпадают с началом для России двух мировых войн.

Эпитафы к первой главе и третьему посвящению можно расценивать как элементы своего рода диалога Ахматовой с Пушкиным и его романом в стихах. Поэт эпитафом к пятой главе, включающей сон Татьяны, ставит строки из той же «Светланы» Жуковского («О не знай сих страшных снов Ты, моя Светлана»), откуда в 1956 году Ахматова выберет эпитаф для третьего посвящения. Ахматова в соседствующих эпитафах дает и прямую отсылку к пятой главе «Онегина» («С Тать-

яной нам не ворожить...»), и косвенную — через обращение к балладе Жуковского.

В «Евгении Онегине» святочное поведение главной героини включает ворожбу (подблюдное гадание, литье воска, оклик прохожего)³ и вещий сон, которому, как и гаданию, («Но в темном зеркале одна Дрожит печальная луна» — с. 103) сопутствует мотив зеркала («А под подушкою пуховой Девичье зеркало лежит. Уснуло все. Татьяна спит. И снится чудный сон Татьяне» — с. 103—104). Мотив зеркала, как известно, один из важнейших и устойчивых в «Поэме без героя».

Эпиграфы Ахматовой вступают в переключку и с собственно онегинским текстом, и с пушкинским эпиграфом к пятой главе. Отказываясь ворожить с Татьяной, Ахматова в первой главе «Девятьсот тринадцатого года» сохраняет за собой право на сновидческое взаимодействие с пушкинской героиней. Она видит *свой* страшный и вещий сон, но не персональный, личностный, а эпохальный. Мотив зеркала, сквозной для всей «Поэмы без героя», в первой главе «Девятьсот тринадцатого года» косвенно проявляется и в нежелании встречи с собою прежней («С той, какою была когда-то До долины Иосафата Снова встретиться не хочу...» — с. 324). Новогодний праздник с толпой гостей-видений, где лирическое «Я» Ахматовой выступает в роли хозяйки, можно рассматривать как контрпараллель к пребыванию Татьяны в хижине Онегина, наполненной гостями-чудовищами⁴. Пробуждение для героини-повествовательницы — избавление от ночного наваждения: «Завтра утро меня разбудит <...> И в лицо мне смеяться будет Заоконная синева» (с. 324).

Эпиграфы из «Светланы» к третьему посвящению у Ахматовой и пятой главе «Онегина» задают еще одну возможную переключку рассматриваемых текстов.

У Ахматовой «в Крещенский вечерок» вслед за «Чаконной» Баха должен выйти человек, решающий судьбу ее лирического двойника: «Он не станет мне милым мужем <...> Он погибель мне принесет» (с. 321—322). Гость, с которым будет выпито новогоднее вино, кто запомнит «поэмы смертный полет», — самое важное лицо произведения: ему, как и героине, предстоит особая — сверхличная — миссия: «Но мы с ним такое заслужим, Что смутится Двадцатый Век» (с. 321). Особая роль человека из третьего посвящения подчеркнута еще и тем, что в «Решке» у него появится двойник — человек «из грядущего века». Атрибут обоих — сирень⁵, но в посвящении гость принесет героине «...не первую ветвь сирени, Не кольцо...» (с. 322), а гибель, тогда как посланец грядущего века

сопровождает «отлетающую тень» лирического двойника Ахматовой «охапкою мокрой сирени» (с. 340).

Вымышленные персонажи пушкинского романа в стихах не претендуют на роль вершителей или отражений судеб целого столетия: их отношения не выходят за рамки частных чувств и жизней. Но нельзя не вспомнить, что Евгений еще до первой встречи снился Татьяне («Ты в сновиденьях мне являлся» — с. 71), а в пятой главе становится уже явленным под собственным именем центральным образом ее вещего сна. Героиня Пушкина примиряется с мыслью, что Онегин ее губитель: «Но гибель от него любезна. Я не ропщу: зачем роптать? Не может он мне счастья дать.» (с. 120).

Функциональное сближение лирического «Я» Ахматовой в «Поэме без героя» с пушкинской Татьяной в какой-то мере раскрывается через систему эпитафий.

Соотношение эпитафий в «Евгении Онегине» и «Поэме без героя» — тема, как представляется, весьма объемная и требующая специального рассмотрения. Ограничусь несколькими предварительными замечаниями.

В обоих произведениях эпитафии не просто остроумные «ярлычки», как писал в «Старой записной книжке» П. А. Вяземский⁶, а целая система метатекстов одного уровня, играющая весьма значительную роль в композиционной и смысловой структуре произведения. Эпитафии Пушкина многократно комментировались⁷. Их иерархия в целом удобопонятна: эпитафия ко всему произведению дает ключ к «прочтению» характера центрального персонажа, эпитафии к отдельным главам подчеркивают доминирующие темы каждой из них. 11 эпитафий Онегина дают представление о своеобразном культурном срезе пушкинской эпохи: цитаты на французском, итальянском, английском языках и латыни — сами по себе ставят пушкинский роман в стихах в контекст европейской литературы, широкого диалога культуры национальной и мировой.

В редакциях «Поэмы без героя» 1940—1965 годов 15 эпитафий на русском, латыни, итальянском и английском языках. Их выбор значительно отличается от тех эпитафий, на которых Ахматова остановилась в начальной версии поэмы 1940—1942 гг. Там эпитафий было 10, среди них — один французский, один латинский, один итальянский и три английских. В поздних редакциях дважды Ахматова ставит в эпитафий строки собственных произведений, в версии 40—42 гг. автоэпитафия одна. Три остальных русскоязычных представлены строками Баратынского, Хлебникова и Пушкина, тогда как в редакциях 60-х годов русскоязычные эпитафии Ахматова

выбирает у Пушкина (четыре), Жуковского, Мандельштама, Лозинского, Анненского и Н. Клюева.

Такое обилие и многообразие эпитафий требует особой работы, особого анализа. Пока же отмечу существенное возрастание пушкинского элемента от ранней версии «Поэмы» к поздней. В двух случаях Ахматова цитирует «Евгения Онегина»: эпитафией к прозаической заметке «Вместо предисловия» она ставит стих из концовки 8-ой главы (прощание с читателем): «Иных уж нет, а те далече...» Второй эпитафия к первой главе «Девятьсот тринадцатого года» («С Татьяной нам не вояжить») был рассмотрен выше. Первый эпитафия к «Решке» — строки из «Домика в Коломне»: «Я воды Леты пью, Мне доктором запрещена унылость», третий к «Эпилогу» — «Люблю тебя, Петра творенье» («Медный всадник»).

Ахматова, как и Пушкин в «Евгении Онегине», ставит эпитафия ко всей поэме (в ранней версии это высказывание Ларошфуко «Все правы» по-французски и латинский девиз графов Шереметьевых «Deus conservat omnia»), сохранившийся и в поздних редакциях. Кроме «Посвящения» и «Второго посвящения», все структурные составляющие «Поэмы без героя» имеют эпитафии, а в ряде случаев Ахматова прибегает к двоянным и к утроенным эпитафиям. Парный эпитафия предпослан первой главе «Девятьсот тринадцатого года» (поздняя версия), по три эпитафия имеют третья глава петербургской повести, «Решка» и «Эпилог». У Пушкина в «Евгении Онегине» двойной эпитафия к первой главе («О гус!...(Гор); О Русь!») дан ко второй (деревенской) главе, а тройной — к седьмой (московской). Отметим, обе главы посвящены по преимуществу Татьяне.

Представляется небезынтересным сопоставление тройного эпитафия к седьмой главе «Онегина» и имеющего такую же композицию эпитафия Ахматовой к «Эпилогу» ее поэмы. В обоих случаях центральная тема, центральный образ фрагментов — город: первопрестольная у Пушкина, невяская столица у Ахматовой. Комментируя контексты пушкинских эпитафия (строки Дмитриева, Баратынского и Грибоедова), Ю. М. Лотман отмечал семантическую противоречивость его составляющих: «одический стиль панегирика, легкая ирония и резкая сатира; изображение историко-символической роли Москвы для России, бытовая зарисовка Москвы как центра частной, внеслужебной русской культуры XIX в. и очерк московской жизни как средоточия всех отрицательных сторон русской действительности».

Существен и семантико-стилевой диапазон эпитафия ко седьмой главе: «от образца официальной поэзии до цензурно

запрещенной комедии»⁸. Три ахматовских эпиграфа к «Эпилогу» образуют сходную систему, но обращены они к Петербургу-Ленинграду, вечному антиподу Москвы. Уже это позволяет видеть в их подборе некоторую зеркальную симметрию по отношению к пушкинским. Там, где Пушкин цитирует восхищенное и высокопарное двустушие И. Дмитриева: «Москва, России дочь любима, Где равную тебе сыскать?», Ахматова помещает проклятие, приписываемое Евдокии Лопухиной: «Быть пугу месту сему...» и вместо имени автора ставит многозначительный знак вопроса (с. 341).

В пару к стиху Баратынского: «Как не любить родной Москвы?», за которым встают шуточные строки о продолжительных пирах, «Богатой знати хлебосольстве И дарованьях поваров», Ахматова ставит стихи из «Петербурга» И. Анненского: «Да пустыни немых площадей, Где казнили людей до рассвета». Контраст, намеченный в первой паре эпиграфов, нарастает, заостряется до предела во второй, а третий эпиграф в «Поэме без героя» приобретает повышенную весомость как в системе собственно ахматовских ключей прочтения «Эпилога», так и в контексте сопоставлений с московской главой «Онегина».

В третьем эпиграфе к седьмой главе «Онегина» уже присутствует диалог: ирония Софьи: «Гоненья на Москву! Что значит видеть свет! Где ж лучше?» — и уклончиво горький ответ Чацкого: «Где нас нет». Разнородные оценки Москвы, столь значимые в контексте седьмой главы, где есть место и восхищению ее недавним героизмом, и нравоописанию во вкусе Грибоедова московской родни Татьяны, в последнем из трех эпиграфов находят дополнительную диалогическую семантику.

Диалогизм эпиграфов в контексте ахматовского «Эпилога» развертывается в иной плоскости. Проклятый, бесчеловечно жестокий пустынный город вызывает у автора не отторжение, не ненависть, а восхищение и сострадание. В третьей части поэмы «Петра творенье» — уже не город страшных снов из прошлого, а героический страстотерпец ахматовской современности, ее двойник:

А не ставший моей могилой,
Ты крамольный, опальный, милый,
Поблдевел, помертвел, затих.
Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима...

<...>

И стоит мой Город «зашитый»

<...>

В блеске шпилей и отблеске вод

(с. 343)

Пушкинский по существу (хотя далеко не только пушкинский) принцип концентрации и соотношенности между собой нескольких эпиграфов к одному тексту может быть рассмотрен как ключ к диалогу между седьмой главой «Онегина» и «Эпилогом» в «Поэме без героя».

Продолжая анализ метатекстов в произведениях Пушкина и Ахматовой, можно обнаружить еще немало параллелей. Например, посвящения. Известно, что впервые напечатанная начальная глава пушкинского романа в стихах (1825) была посвящена Льву Сергеевичу Пушкину. Позже поэт снял это посвящение. Обращение к Плетневу сопровождало первую публикацию четвертой и пятой глав (1828). Посвящение имело датировку «29 декабря 1827 г.». Пушкин, адресуя свое произведение другу и издателю, раскрывает в развернутом посвящении-послании принцип поэтического мира своего «Онегина» («собрание пестрых глав...», где всему есть место и в объективной, и в эмоциональной сферах) и утверждает, что его «Онегин» — «вечный спутник» творца, вобравший в себя жизненный опыт поэта.

У Ахматовой «Поэма без героя» в версии 1940-1942 гг. имела одно посвящение Вс<еволоду> К<нязеву>, датированное 27 декабря 1940 г. В поздних редакциях посвящений стало три. Второе, зашифрованное инициалами О. С. (Ольге Судейкиной) появилось тремя годами позже: авторская датировка 25 мая 1945 г. с пометой: «Фонтанный дом». Третье, обращенное к анониму, датируется 1956 г. (5 января), т.е. через одиннадцать лет после второго посвящения пришел черед «Третьему и последнему». Два первых тяготеют к циклу «Венок мертвым», третье обращено в будущее. В совокупности они утверждают важнейшую для поэмы мысль о неразрывности времен: «Как в прошедшем грядущее зреет, Так в грядущем прошлое тлеет...» (с. 324).

В соположенности посвящений проглядывает та же тенденция, что в системе ахматовских эпиграфов. Автор не просто воспроизводит элемент, характерный для онегинского метатекста, а мультиплицирует, нагнетает его до такой степени, что прием становится собственно ахматовским, со свойственным ей характером диалога через границу времени, через запредельное общение; где посредник и инструмент — творческая память поэта.

Если в первом посвящении возникает контакт по смежности физического предмета: «... а так как мне бумаги не хватило, Я на твоём пишу черновике» (с. 320), когда чужое слово утрачивает свою конкретность («тает»), уступая место новому, становясь из «твоего черновика» *моим беловиком о тебе*, то во

втором Ахматова отказывается от диктовки, с которой к ней наклоняется залетейская тень — Путаница-Психея: «Не диктуй мне, сама я слышу...» (с. 321). Тут диалог заявлен на уровне общего знания: то, о чем хочет сообщить умершая Глебова-Судейкина, известно и сновидице Ахматовой, которая готова *наяву* передать умершей «ЕГО миновавшую чашу» — «нашу молодость» (с. 321). Это уже переход к третьему посвящению: чаша — это поэма, свидетелем «смертного полета» которой станет несущий автору погибель аноним.

Три посвящения Ахматовой по сути становятся для читателя и вводом в лирический, личностный аспект работы создателя над поэмой, и сюжетным мостом от «Вместо предисловия» к «петербургской повести» «Девятьсот тринадцатый год».

Касаясь проблемы автокомментариев в «Евгении Онегине» и «Поэме без героя»⁹, должно остановиться на двух моментах. Первый из них композиционный. В «Поэме без героя» есть два типа примечаний: двадцать восемь затекстовых и десять постраничных. Удвоение примечаний можно расценивать как проявление все той же ахматовской тенденции к разрастанию и мультипликации авторских метатекстов. В нескольких случаях Ахматова вводит в постраничные примечания варианты текста, которыми, видимо, настолько дорожила, что хотела сделать их достоянием широкого читателя, а не только специалистов-текстологов. К таким вариантам относятся: «До смешного близка развязка: Из-за ширм Петрушкина маска» (в сноске: «Вариант: Чрез Неву за пятак на салазках» — с. 329); «Петербургская кукла, актерка» (в сноске: «Вариант: Козлоногая кукла, актерка» — с. 330), наконец вариант концовки «Эпилога»:

«Раньше поэма кончалась так:

А за мною, тайной сверкая
И назвавши себя «Седьмая»²⁸,
На неслыханный мчалась пир,
Притворившись нотной терадкой,
Знаменитая ленинградка
Возвращалась в родной эфир» (с. 344).

Принцип усложнения, нагнетания метатекстов в последнем примере поддержан автокомментарием к постраничной сноске, вынесенным за текст под цифрой 28: «“Седьмая” — Ленинградская симфония Шостаковича. Первую часть этой симфонии автор вывез из осажденного города 29 сентября 1941 г.» (с. 345, курсив А. Ахматовой).

Но среди постраничных примечаний есть и пометы иного

характера. Например, ироническая фраза, упреждающая обвинения критиков в неудачной версификации в стихе:

Ясно все: «Не ко мне, так к кому же?» («Три «к» выражают замешательство автора») (с. 324).

Второй аспект, анализируемый здесь, связан с адресацией автокомментариев, во всяком случае, части из них. В примечании 21, относящемся к цифре X, обозначающей соответствующую строфу в «Решке», Ахматова писала: «Пропущенные строфы — подражание Пушкину. См. «Об Евгении Онегине»: «смирненно сознаюсь также, что в «Дон Жуане» есть две пропущенные строфы» — писал Пушкин» (с. 345). Это признание важно как прямое указание на следование пушкинской поэтике и косвенное — на неприемлемый для советской цензуры характер пропущенных строф, исключенных автором из рукописи «Бега времени» (IX–XVI строфы «Решки» были заменены многоточиями).

Однако в этой статье важна прежде всего отсылка Ахматовой к пушкинской традиции. В ее затекстовых примечаниях явно есть пояснения, восходящие к определенной разновидности пушкинских автокомментариев, о которых Ю. Н. Чумаков специально не писал. Речь идет об адресации к читателю.

Кому обращена помета: «Писано в Бесарабии» (с. 192), представляющая собой пояснение к стиху «Но вреден север для меня» (с. 10)? Разумеется, только к тем, кто был посвящен в обстоятельства жизни молодого Пушкина и знал о его ссылке на юг, равно как и о причинах этой ссылки. Это комментарий, рассчитанный «на своих».

Немало помет такого характера есть и в примечаниях Ахматовой. Если имя В.Мейерхольда (примечание 4) в шестидесятые годы истекшего века уже вошло в число дозволенных и упоминаемых в печати, то все, связанное со Священным Писанием, для людей, выросших при советской власти (а таких в шестидесятые годы, когда автор надеялся напечатать свою «Поэму», было большинство), представлялось белым пятном. Уже комментарий «Иоканаан — святой Иоанн Креститель» мы воспринимаем как объяснение неизвестного через неизвестное, не говоря об ахматовских прямых отсылках к Библии, например, примечание 13 «Содомские Лоты — см. Книгу Бытия» или 10 «Ковчег Завета — см. Библию (Книга царств)». Такие отсылки были вняты либо людям ахматовского поколения, либо воспринимались теми немногими советскими читателями, которые не утратили и/или в силу профессии обрели интерес к Библии и имели к ней доступ. Таким образом,

обращения к посвященному через головы профанов свойственны и поэту двадцатого века.

В «Поэме без героя» без труда можно найти все метатекстовые элементы, свойственные пушкинскому роману в стихах. Но главное не их формальное присутствие в обоих произведениях, а их сущностный, смысловой диалог. Например, «Вместо предисловия» в версии поэмы 1940-65 гг. Ахматова завершает отказом сделать поэму более доступной пониманию читателя:

«Никаких третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов поэма не содержит. Ни изменять ее, ни объяснять я не буду. “Еже писахъ — писахъ” (с. 320), — заявляет автор, тогда как текст произведения изобилует упоминаниями о тайнописи, криптограмме, зеркальном письме, симпатических чернилах и уподобляется шкатулке с тройным дном. Не является ли это очевидное и даже демонстративное разноречие продолжением онегинского «принципа противоречия», явления, которое зафиксировал и осмыслил Ю. М. Лотман?»¹⁰

Пушкинский пласт в «Поэме без героя» и на уровне метатекстовых элементов, и на уровне текстовых переключек — прямых и контрастных параллелей — оказывается очень насыщенным, очень богатым, освоенным и усвоенным Ахматовой более чем творчески, а потому, ожидающим дальнейшей разработки.

¹ Здесь и далее цитаты из «Евгения Онегина» приведены по изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. М., 1964. Т. 5. Страницы указаны в тексте.

² Цитаты из «Поэмы без героя» приведены по изданию: Ахматова А. А. Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 1. Страницы указаны за текстом.

³ Об этом подробнее в моей статье: Святки в романном контексте «Евгения Онегина» и «Войны и мира» // Филологические записки. Вып. 15. Воронеж, 2001. С. 39–50.

⁴ Продолжением этой контрпараллели оказывается «Крик: “Героя на авансцену!”», за которым должен появиться герой: «дышло на смену Непременно выйдет сейчас И споет о священной мести» (с. 326), но его нет, толпа исчезает, а на главную героиню из черной (траурной) рамы глядит «...тот самый, Ставший наигорчайшей драмой И еще не оплаканный час...» (с. 326).

⁵ О сирени как растительном знаке Татьяны см.: Шарафадина К. И. «Алфавит Флоры» в образном языке литературы пушкинской эпохи: источники, семантика, формы. СПб., 2003. С. 271–274.

⁶ «Вальтер Скотт основал в свое время не только историко-романтическую школу, но школу эпитафий. Каждая глава романа его носила приличный, а иногда замысловатый и остроумный ярлычок» (Вяземский П. А. Старая записная книжка. М., 2003. С. 227).

⁷ Пояснениям к эпитаграм пушкинского романа уделял внимание, например, Б. В. Томашевский. Н. Л. Бродский откомментировал эпитаграфы к главам, но обошел молчанием французский эпитаграф ко всему роману, к которому, напротив, В. В. Набоков проявил повы-

шенный интерес, назвав его «главным эпитафам» и посвятив особый параграф в разделе «Предваряющие тексты»; о нем же математик Борис Раушенбах опубликовал особое исследование, обнаружив, что пушкинская фраза имеет несомненное сходство с одним из писем в романе Шодерло де Лакло «Опасные связи». Пушкин изменил оценки французского текста на противоположные. Но, пожалуй, лишь Ю. М. Лотман не только констатировал источники пушкинских эпитафам, но и выявил семантические взаимодействия между частями тройного эпитафам к седьмой главе. См. *Лотман Ю. М.* Роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1983. С. 311—312.

⁸ *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 312.

⁹ Ю. Н. Чумаков, утверждая художественность примечаний Пушкина к «Евгению Онегину» и определенную преемственность в развитии жанра русского стихотворного романа, пишет, что в «Поэме без героя» примечания «гораздо теснее связаны с текстом, чем примечания к “Онегину”». «Совершенно в духе Пушкина, — развивает свою мысль исследователь, — Анна Ахматова поясняет некоторые реалии <...> у Ахматовой «Лизиска — псевдоним императрицы Мессалины в римских притонах», «Долина Иосафата — предполагаемое место Страшного Суда», «Баута — венецианская полумаска» (примечания 3, 4, 11) все это придает под видом кратких пояснений дополнительные черты смыслу (*Чумаков Ю. Н.* Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 47).

¹⁰ *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975. С. 4—29.

В. Ш. Кривонос

СНЫ И ВИДЕНИЯ

В «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЯХ» ГОГОЛЯ

Изображенные в «Петербургских повестях» сновидения рассматриваются обычно в аспекте соотношения реального и фантастического (как элемент «завуалированной фантастики»¹) или же как средство «...психологической характеристики героя и фантастичности его сознания»². Существенными, однако, представляется вопросы о самих принципах изображения Гоголем (в том числе и в сравнении с ранними гоголевскими повестями) героев-сновидцев и их сновидческих картин; именно эти принципы и определяют особенность семантики сновидений и их сюжетно-композиционную роль в «петербургском» цикле³.

В «Страшной мести» содержанием сновидения Катерины становится отождествление ее отца с колдуном. Обладая способностью «нечистыми чарами» вызывать душу спящей Катерины, он побуждает дочь к кровосмесительной связи (ср.: «Зеркало или сон показывают, кем является некоторый заданный индивид в некотором ином мире»⁴). Но «душа» принадлежит

сфере сакрального, поэтому колдун не может подчинить ее себе: «...один только Бог может заставлять ее делать то, что Ему угодно»⁵. Данило, подглядевший манипуляции колдуна, раскрывает Катерине тайну ее сна; сон оборачивается явью, показывая, каков статус отца Катерины в потустороннем мире: «Ты не знаешь и десятой доли того, что знает душа. Знаешь ли, что отец твой антихрист?» (I, 260).

Так актуализируется мифопоэтическое представление, «по которому душа во время сна может оставлять тело и блуждать в ином мире и видеть там все тайное...»⁶. Это представление оказывается значимым и для «Майской ночи, или Утопленницы», где Левко во сне устанавливает связь между панночкой из устного предания и представшей перед ним русалкой, помогая ей изобличить мачеху-ведьму, принявшую «на себя вид утопленницы» (I, 176). Сон оказывается идентичен яви («Так живо, как будто наяву!..» — I, 177), что подтверждает достоверность случившегося во сне события.

В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» герою снится сон, включающий его в сказочно-мифологическое пространство, где у него появляются жены «с гусиным лицом», вызывающие ассоциации с образом звериной (тотемной) жены⁷; отсюда *демонический* фон сновидения, наводящего на героя тоску: «Тут его берет тоска» (I, 307). Однако сновидение Шпоньки носит отчетливо пародийный характер; трансформация сказочного архетипа в анекдотическую сюжетную схему («Он снял шляпу, видит: и в шляпе сидит жена. <...> Полез в карман за платком — и в кармане жена; вынул из уха хлопчатую бумагу — и там сидит жена» — I, 307; оказавшись со всех сторон «обставленным и обложенным женой»⁸, герой превращается в *глупого мужа* из сказки-анекдота⁹) приводит к тому, что *демонизм* приобретает черты комического абсурда¹⁰.

Обращаясь к «Петербургским повестям», попытаемся прежде всего понять, какого рода изменения претерпевает здесь семантика сновидческих образов. Можно предположить, что особенности этой семантики определяются характером соотношения и взаимопроецирования петербургской реальности и субъективной реальности сновидений. Отметим, что сны персонажей изображаются только в «Невском проспекте» и в «Портрете», но коннотации сновидения актуализируются и в других повестях цикла, где персонажи не выступают в роли сновидцев.

В «Носе» Ковалев недоумевает, наяву или во сне происходит случившееся с ним «необыкновенно-странное происшествие»: «Он начал шупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он?»

кажется, не спит» (III, 53). Но последующий ход событий заставляет героя усомниться, правильно ли ему *кажется*: «Это, верно, или во сне снится, или просто грезится...» (III, 65). В отличие от «Майской ночи», где сон принимается за явь, в «Носе» все происходит *наяву*, но явь принимается за сон¹¹. «Нос» не случайно рассматривается как «замечательный случай имитирования сна», причем даже в качестве имитации настоящего сна этот фиктивный сон «непроницаем и выхода из него нет»¹². Петербургская реальность потому и приобретает «...характер безысходного сна, исключающего возможность проснуться»¹³, что обладает такими общими со сновидением чертами, как мнимость и призрачность.

В «Шинели» нагнетаемая в «фантастическом окончании» атмосфера семантической неопределенности придает происходящему те же, что и в «Носе», свойства фиктивного сна. Так, будочники, возможно, действительно схватили «мертвеца за ворот на самом месте злодеяния», но, может, им только привиделось, что схватили, поскольку «мертвеца и след пропал, так что они не знали даже, был ли он точно в их руках» (III, 170). Далее рассказывается, что «один коломенский будочник видел собственными глазами, как показалось из-за одного дома привидение» (III, 173), однако привидение «показало такой кулак, какого и у живых не найдешь», после чего будочник «поворотил тот же час назад» (III, 174). Это *поворотил* и есть единственный достоверный факт в истории с будочником; остается неясным, то ли с ним приключился обман зрения (*или во сне снится, или просто грезится*), то ли его действительно напугало привидение, то есть все тот же *мертвец*.

В «Записках сумасшедшего» безумие Поприщина, будучи формой «изгнания, вытеснения за пределы жизни», родственного «смерти»¹⁴, сродни вместе с тем состоянию перманентного сновидения. Герой не только в порученном ему *деле* способен так все *спутать*, «что сам сатана не разберет» (III, 193). Путаница царит в его голове, порождая странные aberrации восприятия и создавая впечатление, будто он смотрит на происходящее из «того» мира, где существуют иные, чем в «этом» мире, правила поведения. Ср.: «Оппозиция яви и сна трактуется в народной традиции в категориях жизни и смерти, “этого”, земного и “иного”, потустороннего, загробного мира. Заснувший человек как бы переступает невидимую границу двух миров и входит в непосредственный контакт с обитателями потустороннего мира»¹⁵. Предмет же «записок» Поприщина, постоянно переступающего в них *невидимую грани-*

цу двух миров, «есть Петербург, город Зла»¹⁶, обладающий признаками потустороннего мира.

Семантический механизм соотнесения сна и реальности в «Петербургских повестях» имеет в своей основе близость значений таких слов, как «сон», «мечта», «видение», «обман». Ср.: «Сон и мечта одного порядка. Слово “мечта” в старорусском значении – наваждение, как сон»¹⁷. Лексическое сходство оборачивается структурно-смысловым подобием картин сновидений и картин действительности, одинаково *обманывающих*. Возможность трансформации петербургской реальности в реальность сновидческую и сновидческой реальности в реальность петербургскую обусловлена их общей способностью *лгать*, показывая «...всё не в настоящем виде» (III, 46). Так образуется семантическое поле «лжи» (= «обмана»), общее для сна и для реальности.

Понятия «лжи» и «обмана» служат, как известно, обозначением происков нечистой силы, что существенно для восприятия *нечистых* аспектов как петербургского пространства, так и пространства сновидений: и в том, и в другом пространстве герой подчиняется *мечте*, выражающей себя в виде *страсти*, привязывающей его к миру фикций, которым оборачивается чувственный мир¹⁸.

Сон и реальность взаимно перекодируются друг в друга; границы между миром сновидения и миром яви стираются, и возникает впечатление, будто реальность тождественна сну, а сон тождествен реальности. Все это указывает на непрерывность пространства смыслов не только в тех повестях, где действуют героини-сновидцы, но и вообще в «петербургском» цикле. Во всех повестях, составляющих этот цикл, активизируется свойственное архаическому сознанию представление о *реальности* происходящего во сне, который, однако, также «лжет во всякое время» (III, 46), как и Невский проспект, составляющий для Петербурга «всё» (III, 9).

Вместе с тем в «Невском проспекте» и в «Портрете» создается иллюзия, будто сновидения обладают относительной структурно-смысловой автономностью. Дело в том, что сны Пискарева и Чарткова представляют собою текст в тексте, закодированный тем же кодом, что и основной текст; двойная закодированность порождает ситуацию, когда персонажу, действующему в основном тексте, приписываются значения «реально существующего», а персонажу сновидения — значения «изображенного»¹⁹.

Герой-сновидец выступает одновременно в качестве условного «автора» и условного «адресата» текста сна; между тем

дешифровка им этого текста отличается неистинностью (как, например, объяснение Ковалевым причин бегства собственно-го носа или озарение Поприщина относительно его «королевского» происхождения). Отсюда актуальность для «петербургских» повестей задачи как правильной дешифровки сновидений, так и правильного разгадывания личности самого героя-сновидца. Уточним только, что речь идет не о проникновении в глубины его сознания, но об углублении в мир его *души*.

Е. А. Смирнова показала, что в произведениях Гоголя объектом художественного исследования служит «не сознание персонажа (как это будет, скажем, у Достоевского или Льва Толстого), а его *душа*», которая «может быть постигнута лишь интуитивным путем, как откровение»²⁰. Причем в большинстве гоголевских образов «категория *души* обнаруживается лишь негативно»²¹ (или, что, может, точнее, преимущественно негативно). В «петербургских» повестях сновидения наделяются функцией постижения *души*. Сновидческие картины провоцируют определенную реакцию на них и служат не просто испытанием и проверкой героя-сновидца, обнажая скрытые в нем лучшие или худшие возможности²², но проверкой и испытанием *души*, а сон играет роль своеобразного *откровения* о состоянии *души*.

Сон, указывающий на переживаемый гоголевским героем кризис (утрата или возможность утраты ценностных ориентиров), не приводит, в отличие от вариации «кризисных снов», используемой в европейской (в том числе и в современной Гоголю) литературе, «к перерождению и обновлению»²³. Речь не идет также о тайне и ее отмене, как, например, в балладе Жуковского «Светлана»²⁴, где сновидение замкнуто в фиксированных границах субъективной реальности. Если душевные движения романтических сновидцев определяются поиском истинного бытия, лежащего «за пределами непосредственного данного»²⁵, то духовный горизонт сновидцев Гоголя ограничивает петербургская реальность, связанная с реальностью сновидений общим *сюжетным* правилом: «Всё происходит наоборот» (III, 45).

В «Невском проспекте» и в «Портрете» маркируется *пограничность* сновидческих образов; герой-сновидец предстает как своего рода медиатор между «этим» и «тем» мирами, одновременно разделяя их и соединяя. Референтами сновидческих образов выступают то персонажи, включая сюда и самого героя-сновидца, условного «автора» сновидения, то представители *иной* реальности, носители inferнального начала. Более того, «герой» сновидения может оказаться при разгадывании сна

контаминацией своего прототипа и некоего инфернального существа; благодаря сну не только невидимое проступает сквозь видимое, но и онтологический план начинает просвечивать сквозь план эмпирический.

Превращение «красавицы» в «какое-то странное, двусмысленное существо» (III, 21) Пискарев не может рационально объяснить не только потому, что воспринимает происходящее сквозь призму книжно-романтических схем (преследуя «красавицу», он уверяет себя, «что какое-нибудь тайное и вместе важное происшествие заставило незнакомку ему ввериться» — III, 20). Повествователь, правда, указывает на возможную причастность *околдовавшей* героя «красавицы» к сфере потустороннего: «...она была какой-то ужасно волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину» (III, 22). Но для самого Пискарева так и остается непонятной *природа* происшедшей с «красавицей» метаморфозы.

Повествователю превращение «красавицы» кажется настолько иррациональным, что пробуждает у него инфернальные ассоциации. Если следовать логике этих ассоциаций, то Пискарев обманывается потому, что «красавица», *околдовавшая* художника и погрузившая его в сон наяву («Но не во сне ли это все?..» — III, 19), принадлежит миру, где властвует и в *пучину* которого бросил ее *адский дух*, «сам демон», показывающий «всё не в настоящем виде» (III, 46). Поведение *незнакомки* приобретает смысл колдовской магии; «тот» мир обманчиво трансформируется в «этот».

Приняв «странное, двусмысленное существо» (III, 21), которым неожиданно оборачивается *незнакомка*, за «божество» (III, 18), Пискарев, подобно Хоме Бруту, не распознавшему ведьму «за человеческим обликом старухи», почему «...внедрение потустороннего оказывается невидимо герою»²⁶, тоже совершает трагическую ошибку; но если герой «Вия» «не смог провести границу между “своим” и “чужим”»²⁷, то Пискарев инфернальное наделяет свойствами сакрального.

Переход «красавицы» из петербургской реальности в реальность сновидения уподобляется перемещению из сферы смерти в сферу жизни: «Наконец, сновидения сделались его жизнью» (III, 28). Она *умирает* для Пискарева в качестве «слабого прекрасного существа», доверие которого «наложило на него обет строгости рыцарской, обет рабски выполнять все повеления ее» (III, 20), чтобы воскреснуть в этом же качестве в сновидении художника и наложить на него обет «никогда не изменять» открываемой ему «тайне» (III, 26). При этом в облике и в поведении «красавицы» явно проступают инферналь-

ные черты: ее глаза кажутся герою *сокрушительными*²⁸, а взгляд этих глаз таков, что «разрушит и унесет душу» (III, 25); она говорит «на каком-то непонятном для Пискарева языке...» (III, 26).

Правда, Пискарев приписывает всем этим чертам не демонические, но романтические значения; он и сам (точнее, его сновидческий двойник) стремится следовать правилам романтического поведения. Но в мире демонической бессмыслицы («ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» — III, 24) герой не просто стесняется своего вида (обнаружив, что «на нем был сюртук и весь запачканный красками», он «хотел провалиться» — III, 25), подчеркивающего чуждость художника *толпе*, но сталкивается с противодействием *толпы* его романтическому порыву: «Он отправился вслед за нею, но толпа разделила их» (III, 26).

В этой толпе герой различает *мужчин и дам*, подобных тем, что можно встретить на Невском проспекте: «молодые люди в черных фраках были исполнены такого благородства, с таким достоинством говорили и молчали, такие превосходные носили бакенбарды... дамы были так воздушны» (III, 24). Ср.: «Вы здесь встретите бакенбарды единственные <...> дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина <...> Здесь вы встретите разговаривающих о концерте или о погоде с необыкновенным благородством и чувством собственного достоинства» (III, 12—13). Сновидческая реальность, лишенная *смысла и толку*, походит на реальность петербургскую; хотя «полного тождества здесь нет»²⁹, но обе реальности сближает стремление демонических сил «разрушить гармонию жизни» (III, 22).

В сновидении Пискарева доминирует точка зрения сновидческого двойника героя. Ср. появление его внутренней речи уже в начале сновидения: «Собственный дом, карета, лакей в богатой ливрее... всё это он никак не мог согласить с комнатой в четвертом этаже, пыльными окнами и ~~разрушенным~~ мир, ~~можное~~ подчинение *ужасной* воле того, кто разрушает и мир, дробя его *на множество разных кусков*, и самое *гармонию* жиз-

ни. Ср.: «Он перебежал в другую комнату — и там нет ее. В третью — тоже нет. “Где же она? дайте ее мне! о, я не могу жить, не взглянувши на нее! мне хочется выслушать, что она хотела сказать”» (III, 27).

Подобная одержимость приводит Пискарева уже наяву к духовному ослеплению³⁰. Тщетность поисков исчезнувшей куда-то «красавицы», предшествующих его пробуждению, когда «напряженные глаза его начали ему представлять всё в каком-то неясном виде» (III, 27), пророчит трагический финал его страстного увлечения: возникающие в сновидении образы разъединения и утраты связаны с традиционной для такого рода образов семантикой смерти и небытия³¹.

Романтическая «жизнь в мечте»³² означает в случае Пискарева жизнь во сне, пространство которого оборачивается «пространством небытия»³³. Ср.: «вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне» (III, 28). Свойственное петербургской реальности тождество «мечты» и «обмана» обнаруживает себя и в сновидениях: здесь, как и наяву, «в голову молодому мечтателю» приходят «мысли», придающие ему решимости «преследовать» (III, 18) *незнакомку*, чтобы не дать ей исчезнуть из его сновидческих картин.

Сновидческие метаморфозы «красавицы» («Она говорит ему со слезою на глазах: “Не презирайте меня: я вовсе не та, за которую вы принимаете меня”» — III, 29; «Она была уже его женою» — III, 30) придают новое направление овладевшей Пискаревым страсти, внушая ему мысль жениться «на ней», чтобы возвратить «миру прекраснейшее его украшение» (III, 31). В намерении героя трудно усмотреть «этическое освобождение за счет гибели здравомыслия»³⁴; ведь здравомыслие как раз изменяет *молодому мечтателю*. Меняя облики и являясь перед героем-сновидцем каждый раз «...совершенно в другом виде» (III, 29), *незнакомка* не может превратиться наяву в «божество», которое художник боится «утерять» (III, 18). Если в сновидениях «самый предмет как-то делался более чистым и вовсе преображался» (III, 30), то «оригинал мечтательных картин» (III, 31) разрушает, подобно *адскому духу*, гармонию *жизни в мечте*.

Мнимое преображение «красавицы» во сне вызывает уподобление Пискарева его сновидческому двойнику наяву; *куски* сновидческих картин, родивших «странные мысли» (III, 30), смещиваются *без смысла и без толку с кусками* реальности; сон наяву, путаясь с бодрствованием во сне, принимает в результате не только *странный*, но и трагический *оборот*. Сны мечтателя провоцируют ассоциации не просто с демоническим на-

важдением, но со сферой неживого (= мертвого), характерные для народных верований, уподоблявших бодрствование жизни, а сон сближавших со смертью³⁵. Испытание *души* и на самом деле завершается смертью героя-сновидца, ставшего жертвой «безумной страсти» (III, 33).

В «Невском проспекте» сон не только сближается со смертью по значению, но и переходит в смерть; такой сюжетный ход, связанный с онтологической проблематикой повести, высвечивает роль сна как *откровения* о состоянии *души* в ситуации, когда человеческое бытие захвачено ложью. Поэтому испытание *души* и поставлено в связь с проверкой на истинность основ человеческого бытия; сновидческий опыт героя провоцирует вопрос, возможно ли вообще пробуждение в мире, где *адский дух* скрывает свое присутствие, инспирируя губительные для человека видения, также дышащие *обманом*, как и *всё* в петербургской реальности.

В «Портрете» особенности проверки и испытания *души* диктуются композицией сновидения, усложняющей дешифровку сновидческих образов, не только семантика, но и самый статус которых отличается подчеркнутой неопределенностью. Сновидение Чарткова построено как сон во сне; такая его композиция отсутствует в редакции «Арабесок» и появляется только во второй редакции, что обусловлено, несомненно, общей направленностью переработки повести, связанной с устранением «некоторых прямых действий ирреальной силы» и с усилением «психологизации действия»³⁶.

Ситуация сна во сне радикально меняет соотношение между основным текстом и текстом сновидения, который в свою очередь включает в себя тексты вставных снов; границы между снами оказываются фиктивными, что делает возможным переход из одного сна в другой, хотя одновременно создается иллюзия пробуждения, предшествующего будто бы такому переходу. При этом достоверность сновидческих событий остается проблематичной; все происшедшее во сне самим героем воспринимается как эмпирически недоказуемое, но гипотетически возможное. Ощущение же проблематичности рождается потому, что композиция сна во сне (с фиктивными границами между снами и мнимыми пробуждениями во сне) меняет установку на код: основной сон, в который включены вставные сны, начинается кодироваться не как «сон», а как «действительность»³⁷. Отсюда сомнения, мучающие героя, который «всё-таки не мог совершенно увериться, чтобы это был сон. Ему казалось, что среди сна был какой-то страшный отрывок из действительности» (III, 92).

В первом сне Чартков «видит, видит ясно: простыни уже нет, портрет открыт весь и глядит помимо всего, что ни есть, прямо в него, глядит просто к нему во внутрь. У него захолонуло сердце. И видит: старик пошевелился и вдруг уперся в рамку обеими руками. Наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам» (III, 89). Далее следует мнимое пробуждение: «Неужели это был сон? — сказал он, взявши себя обеими руками за голову; но страшная живость явления не была похожа на сон» (III, 90).

Мнимое пробуждение означает переход в следующий сон, где Чартков «видит», что «это уже не сон; черты старика двинулись, и губы его стали вытягиваться к нему, как будто хотели его высосать, с воплем отчаяния отскочил он и проснулся. “Неужели и это был сон?” С бьющимся на разрыв сердцем ощупал он руками вокруг себя. Да, он лежит на постели в таком точно положении, как заснул» (III, 91).

Пробуждение во втором сне служит переходом в третий сон, который завершается настоящим пробуждением: «И вот видит ясно, что простыня начинает раскрываться, как будто бы под нею барахтались руки и силились ее сбросить. “Господи, Боже мой, что это!” вскрикнул он, крестясь отчаянно, и проснулся. И это был также сон! Он вскочил с постели, полумный, обеспамятевший, и уже не мог изъяснить, что это с ним делается: давление ли кошмара или домового, бред ли горячки или живое виденье» (III, 91).

В сновидении Чарткова, как и во снах Пискарева, доминирует точка зрения сновидческого двойника и фиксируется его внутренняя речь; существенное отличие заключается, однако, в том, что не только герой раздваивается на персонажей основного текста и текста сновидения, но и сновидческий двойник раздваивается на разных персонажей, которые оказываются двойниками двойника.

В первом сне сновидческий двойник героя *видит ясно*, как изображенный на портрете старик *выпрыгнул из рам*; отмеченная им после мнимого пробуждения *страшная живость* увиденного пробуждает, однако, сомнения, что *это был сон*. Второй сон, действие которого происходит в первом сне, как будто *уже не сон*, но мнимое пробуждение следующего сновидческого двойника ставит под вопрос достоверность картины, которую он *видит*. Наконец, в третьем сне, который, как и второй, является сном во сне, последний сновидческий двойник, подобно двойнику Чарткова из первого сна, *видит ясно* происходящее и даже крестится, чтобы отогнать видение, после чего окончательно пробуждается.

Во сне способностью *видеть ясно* и вообще *видеть* обладают сновидческие двойники, ставшие персонажами сновидения; они потому и *видят* (и *видят ясно*), что принимают увиденное за действительно происходящее; впрочем, также последовательно они убеждаются, что увиденное было всего лишь сном, который снится во сне (ср. повторяющиеся концовки всех снов: *Неужели это был сон?..; Неужели и это был сон?; И это был также сон!*). Граница между сновидческим *кошмаром* и *живым виденьем* остается проблематичной и для проснувшегося окончательно Чарткова, особенно когда «в воображении его стали высыпаться из мешка все виденные им свертки с заманчивой надписью 1000 червонных» (III, 92); лишь стук в дверь заставляя его «неприятно очнуться» (III, 93).

Игра воображения строится по сновидческому образцу, возвращая к ситуации, когда Чартков, проснувшись, начинает сомневаться, не был ли сон действительностью. Герою кажется вероятным, что сновидческие картины были игрой воображения; столь же вероятно, что все так и происходило. Незначительное различие сна и реального события, характерное для архаической культуры, встречается и «в случае расстроенности психики или просто нарушения адекватности восприятия действительности», когда затруднительно бывает «отличить сон от яви»³⁸. Припомнив «весь свой сон», Чартков не случайно «даже стал подозревать, точно ли это был сон и простой бред, не было ли здесь чего-то другого, не было ли это виденье» (III, 92).

Видение отличается от сна тем, что «происходит на границе между сном и бодрствованием» и чаще всего «в святых, сакральных местах»³⁹. Если же оно вызвано «происками нечистой силы», которая может *привидеться* человеку, то обычно отождествляется с «морокком»⁴⁰. Находясь во власти видения-морюка, принимаемого за сон, «человек вступает в контакт с потусторонними силами»⁴¹. Неуверенность Чарткова в природе увиденного отнюдь не свидетельствует о каких-либо психических отклонениях, но парадоксально выражает как раз *адекватность* пережитого им пограничного состояния.

Во второй части повести товарищ религиозного живописца, выпросивший у него портрет, признается, что испытал «сны такие я и сам не умею сказать, сны ли это или что другое... <...> Ну, брат, состряпал ты чорта» (III, 132). Далее он передает рассказ племянника, которому отдал портрет, что ростовщик «выскакивает из рам, расхаживает по комнате, и то, что рассказывает племянник, просто уму непонятно. Я принял бы его за сумасшедшего, если бы отчасти не испытал сам»

(III, 132—133). Значимые оговорки (*не умею сказать, отчасти*) указывают на пограничный характер то ли снов, то ли насылаемых *чертом* видений; как и в случае Чарткова, *адекватность* восприятия сомнений не вызывает, но увиденное во сне настолько неотличимо от яви, что *уму непонятно*.

Все три пробуждения Чарткова, как мнимые, так и настоящие, имеют общую черту, выражающую состояние сновидца, схватившего в первом сне сверток с червонцами: «рука его чувствовала ясно, что дерзала за минуту пред сим какую-то тяжесть» (III, 90). Это чувство сохраняется и после мнимого выхода из второго сна: «Итак, это был тоже сон! Но сжатая рука чувствует донныне, как будто бы в ней что-то было» (III, 91). Не оставляет оно Чарткова и тогда, когда сновидческий *кошмар* завершается: «Ему казалось, что если бы он держал только крепче сверток, он, верно, остался бы у него в руке и после пробуждения» (III, 92).

Смысловое мерцание сновидческих образов усиливается, когда герой становится обладателем выпавшего из рамок портрета свертка с червонцами. Он выглядит точно так, как сверток, схваченный в самом сновидении: «Чарткову бросилась в глаза надпись: 1000 червонных» (III, 92). Идентичность свертков и их содержимого вызывает у героя, приобретшего определенный сновидческий опыт (опыт мнимых пробуждений), характерную реакцию: «Почти обезумев, сидел он за золотую кучею, всё еще спрашивая себя, не во сне ли всё это. В свертке было ровно их тысяча; наружность его была совершенно такая, в какой они виделись ему во сне» (III, 96).

В «Майской ночи, или Утопленнице», где Левко, проснувшись, обнаруживает в руке записку, данную ему во сне русалкой, связь реального с ирреальным специально не мотивируется Гоголем, поскольку предполагается «вера его героев в сказочный мир...»⁴². В «Портрете» герой, обнаружив клад, полон «романтического бреда» и даже задумывается, «нет ли здесь какой-нибудь тайной связи с его судьбою» (III, 96), но веры в сказочные чудеса у него нет. Между тем сверток с червонцами, соединяя мир сна с миром яви, все равно проблематизирует границы сновидения; идентификация свертков подразумевает и вероятность того, что во сне действительно был *страшный отрывок из действительности*, что это, возможно, был не сон, а *виденье*, действительно связанное с судьбою художника.

Все сны Чарткова тождественны друг другу в смысле видения-морока и вместе тождественны реальности, которая тоже морочит героя и в свою очередь оказывается тождественна сну; так создается впечатление, будто границы сна как такового

вообще отменяются. Чартков потом пробудится еще раз, испытыва потрясение от картины, присланной из Италии («Весь состав, вся жизнь его была разбужена в одно мгновение» — III, 113), но и это его пробуждение будет мнимым, потому что завершится безумием (= перманентным сном). И глаза с портрета будут преследовать впавшего в безумие Чарткова («комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз» — III, 116), как ранее преследовали его в похожем на безумие сне⁴³.

Напомним, что глаза старика обездвигивают Чарткова в его сне так же, как магический взгляд ведьмы парализует Хому Бруга: «Чартков силился вскрикнуть и почувствовал, что у него нет голоса, силился пошевелиться, сделать какое-нибудь движение — не движутся члены» (III, 89). Ср.: «Философ хотел оттолкнуть ее руками, но к удивлению заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались, и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах» (III, 185). Контакт с портретом имеет все признаки контакта с нечистой силой, а сон Чарткова наделается признаками видения-морока.

Подобно колдуну из «Страшной мести», вызывающему душу спящей Катерины (ср. универсальное для архаического сознания убеждение, «что колдун поддерживает близкие отношения со сверхъестественными силами»⁴⁴), старик пытается овладеть душой Чарткова во время сна. Но если сон Катерины может быть прочитан как «...чары колдуна, ее отца», открывающего ей «свое желание: было б быть ей его женой»⁴⁵, то сон Чарткова — это не только чары старика, но и чары самого героя, завидующего тем, кто «...одной только привычной замашкой, бойкостью кисти и яркостью красок производил всеобщий шум и скапливал себе в миг денежный капитал» (III, 86).

Душа Чарткова, художника «с талантом», испытывается в кризисный для его существования момент, когда его «начинает свет тянуть», но он все еще «мог позабыть всё, принявшись за кисть» (III, 85). В это время и вступает в действие роковой портрет, приобретающий в сновидении героя ранг персонажа⁴⁶. Этот ранг он приобретает именно в сновидении — и приобретает тогда, когда взгляд старика устремляется с портрета *прямо во внутрь*, стремясь «...найти в самом человеке нечто родственное себе»⁴⁷.

Потеря героем нравственной ориентации маркируется как поведением сновидца, когда он «вперился весь в золото» и схватил один из свертков, страшась, «не заметил ли старик» (III, 90), так и повтором мнимых пробуждений. Переходы из

одного сна в другой метафорически обозначают движение героя *вниз*, то есть его символическое *падение*⁴⁸. Так сон, наделенный функцией постижения души, диагностирует ее состояние и служит *откровением* о герое: зло овладевает им *изнутри*. Притчеобразному характеру повести соответствует и сон-притча, где речь идет о выборе, определившем и судьбу героя, и состояние его души.

Символично в этом смысле желание Чарткова, внезапно *разбуженного* произведением художника-«труженика», «изобразить отпадшего ангела»: «Эта идея была более всего согласна с состоянием его души» (III, 113). Картина должна была стать *откровением* о состоянии души героя; однако Чартков, утратив талант, не может осуществить свой замысел и изобразить свое *падение*, запечатленное в структуре его сновидения и реализованное в сюжете его «жизни», в мстительном желании «уничтожить самое искусство»⁴⁹.

Если в «Вечерах», как и в фольклоре, клад, добытый с помощью нечистой силы, превращается в сор и в черепки (соответственно в «Вечере накануне Ивана Купала» и в «Заколдованном месте»: «Кинулись к мешкам: одни битые черепки лежали вместо червонцев» — I, 150; «Что ж бы, вы думали, такое там было? Ну, по малой мере, подумавши хорошенько, а? золото? вот то-то, что не золото: сор, дряг... стыдно сказать, что такое» — I, 315), то Чартков сам превращает клад; найденный им в раме портрета, в мусор. Удовлетворяя своему «адскому желанию», он «развязал все свои золотые мешки и раскрыл сундуки» и стал скупать прекрасные картины, чтобы изрезывать их в «в куски» (III, 115).

Мы говорили об актуализации сновидческих коннотаций и в тех «петербургских» повестях, где сами сны не изображаются. Не является героем-сновидцем и религиозный живописец из второй части «Портрета», однако его история тоже окружена подобными коннотациями. Пробудившись от демонического морока («он чувствовал беспокойное, тревожное состояние, которому сам не мог понять причины» — III, 130; «наконец совершенно уверился в том, что кисть его послужила дьявольским орудием» — III, 133), он избирает путь очищения души, изыскивая «...все возможные ступени терпенья и того непостижимого самоотверженья, которому примеры можно разве найти в одних житиях святых» (III, 133). Пораженный «необыкновенной святостью фигур» на картине, написанной художником для монастырской церкви, настоятель говорит, что «святая высшая сила водила твоею кистью и благословенье небес почило на труде твоём» (III, 134). Так совершается духовное воскрешение героя.

Знаменательно, что и в «Мертвых душах», появившихся в том же 1842 году, что и вторая редакция «Портрета», пробуждение от сна понимается как воскрешение, внезапность и неожиданность которого мотивируется «вмешательством высшей силы»⁵⁰. Образы сна-смерти (омертвления души) и пробуждения-воскрешения (воскрешения души), как и образ видения-морока, действительно являются универсальными для гоголевского творчества. Правда, в «Портрете» воскрешение не отмечено внезапностью и неожиданностью, но служит результатом подвижнической жизни и подвижнического труда; однако ставшее плодом этого труда «чудо кисти» (III, 134) свидетельствует, что и здесь без вмешательства *высшей силы* не обошлось. Она, эта *святая высшая сила*, приходит на помощь герою, свободно выбравшему путь, ведущий к духовному воскрешению, символом которого служит движение *вверх*, метафорическое восхождение *души* по ступеням духовной лестницы⁵¹.

¹ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996. С. 7072.

² Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 112.

³ В предлагаемой статье развиваются, уточняются и пересматриваются положения нашей статьи «Сны и пробуждения в “Петербургских повестях” Гоголя» (Гоголевский сборник. СПб., 1993. С. 85–99).

⁴ Золян С. Т. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (к семиотике волшебного зеркала) // Труды по знаковым системам. Т. XXII. Тарту, 1988. С. 36.

⁵ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. I. [М.; Л.], 1940. С. 259. Далее ссылки приводятся в тексте с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами.

⁶ Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. III. М., 1994 (репринтное воспроизведение издания 1865–1869 гг.). С. 39.

⁷ В сказке мотив звериной (тотемной жены) генетически предшествует мотиву «женитьбы на царевне»; вообще мотив брака «с чудесным существом, большей частью имеющим зооморфную природу, чрезвычайно широко распространен в мировом фольклоре, как в его архаических вариантах, так и в волшебной сказке» (Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 56).

⁸ Ремизов А. М. Огонь вещей. Сны и предсенье. М., 1989. С. 98.

⁹ Ср.: Мелетинский Е.М. Сказка-анекдот в системе фольклорных жанров // Жанры словесного текста. Анекдот. Таллинн, 1989. С. 71.

¹⁰ В повести о Шпоньке обнаруживаются следы «крайне сниженной, гротескно-вывернутой и доведенной до абсурда “демонической фантастики”» (Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. С. 80).

¹¹ Сняв мотивировку изображенных событий сном Ковалева, Гоголь иронически оттеняет сомнениями героя, *не спит ли он*, «семантику фантастического» (Виноградов В. В. Натуралистический гротеск. Сюжет и

композиция повести Гоголя «Нос» // *Виноградов В. В.* Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 24).

¹² *Пумпянский Л. В.* Гоголь // *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 327—328.

¹³ *Маркович В. М.* Петербургские повести Гоголя. Л., 1989. С. 36.

¹⁴ *Пумпянский Л. В.* Гоголь. С. 329.

¹⁵ *Толстая С. М.* Иномирное пространство сна // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. С. 198.

¹⁶ *Пумпянский Л. В.* Гоголь. С. 334.

¹⁷ *Ремизов А. М.* Огонь вещей. Сны и предсонье. С. 157.

¹⁸ Ср. понимание страсти в христианской литературе: «...известная привязанность к чувственному миру» (*Флоровский Г. В.* Восточные отцы V—VIII веков. Париж, 1933. С. 133).

¹⁹ «Игра на противопоставлении “реального/условного” свойственна любой ситуации “текст в тексте”. <...> Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как “реальное”» (*Лотман Ю. М.* Текст в тексте // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. I. Таллинн, 1992. С. 156). См. о ситуации «сон как текст в тексте» (Там же. С. 158).

²⁰ *Смирнова Е. А.* Жуковский и Гоголь (К вопросу о творческой преемственности) // Жуковский и русская культура. М., 1987. С. 245.

²¹ *Смирнова Е. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души». Л., 1987. С. 11.

²² Ср. о создании во сне «исключительной ситуации», служащей «испытанию идеи и человека идеи»: «И человек во сне становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности (и худшие и лучшие), испытывается и проверяется сном» (*Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 171).

²³ Там же. С. 172.

²⁴ Ср.: *Назирова Р. Г.* Поэтика сновидений // *Назирова Р. Г.* Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 136—137.

²⁵ *Ванслов В. В.* Эстетика романтизма. М., 1966. С. 80.

²⁶ *Васильев С. Ф.* Поэтика «Вия» // Н. В. Гоголь: Проблемы творчества. СПб., 1992. С. 49.

²⁷ Там же. С. 50.

²⁸ Ср. характеристику взгляда, свойственного inferнальным существам (мифологическим и фольклорным персонажам): *Иванов Вяч. Вс.* Глаз // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. Т. I. М., 1987. С. 306—307.

²⁹ *Фаустов А. А.* Мечта и истина в «Невском проспекте» // Филологические записки. Вып. 18. Воронеж, 2002. С. 30.

³⁰ Ср. о взаимосвязи одержимости страстью и духовного ослепления в христианской литературе: *Флоровский Г. В.* Восточные отцы V—VIII веков. С. 219.

³¹ Ср.: «В “плохих” снах с участием самого сновидца и другого персонажа, с которым связано основное значение, преобладают образы разъединения: река (персонажи на разных берегах), забор, стекло и другие препятствия» (*Разумова И. А.* Потаенное знание современной русской семьи: Быт. Фольклор. История. М., 2001. С. 100). Так проявляется *потаенное знание* современного сновидца, раскрывающее универсальную

природу сновидческих образов, что значимо и для интерпретации сновидческого опыта Пискарёва.

³² Такова одна из важнейших формул романтического сознания; К. С. Аксаков включил ее, например, в название своей романтической повести, опубликованной в 1836 г. См. републикацию: *Аксаков К. Вальтер Эйзенберг (Жизнь в мечте)* // Русская романтическая повесть. М., 1980. С. 495—516.

³³ *Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя* // *Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. М., 1988. С. 283.

³⁴ *Назирова Р. Г. Фабула о мудрости безумца в русской литературе* // Русская литература 1870 - 1890 годов. Свердловск, 1980. С. 99.

³⁵ См.: *Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу*. Т. III. С. 36-38. О различных проявлениях ассоциаций сна и смерти, а также сна и потустороннего мира см.: *Успенский Б. А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема)* // *Успенский Б. А. Избранные труды*. Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994. С. 17—20.

³⁶ *Манн Ю. В. Художник и «ужасная действительность»* (о двух редакциях повести «Портрет») // *Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме*. М., 1996. С. 373.

³⁷ При смене установок на код изменяется и «мера условности» элементов вставного текста, отличаясь от той, «которая присуща основному тексту»; так «происходит, когда театральное действие сходит со сцены и переносится в реально-бытовое пространство зрительного зала» (*Лотман Ю. М. Текст в тексте*. С. 156).

³⁸ *Михайлова Т. А. Осмысление инобытия в традиционной культуре (Сон или видение)* // *Сны и видения в народной культуре*. М., 2002. С. 320.

³⁹ *Добровольская В. Е. Суеверия, связанные с толкованием сновидений в Ярославской области* // *Сны и видения в народной культуре*. М., 2002. С. 58.

⁴⁰ Там же. С. 59.

⁴¹ Там же. С. 60.

⁴² *Еремина В. И. Гоголь* // *Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.)*. Л., 1976. С. 258.

⁴³ Ср. характеристику И. В. Киреевским (в письме к М. В. Киреевской в августе 1830 г.) привидевшегося ему сна во сне: «Это род сонного сумасшествия» (*Киреевский И. В. Критика и эстетика*. М., 1979. С. 353).

⁴⁴ *Леви-Строс К. Колдун и его магия* // *Леви-Строс К. Структурная антропология* / Пер. с фр. М., 1983. С. 151.

⁴⁵ *Ремизов А. М. Огонь вещей*. С. 105.

⁴⁶ Ср. наблюдение над пушкинским сном Татьяны, где «все, что ни есть», включая явления природы, «действует в ранге персонажа» (*Чумаков Ю. Н. «Сон Татьяны» как стихотворная новелла* // *Русская новелла: Проблемы теории и истории*. СПб., 1993. С. 87).

⁴⁷ *Зарецкий В. А. Петербургские повести Н. В. Гоголя: Художественная система и приговор действительности*. Саратов, 1976. С. 64.

⁴⁸ Ср. диктуемый христианской литературой вывод: «Грех и зло есть движение вниз и от Бога» (*Флоровский Г. В. Восточные отцы V—VIII веков*. С. 219).

⁴⁹ Белоусов А. Ф. Живопись в «Портрете»: к изучению «загадочной» повести Н. В. Гоголя // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1986. С. 9.

⁵⁰ Манн Ю. В. Художественная символика «Мертвых душ» Гоголя и мировая традиция // Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. М., 1987. С. 262.

⁵¹ В книге авторитетного для Гоголя духовного писателя говорится о пути, который «представляет нам лестницу утвержденную, возводящую от земного во святая святых, на вершине которой утверждается Бог любви» (*Иоанн, преподобный*. Лестница. Троице-Сергиева Лавра, 1991 (репринтное воспроизведение издания 1908 г.). С. III). Ср. восприятие сна как «образа смерти» и требование «подвизаться против сна», а также образ «духовной лестницы добродетелей», соотношенный с библейской «лестницей», виденной Иаковом (Там же. С. 137, 250).

В. И. Мельник

БОЖИЙ ПРОМЫСЛ В ПОЭМЕ Н. А. НЕКРАСОВА «МОРОЗ, КРАСНЫЙ НОС»

Поэма «Мороз, Красный нос» остается, на наш взгляд, одним из самых неразгаданных произведений Н. А. Некрасова. Самому Некрасову, по словам П. Д. Боборыкина, хотелось «написать несколько картинок русской сельской жизни... судьбу нашей русской женщины...»¹. Исследователи, в русле традиционного толкования некрасовского творчества, видели в поэме жизнеутверждающую оптимистическую тему труда, необычный образный строй, расширительно-эпический смысл конфликта. Типичная трактовка великой некрасовской поэмы сводится чаще всего к тому, что «Мороз, Красный Нос» — это апофеоз русской крестьянки, в которой автор усматривает исчезающий тип «величавой славянки». Поэма рисует светлые стороны крестьянской природы, проносящиеся перед замерзающей в лесу Дарьей яркие картины былого счастья — и все это превосходно написано великолепными стихами. Часто о смысле поэмы говорилось вообще весьма обтекаемо: «Поэмой «Мороз, Красный нос» Некрасов впервые в истории русской литературы дал положительный ответ на вопрос, может ли человек из народа, лишенный преимуществ образованности, стать героем большого поэтического произведения»². Именно в этом духе трактует поэму В. В. Жданов в «Истории русской литературы»: «Поэт задумал изобразить судьбу и характер крестьянской женщины, ее терпение и выносливость, любовь к труду, доброту и поэтичность ее души... До Некрасова никто в русской поэзии не воспел крестьянский труд как

основу жизни... Художественное своеобразие и особый колорит придают поэме сказочно-фольклорные мотивы...»³. Все это в принципе не выходит из круга определений самого Некрасова, заявившего о том, что ему хотелось написать всего лишь «несколько картинок русской сельской жизни». Однако лучшая поэма Некрасова проникнута единством и значительностью замысла, глубиной художественной логики, охватывающей не только «картинки сельской жизни». Нет сомнения, что все эти «картинки» связаны воедино глубиной единой авторской концепции. Часто эту концепцию видели в изображении «судьбы русской женщины». Действительно, судьба «красивой и гордой славянки» представлена в поэме Некрасова как прекрасный идеал. Но этим глубина замысла поэмы далеко не исчерпывается. Есть в поэме «Мороз, Красный нос» и более глубокий, собственно религиозный, идеал. В истолковании поэмы возможны весьма существенные коррективы, если вычленишь в ее проблематике личные переживания поэта, тему смерти. Самый глубокий свет на ее замысел проливают христианские мотивы поэмы.

В поэме Некрасова «Мороз, Красный нос» в сосуществовании и постоянном борении находятся, с одной стороны, жизненно-реальные, логические, законные, а с другой — алогичные, фантастические и чудесные, мистические начала, — и эта их борьба и взаимопереплетенность многое проясняют. Художественная логика поэмы связана воедино темой судьбы человека перед лицом Божьего Промысла. Именно поэтому чудесному, запредельному, загробному отведено в поэме весьма существенное место. Следует обратить внимание на то, что «Мороз, Красный нос», несмотря на действительно присущую этому произведению эпичность, проникнут личной темой, личным настроением поэта, которое раскрывается во введении к поэме и в ее финале. Эти настроения — тревожное ожидание смерти.

Хотелось бы обратить внимание на то, что вступление к поэме и обращение к сестре, которой Некрасов посвящает свое произведение, вовсе не оптимистичны в жизненном плане. Наоборот, тон Некрасова весьма печален. В сущности, во введении он говорит о том, что, возможно, поэма станет его «последней песней»:

А теперь — мне пора умирать...
Не затем же пускаться в дорогу,
Чтобы в любящем сердце опять
Пробудить роковую тревогу...
Присмирившую Музу мою
Я и сам неохотно ласкаю...
Я последнюю песню пою

Для тебя — и тебе посвящаю.
Но не будет она веселей,
Будет много печальнее прежней,
Потому что на сердце темней
И в грядущем еще безнадежней...

В финале поэмы Некрасов возвращается к личным мотивам:

И ежели жить нам довольно,
Нам слаще нигде не уснуть!

«Нам» — это тем, кто чувствует себя «у двери гроба». Говоря о том, как замерзает в лесу крестьянская вдова Дарья, Некрасов, несомненно, вносит в поэму и личные переживания. Между тем у Некрасова нет более оптимистичного произведения, чем «Мороз, Красный нос». Только здесь доминирует не социальный, не жизненный, а «вечный», собственно христианский оптимизм. Он не сводится к теме труда и картинам довольства крестьянской жизни. Это «временной» пласт поэмы, за которым раскрывается красота иной, «вечной» жизни, старательно подготовленной для человека Богом (что так умиляет Некрасова в период его личных переживаний⁴).

Смерть — одна из главных тем поэмы. Причем в ней показано целых три смерти: крестьянина, совершившего свой мужицкий жизненный подвиг, его вдовы, понесшей тяжкий подвиг русской женщины, наконец, схимницы в монастыре, отличившейся подвигом духовным. Говорится во введении и о близко ощущаемой смерти самого автора («А теперь мне пора умирать»), а также о смерти матери:

Буря воев в саду, буря ломится в дом,
Я боюсь, чтоб она не сломила
Старый дуб, что посажен отцом,
И ту иву, что мать посадила,
Эту иву, которую ты
С нашей участью странно связала,
На которой поблекли листья
В ночь, как бедная мать умирала...

Столь широко введенная в поэму тема смерти не только придает ей особенный драматизм, но и влияет на всю ее поэтику, на весь строй мышления автора, на необычное сочетание в ней бытового и мистического, реального и фантастического. Перед нами произведение, в котором сны теснейшим образом сплетены с явью, воспоминания и мечты — с реальностью. Некрасов глубоко проник в неповторимый образ духовного мышления народа, представил в ярких картинах и образах основы так называемого «двоеверия» и народного Православия. В поэме от-

разился духовный опыт народа, в котором привычным, обыденным образом сочетаются язычество и христианство.

Мистический, ирреальный пласт поэмы Некрасова занимает в ней едва ли не большее место, чем изображение реальности. Собственно, обряд похорон, изображение крестьянской тяжелой доли, судьбы крестьянской женщины — во многом традиционны для Некрасова, но включены в какую-то новую художественную систему, преобразующую эти традиционные мотивы. На чем же строится эта система?

Чудесное, мистическое и в то же время таинственно-поэтическое — вот основа художественной стилистики поэмы. Чудесное начинается еще во введении к поэме. Некрасов напоминает сестре, что на иве, «что мать посадила», «поблекли листья // В ночь, как бедная мать умирала...». Это чисто личное и мистическое по духу событие придает поэме настроение авторской тревоги. Поэтическим описанием чудесного, таинственного и завершается поэма:

Ни звука! И видишь ты синий
Свод неба, да солнце, да лес,
В серебряно-матовый иней
Наряженный, полный чудес,

Влекущий неведомой тайной,
Глубоко-бесстрастный...

Алогичное, непонятное с житейской, земной точки зрения, продолжается и в разговоре обо всех смертях, изображенных в некрасовской поэме. Нелогична смерть крестьянина Прокла — человека в расцвете сил, который трудился и трудом рук своих кормил жену, детей, родителей. В крестьянском дому упала несущая опора. Алогизм ситуации прежде всех чувствуют родители Прокла. Вот отец Прокла копает ему могилу и думает:

Могила на славу готова, —
«Не мне б эту яму копать!
(У старого вырвалось слово.)
Не Проклу бы в ней почивать...»

Перед нами не просто «ошибка», странный трагический случай. Некрасов показывает, что для родителей теперь померк белый свет, разрушился космос жизни:

Нет солнца, луна не взошла...
Как будто весь мир умирает...

Смерть кормильца настолько трагическое для крестьянской семьи событие, что Дарья, которая отправилась в монастырь

к чудотворной иконе выпросить у Пресвятой Богородицы жизнь для Прокла, уверена:

Нет, не попустит Царица Небесная!
Даст исцеленье икона чудесная!

Однако земная логика сталкивается с какой-то иной, более глубокой, но совершенно непонятной «логикой Духа». Умирает не только Прокл, но и, следом за ним, сама Дарья. С точки зрения земных обычных ценностей, совершенно «нелогична», противоестественна, странна смерть Дарьи, только что пришедшей с похорон мужа. Дети остаются сиротами, рушится второй «столп» крестьянской избы — «матка». Эти разрушения вопиющи. Встает вопрос о «справедливости» происходящего, о соблюдении хоть какой-то логики, правды и справедливости в этих смертях. Недаром Ф. Я. Прийма в статье «К характеристике фольклоризма Н. А. Некрасова» писал: «Не давая выходов «на поверхность», а тем самым и формальных поводов для придирок цензуры, бунтарский пафос «Мороза» достигал тем не менее огромной силы. И кончину Прокла, и смерть Дарьи Некрасов изображал как следствие *общественной несправедливости*⁵. Вопрос о справедливости так или иначе звучит в произведении Некрасова — и обращен к небесам, к Самому Богу, хотя Некрасов ставит его не в тексте, а всем логическим ходом поэмы. Некрасов ведет эту тему настойчиво, акцентируя свою мысль введением в текст поэмы эпизода смерти схимонахини. Место этого эпизода в композиции поэмы объяснимо лишь одним: желанием автора подчеркнуть мысль о том, что земная логика и Божий Промысл часто не совпадают: то, что с земной точки зрения кажется благом, в духовном смысле губительно, ничтожно — и наоборот. Кажется, что «несправедлива», «нелогична» смерть схимонахини, совсем еще молоденькой девушки («Спит молодая, спокойная... Всех ты моложе, нарядней, милей»). «Несправедливость» ее смерти автор подчеркивает словами Дарьи:

Ты меж сестер словно горлинка белая
Промежду сизых, простых голубей.

В поэме умирают, уходят к Богу самые лучшие, самые молодые, самые нужные другим: слабым и убогим. В поэме витает вопрос: где же справедливость? Однако вопрос этот задает не автор! Вопрос зреет прежде всего в душе Дарьи:

Слезы мои не жемчужны,
Слезы горюшки-вдовы,
Что же вы Господу нужны,
Чем Ему дороги вы?..

Сам же автор как раз согласен с трагичностью жизни, согласен с тем, что Бог печется о людях лучше, чем они сами, с их своевольными желаниями, планами, стремлениями. Недаром в финале поэмы «Тишина» звучат у Некрасова строки:

Его примером укрепись,
Сломившийся под игом горя!
За личным счастьем не гонись
И Богу уступай — не споря...

Некрасов принимает жизнь не только в ее земной ипостаси, но и в надмирно-духовной. Если на протяжении всей поэмы Дарья говорит о труде, о тяжело заработанной «крестьянской копейке» и т.п., то сам автор всем ходом внутренней идеи поэмы подтверждает, что жизнь человеческая к этому не сводится, что она поистине чудесна, управляема высшими силами. Вот почему в финальных строфах поэмы «Мороз, Красный нос» звучат слова: «Она улыбалась. // Жалеть мы не будем об ней». Некрасов говорит здесь о Божием Промысле, с которым не нужно спорить, ибо Он благ. Более того, смерти, представленные в поэме, выдают подлинную святость людей. Вот почему не нужно жалеть о Дарье. В житиях святых часты упоминания того, что на их похоронах люди чувствовали Пасху, т.е. неизбежность воскресения святого человека. Так ощущает Дарья успение схимонахини, так сам автор представляет успение Дарьи, распростившейся с земной тяжкой долей и теперь безболезненно, в чудном счастливом сне перешедшей к жизни Небесной. Перед нами не смерть, а успение:

Нам слаще нигде не уснуть!
.....
А Дарья стояла и стыла
В своем заколдованном сне...

Точно так же об успении говорит Некрасов по отношению к Проклу, называя его «Уснувшим Проклом»:

Уснул, потрудившийся в поте!
Уснул, поработав земле!
Лежит, непричастный заботе,
На белом сосновом столе...

Смерть в поэме не только не безобразна, но даже поэтична: есть эпическая поэзия в описании лежащего на столе под иконами Прокла. В некрасовских строфах есть акцент на своеобразной красоте христианского успения:

Лежит неподвижный, суровый,
С горящей свечой в головах,

В широкой рубаше холщовой
И в липовых новых лаптях.

Большие, с мозолями, руки,
Подъявшие много труда,
Красивое, чуждое муки
Лицо — и до рук борода...

Эта красота — красота святости человека, преставившегося Богу. Отсюда образ Прокла у Некрасова охвачен евангельской метафорикой: автор сравнивает его с «голубем»:

Спускали родимого в пролубь,
Под куричий клали насест...
Всему покорялся, *как голубь*...

Образ голубя в данном случае восходит к евангельским словам Иисуса Христа: «Будьте... просты, как голуби» (Мф. 10, 16). Недаром с голубицей-горлинкой сравнивается и умершая в монастыре схимонахиня: «Ты меж сестер словно горлинка белая // Промежду сизых, простых голубей». Очевидна святость этой почившей схимонахини, которую Дарья не только называет «ангелом», но и обращается к ней, как к святой, за помощью в своем деле:

Этак-то ангелы кротки!
Молви, касатка моя,
Богу святыми устами,
Чтоб не осталася я
Горькой вдовой с сиротами!

Таким образом, перед нами проходят три необычные смерти: смерти святых людей. Несмотря на трагичность событий, мы ощущаем глубокую поэзию в описаниях Некрасова. Все дело в том, что в поэме вершит людские судьбы Божий Промысл. Он-то и является главным героем поэмы. Его-то и представляет Некрасов в поэтическом, сказочно-фольклорном образе Мороза-воеводы. Последнее описание чудесного, «влекущего неведомой тайной» леса — это поэтическое напоминание Некрасова о природе Божьего Промысла. Совсем не лес описывает поэт, называя его «глубоко-бесстрастным», а именно благую Божью волю, с «алогизмом» которой столкнулись в поэме умершие герои, по-земному страстно переживающие свершившиеся жизненные драмы.

Конфликт житейской логичности и неожиданно проявляющейся, «алогичной» Божьей воли подкреплен в поэме, каза-

лось бы, совсем не обязательным образом юродивого Пахома, о котором практически никогда не упоминают комментаторы поэмы. В VII главе поэмы, после описания того, как отец вырыл для Прокла могилу, а мать купила для сына гроб, появляется этот необычный персонаж. Прежде чем продолжить нашу мысль о его месте в композиционно-смысловой структуре поэмы, попытаемся взглянуть в этот образ, учитывая, что Некрасов, хотя и склонен к изображению христианского подвижничества, в том числе юродства, нечасто помещает в своих произведениях подобного рода героев. Вырастает «старинный знакомец Пахом» в поэме, словно из-под земли; поэт подчеркивает экзотичность и самого появления героя, и его одежды, повадок:

Деревня еще не открылась,
А близко — мелькает огонь.
Старуха крестом осенилась,
Шарахнулся в сторону конь —

Без шапки, с ногами босыми,
С большим заостренным колом,
Внезапно предстал перед ними
Старинный знакомец Пахом.

Прикрыты рубахою женской,
Звенели вериги на нем...

Перед нами классический юродивый. Зимой он ходит без одежды, без шапки. Возможно, Некрасов и имел опыт личной встречи с подобным деревенским юродивым. Скорее же всего — поэт составляет контаминированный образ, отвечающий сразу многими особенностями, взятыми из житийной литературы о блаженных. Ведь вряд ли «дурак деревенский» сумел соединить в себе одновременно такие особенности внешнего облика многих юродивых, как скитальничество (а именно о скитальничестве говорит его внезапное появление на дороге от кладбища), хождение босиком и без шапки, ношение железных вериг, хождение в женской одежде, мычанье вместо речи.

В житийной литературе все эти внешние признаки юродства «равномерно распределены» между различными типами юродивых (и это в очередной раз подтверждает, что Некрасов неплохо знал житийную литературу). Например, из жития «классического» юродивого — блаженного Василия Московского — известно, что он «не носил на теле своем одежды, а пребывал всегда без жилища и ходил нагим и летом и зимою, зимою замерзая от холода, а летом страдая от зноя»⁶, почему и звали блаженного Василия «нагоходцем». Ничего, однако,

не сказано о веригах, женской одежде. Вериги же носили многие блаженные. Таков был, например, московский юродивый Иоанн по прозвищу Большой Колпак (его изображает А. С. Пушкин в «Борисе Годунове», едва ли не впервые называя его колпак «железным»). Иоанн Большой Колпак переселился из Москвы в Ростов, построил себе келью возле церкви и так спасался, увешав свое тело железными тяжелыми кольцами и веригами. Гораздо реже встречаются юродивые, сменившие мужскую одежду на женскую. Не всегда юродивые молчат или, как у Некрасова, «мычат»⁷.

Нужно сказать, что в период написания поэмы «Мороз, Красный нос» Некрасов был едва ли не единственным в русской литературе крупным литератором, который с абсолютным, истинно народным доверием (все то же «народное Православие»!) относился к подвигу юродства. Общая ситуация была такова, что в Синодальный период Русской Православной Церкви (XVIII—XIX вв.) юродивые раздражали и светские и духовные власти. Замечательный церковный писатель Георгий Федотов в своей известной книге «Святые Древней Руси» отмечает: «Юродство — как и монашеская святость — локализуется на севере, возвращаясь на свою новгородскую родину. Вологда, Тотьма, Каргополь, Архангельск, Вятка — города последних святых юродивых. На Москве власть — и государственная, и церковная — начинает подозрительно относиться к блаженным. Она замечает присутствие среди них лжеюродивых, натурально безумных или обманщиков. Происходит умаление и церковных празднеств уже канонизированным святым (Василию Блаженному). Синод вообще перестает канонизировать юродивых. Лишаясь духовной поддержки церковной интеллигенции, гонимое полицией, юродство спускается в народ и претерпевает процесс вырождения»⁸. Особенно обострилась ситуация именно к 60-м годам XIX века, когда и писалась поэма Некрасова. Ее прекрасно иллюстрирует литературная судьба самого известного в XIX веке юродивого — Ивана Яковлевича Корейши.

Иван Яковлевич Корейша (1783—1861) — московский юродивый, хорошо известный своим (да и нашим) современникам и попавший даже в некоторые художественные произведения Н. С. Лескова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. Н. Островского. Иван Яковлевич Корейша был весьма хорошо известен не только в православной Москве, но и в Петербурге, так как ехали к нему за советами и молитвой со всех концов России. Часто среди его посетителей можно было обнаружить и представителей высшего света. В «Новом энци-

клопедическом словаре», вышедшем в начале XX в., сказано: «Редкий день проходил без того, чтобы у Корейши не побывала сотня посетителей... Его посещали многие представители (особенно представительницы) высшего света...». Н. С. Лесков в рассказе «Маленькая ошибка» не ушел от соблазна нарисовать чересчур экзотическую и в чем-то карикатурную фигуру⁹. К сожалению, почти то же самое видим мы и в романе Достоевского «Бесы», где Иван Яковлевич изображен под именем Семена Яковлевича, и не без оттенка карикатурности. Видимо, и Лесков, и Достоевский воспользовались одним и тем же источником сведений об этом юродивом: книгой И. Прыжова¹⁰. Л. Я. Лурье верно отметил в предисловии к переизданию книги Прыжова: «Юродивые, калики перехожие, кликуши для И. Аксакова... — нечто вроде пифий, народных праведников и прорицателей. Для Прыжова — их существование признак дикости, патологии или сознательного жульничества»¹¹. В самом деле, Прыжов не имел цели объективно взглянуть на жизнь 26-ти московских юродивых, которых он взялся описывать в своей книге: ни за одним из них он не признает права именоваться юродивым Христа ради. Все они описаны как кликуши и проходимцы. После книги Прыжова имя Ивана Яковлевича стало нарицательным в демократической прессе 1860-х гг., а во многом и в литературной среде в целом. С. С. Шашков отправил для напечатания в «Искру» статью о журнале «Гражданин», в которой язвительно говорит о Достоевском, что он «дебютировал в роли преемника покойного Ивана Яковлевича Корейши, анафемствуя Белинского, доказывая нравственную спасительность каторги...»¹². Известно также, что, отвечая на упрек Достоевского, С. С. Дудышкин назвал слова Достоевского «афоризмом», достойным «по своей смелости войти в сборник изречений Ивана Яковлевича»¹³. Таким образом, имя Ивана Яковлевича стало обозначением сумасшествия в литературной среде. Возможным это стало по той же причине, по которой на свет явилась книжка Прыжова: в 1860-е гг. в России наметился общий упадок веры, усилился скептицизм в отношении ко всему святому, тем паче мистическому¹⁴. Здесь официальная Синодальная настороженность по отношению к юродивым и ко всему чудесному (лишь в 1903 году по настоянию лично Николая II был прославлен в лике святых преподобный Серафим Саровский) драматически совпала по времени с воинствующим атеизмом nihilists и революционеров.

Совершенно иное отношение к юродству мы видим у Некрасова. Прошедший через реторту народного Православия,

вряд ли когда-либо он мог иронизировать над юродивыми. Напротив, в поэме «Мороз, Красный нос» юродивый Пахом выполняет важную художественную функцию. Именно ему дано озвучить Божью волю, подсказать, в чем же заключается собственно авторский взгляд на поднятую в поэме проблему справедливости:

Постукал дурак деревенской|
В морозную землю колом,

Потом помычал сердобольно,
Вздохнул и сказал: «Не беда!
На вас он работал довольно!
И ваша пришла череда!

Мать сыну-то гроб покупала,
Отец ему яму копал,
Жена ему саван сшивала.
Всем разом работу вам дал!..»

Именно Пахом сказал, что все случившееся с Проклом — «не беда», ибо входит в Божий Промысл о человеческой душе — ему же во благо. При этом Пахом выражает участие как человек: он мычит «сердобольно». Несомненно, Пахом озвучивает авторскую концепцию случившегося, обозначает внутреннюю тему «нетенденциозной»¹⁵ поэмы Некрасова. Со всякой иной точки зрения появление в поэме этой фигуры малозначуще и не совсем понятно. Поэма «Мороз, Красный нос» представила глубоко интимный духовный мир Некрасова, рассуждающего о смерти перед собственной, как ему кажется, могилой. В поэме очень много иррационального, интуитивного. Некрасов предстает в ней как человек глубочайшей внутренней веры, возвращенной в среде народного Православия.

Любопытно дальнейшее описание юродивого Пахома, исполненное высочайшей художественности:

Опять помычал — и без цели
В пространство дурак побежал.
Вериги уныло звенели,
И голые икры блестели,
И посох по снегу черкал.

Концовка эпизода с юродивым — это классическое изображение воплощенного юродства. В пяти строках перечислена вся основная «атрибутика» юродства: «мычание», внешняя «бесцельность» передвижения, вериги, телесная нагота. Но образ, созданный Некрасовым, очень глубок. Надо учесть, что вся нарисованная в последних строках картина направлена

на акцентирование идеи «бесцельности», а потому и «дурости» юродивого. Однако за внешним планом поэт располагает план внутренний — глубоко содержательный. Несмотря на бесцельность, внешнюю хаотичность передвижения юродивого «в пространстве», он оказался в нужное время в нужном месте (так что лошадь шарахнулась в сторону!) — и возвестил людям Божью волю. Бесцельность передвижения поддержана его «мычанием» (бесцельным звукоизвержением): свой разговор с родителями Прокла он начал мычанием и закончил им же. Но между этими мычаниями — внятная, судьбоносная речь. В приводимых строках — истинная поэзия юродства, этого своеобразного духовного искусства, серьезно, без насмешки воспринимаемого Некрасовым. Вера поэта представлена в поэме совсем иначе, чем в тех произведениях Некрасова, в которых проявляется революционный пафос («Русские женщины», «Памяти Добролюбова» «Кому на Руси жить хорошо» и др.). Если в упомянутых произведениях поэт в христианскую форму вносит революционное содержание, то поэма «Мороз, Красный нос» во всей полноте отразила неподдельную искренность, смиренность, глубину личной веры Некрасова, не книжное христианство, идущее от французских социалистов-утопистов, а глубинное народное Православие, которое автор поэмы впитал с молоком матери.

¹ Библиотека для чтения. 1864, № 2. С. 68.

² *Прйма Ф. Я.* К характеристике фольклоризма Н. А. Некрасов // Русская литература. 1981. № 2. С. 88.

³ История русской литературы. В 4-х томах. Т. 3. Л., 1982. С. 369—370.

⁴ Мы сознательно уходим от вопроса о датировке появления введения к поэме: по сути дела, введение лишь более рельефно обозначило смысловые грани произведения, но не явилось основой авторского замысла. Введение привнесло настроения момента и эмоционально ярко раскрыло их.

⁵ *Прйма Ф. Я.* К характеристике фольклоризма Н. А. Некрасова... С. 87—88. В советское время ошибкой тех, кто писал о фольклоризме Некрасова было то, что они оставляли в стороне вопрос об ориентации поэта на народное сознание в целом. Это сознание включало в себя не только фольклоризм, но и глубокий пласт народного Православия, мирно сосуществовавшего с фольклоризмом. Отсюда утрированность и в то же время недостаточность многих наших представлений о связях Некрасова с народным сознанием.

⁶ Жития святых святителя Димитрия Ростовского. Август. М., 1911. С. 39.

⁷ О «мычащем» юродивом св. блаж. Андрее Симбирском см.: *Мельник В. И.* Преподобный Серафим Саровский и симбирская интеллигенция (Религиозное воспитание И. А. Гончарова) // Преподобный Серафим Саровский и русская литература. М., 2004. С. 64.

⁸ Федотов Г. Святые Древней Руси. СПб., 2004. С. 258.

⁹ Совершенно иное отношение к типу деревенского «дурачка» выражает Лесков в рассказе 1891 г. «Дурачок». Но этот его персонаж в общем-то лишен черт юродивого: скорее это исключительный деревенский идеалист-правдолюбец, истинный последователь Евангелия в жизни.

¹⁰ Прыжов И. Г. Житие И. Я. Корейши. СПб., 1860; *Его же*: Очерки, статьи, письма. Л., 1934; *Его же*: 26 московских пророков, юродивых, дур и дураков. СПб. М., 1996.

¹¹ Прыжов И. 26 московских пророков... С. 6.

¹² Цит по кн.: Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского. Т. 2. СПб., 1994. С. 336.

¹³ Там же. Т. 1. СПб., 1993. С. 315.

¹⁴ Подробно см. об этом: Мельник В. И. Иван Яковлевич Корейша в русской литературе. Художественный образ и духоносная личность // Роман-журнал XXI век. М., 2004. № 11—12. С. 102—107.

¹⁵ По словам П. Д. Боборыкина, Некрасов просил учесть своих слушателей, что «его новое произведение не имеет никакой тенденции» (Библиотека для чтения. 1864, № 2. С. 68).

С. Н. Филошкина

ШЕРЛОК ХОЛМС И АРСЕН ЛЮПЕН

Интересный материал для размышлений над англо-французскими литературными и культурными взаимодействиями являют образцы детективного жанра. Отдельные черты последнего (например, мотив тайны), как известно, наблюдались в литературе уже давно, но рождение детектива справедливо соотносят с именем Эдгара По, под пером которого слились в единое целое важнейшие «компоненты» жанра. Это особый вид конфликта — столкновение персонажей лишь с последствиями, результатами насильственного действия, субъект которого, обстоятельства и причины не известны; это четко выстроенный сюжет, связанный с этапами раскрытия тайны, и, наконец, характерная фигура «героя-сыщика» — у Эдгара По поразившего читателей Дюпена, который осуществлял разгадку, опираясь на подбрасываемые автором детали-улики и пытливую работу мысли.

И французские, и английские авторы детективов взяли Дюпена за образец. Вместе с тем в выборе героя, разгадывающего тайну, у них проявился и взаимный полемический настрой. Эмиль Габорио фигурой Лекока открыл галерею сыщиков-профессионалов, увенчавшуюся обаятельной фигурой комиссара Мегрэ. Английская литература, вслед за По, обратилась к изображению сыщика-любителя (Холмс, отец Браун,

Пуаро, мисс Марпл). Французы продолжили полемику, выдвинув в качестве героя не гениального сыщика, а не менее гениального — и в разгадке нацеленных против него ловушек, и в придумывании интриг — нарушителя закона, вора-джентльмена, умело дурачащего полицию и по-своему отстаивающего дело справедливости. Таков Арсен Люпен, созданный Морисом Лебланом, бросившим перчатку А. К. Дойлу. Одно из произведений, состоящее из двух связанных между собой повестей, так и называется: «Арсен Люпен против Херлока Шолмса» (1908) — в самом искажении имени прославленного обитателя Бейкер-стрит содержится вызов!

Очевидная полемика Мориса Леблана с Артуром Конан Дойлом проявляется на всех уровнях произведения — в трактовке образов, жанровом облике и даже пафосном звучании. В рассказах Дойла предлагаемые читателю детективные истории трактуются серьезно, даже напряженно-драматически. Отдельные сцены могут вызвать у читателя улыбку, но в целом речь идет о требующем возмездия нарушении закона, покушении на собственность («Союз рыжих», «Голубой карбункул»), о разоблачении уже совершенных жестоких преступлений и коварных замыслов, обрекающих ни в чем не повинных людей на страдания и даже гибель («Пестрая лента», «Собака Баскервилей»).

Что касается французского писателя, то, даже сообщая о кражах, о чьей-то смерти (самоубийство вора Брессона в «Еврейской лампе», гибель генерала барона д'Отрека, спровоцированная им самим, в истории о голубом бриллианте), Леблан с очевидностью смягчает драматизм уголовных ситуаций. На первый план выступает цепь загадочных происшествий, забавных недоразумений, вносящих в повествование осязаемое комическое начало. Вещи в комнате убитого д'Отрека поначалу, как видят слуги, оказываются разбросанными, но потом все предстает глазам полиции в полном порядке, не украден и голубой бриллиант, а труп барона аккуратно прикрыт одеялом и генеральским плащом. На аукционе, куда наследники выставляют драгоценный камень, покупателя-финансиста отвлекает внезапно полученное странное письмо, и бриллиант достается графине де Крозон, из дома которой он вскоре исчезает и обнаруживается у австрийского консула в его флаконе с мыльным порошком. Инспектор Ганнимар устраивает ловушку предполагаемой участнице этих интриг, но в западню попадает совсем другая дама

Комическое начало, ирония, добродушный, а то и злой юмор окрашивают повествование при изображении вызванного из Лондона Шерлока Холмса, именуемого, как уже упомина-

лось, Херлоком Шолмсом. Хотя автор и признает достоинства английского сыщика, отмечая его наблюдательность, умение терпеливо ожидать, отвагу и мужество, эти качества выручают Шолмса лишь на очень короткое время. Совершая следующий шаг, он неизменно терпит фиаско, оказываясь в нелепом и смешном положении. Комизм ситуации усиливается по причине крайней самонадеянности знаменитого детектива, раньше времени торжествующего победу. С откровенной язвительностью изображается и другой любимый герой Дойла — доктор Ватсон, именуемый у Леблана Вильсоном. Автор наделяет его откровенной глупостью, зазнайством и неприятной внешностью: «вытаращенные глаза» и «широко раскрытый рот как бы делят надвое расплывшееся лицо, похожее на яблоко с лоснящейся, туго натянутой кожей, а вокруг заросли взъерошенных волос и жесткие, торчащие, как трава, пучки бороды» (1, 50).

Именно Вильсону доверяются восторженные, но, по сути, разоблачающие высказывания о методе Шолмса, обязательным орудием которого является лупа, исследование пылинок и царапин... Правда, сам Шолмс порой ссылается и на роль гипотез и размышлений; в одной из сцен он заявляет, что у него «на руках не все козыри, не хватает данных, признаков, на которых он обычно строит свое расследование». Торжественность этого утверждения разрушает исполненная важности реплика Вильсона: «...как, например, комья грязи и сигаретный пепел». (1, 52).

Комический эффект создают не только подобные комментарии Вильсона, но и реакция на них Шолмса, высмеивающего своего недалекого спутника. Леблан целенаправленно разрушает изображаемую Дойлом идиллию отношений гениального сыщика и его друга Ватсона, благородного, но обладающего довольно обыденным умом. Между этими персонажами в произведении французского автора, создавая опять-таки комический эффект, по недоразумению, в темноте возникают стычки, однажды Шолмс чуть не убивает Вильсона. Знаменитый сыщик любит произносить громкие речи о своих успехах и грандиозных планах, опираясь при этом на больное плечо Вильсона, у которого сломана рука. В другой ситуации, когда спутник Шолмса лежит тяжело раненый, тот забывает купить ему лекарство, не слышит просьбы страдающего друга о стакане воды.

Очевидна преднамеренность Леблана, отбрасывающего принципиально важные детали, характерные для Холмса в рассказах Дойла, и заменяющего их прямо противоположными по

смыслу. Вспомним, что английский писатель подчеркивал неприхотливость и даже аскетизм своего героя, который, отправляясь на расследование в пригород Лондона, брал с собой лишь зубную щетку! А Леблан заставляет Вильсона тащить за Шолмсом огромный чемодан, караулить его во время много-часового сна.

Налицо и изменения в жанровом облике детектива. Как уже отмечалось, Леблан высмеивает метод Холмса — Шолмса и потому отвергает характерный для сюжетного развития рассказов Дойла принцип: накопление деталей-улик, становящихся объектом размышлений английского сыщика, что и движет действие произведения. У Леблана роль подобных деталей ограничена, зато широко вводится приключенческое начало — изображение побегов и преследований, переодеваний, смены декорации действия, неожиданных появлений и исчезновений Люпена и его помощников, среди них прежде всего его возлюбленной Белокурой дамы, постоянно меняющей облик, имя и социальное положение.

Приключенческое начало в сюжете призвано не только запутать и унижить Херлока Шолмса, постоянно попадающего в ловушки, которые расставляет для него Арсен Люпен, но и раскрыть многие черты героя-парижанина: его умение быстро скрыться, а потом бросить вызов своим внезапным появлением, умение всегда оказываться в нужном месте, притворившись то шофером, то носильщиком, его физическую ловкость и силу (легко разрывает цепи наручников!) и в то же время преднамеренный расчет — способность заранее подготовить пространство для борьбы, пути возможного отступления. Так, прикинувшись солидным архитектором и якобы выполняя заказ хозяина, Люпен объединяет три здания потайными ходами, создает раздвижные стены, лифты с секретным механизмом. Это помогает ему спастись, когда, схваченный полицией, избитый и связанный, он убеждает своего давнего врага инспектора Ганнимара, что ему трудно спуститься по лестнице. Инспектор соглашается сесть с Люпеном в лифт, послав вниз своих агентов, чтобы они перехватили пленника на первом этаже. Но лифт неожиданно взмывает вверх, где на помощь Люпену приходят его сообщники, а Ганнимар остается ни с чем.

Эта полная увлекательных приключений и комических ситуаций история поединка Арсена Люпена с французской полицией и знаменитым английским сыщиком в самом конце повествования обнаруживает неожиданную серьезность и глубину. Автор стремится уверить нас, что не следует слишком доверять

развлекательному плану в его произведении. Устами Люпена подводится итог, в котором отношения между Шолмсом и Люпеном осмысливаются как определенная модель, как столкновение двух типов человеческого поведения в обществе: «...мы всегда останемся по разные стороны баррикад. Вы с одного края, я — с другого. Можно здороваться, пожимать руки, даже беседовать, но между нами будет всегда пролежать пропасть. Навсегда вы останетесь сыщиком Херлоком Шолмсом, а я — взломщиком Арсеном Люпеном. И каждый раз Херлок Шолмс, пусть и помимо воли, пусть и некстати, но все равно будет покоряться инстинкту детектива, заставляющего бежать по следу взломщика и пытаться посадить его. И каждый раз Арсен Люпен с душой взломщика будет стараться избежать когтей детектива и потешаться над ним, насколько позволят обстоятельства» (1, 167). При этом Люпен смеется издевательским, злым и жестоким смехом.

Авторская мысль развивается и в ином, весьма примечательном направлении. Напряженный, при всех комических ситуациях, поединок между Херлоком Шолмсом и Арсеном Люпеном, когда верх одерживает то один, то другой, но в конечном итоге всегда торжествует парижанин, отражает реакцию писателя на исторически сложившееся соперничество двух великих держав. Люпен каждый момент ощущает, что он борется с англичанином: «Франция против Англии! — восклицает герой Леблана. — Теперь Трафальгар будет отомщен!» (1, 48).

Но дело не только в Трафальгаре. Изображая превосходство Люпена в борьбе с противником, автор стремится компенсировать в сознании соотечественников ту горечь поражений, которую претерпела Франция и на рубеже XIX—XX веков, вступив в спор с Британской империей из-за колоний (один из примеров — утрата города Фашода в Судане, поначалу завоеванного французами) Не забыта была ко времени выхода книги Леблана и другая боль — позорные итоги франко-прусской войны. Об этом, особом, смысле образа Арсена Люпена хорошо сказал Ж.-П. Сартр, признавшийся в повести «Слова» в своем страстном увлечении образом героя Леблана в отроческие годы, когда патриотические чувства писателя, переживавшего унижение своей страны, были особенно остры и болезненны: «я обожал Сирано уголовников — Люпена, не подозревая, что своей исполинской силой, насмешливой отвагой, истинно французским складом ума он был обязан тому, что в 1870 году мы сели в лужу. Национальная агрессивность и дух реванша превращали всех детей в мстителей. Я стал мстителем, как и все: замороженный зубоскальством и рисовкой —

несносными пороками побежденных,— я высмеивал своих врагов, прежде чем выпустить им кишки». (2, 418).

С Сартром, конечно, нельзя не согласиться. Однако, хотелось бы обратить внимание и на другой момент: изображая героя-француза и противостоящих ему англичан, Леблан касается и проблемы национальной идентичности, какой она представляется его субъективному взгляду, обусловленному чувством уязвленного патриотизма.

Несомненно яркий характер Арсена Люпена создается автором на основе представлений о французском национальном стереотипе, в данном случае подчеркнуто положительном. В образах Херлока Шолмса и Вильсона проступают черты английского национального стереотипа, а точнее (обратим внимание!) — карикатуры на этот стереотип (прием достаточно любопытный).

Так, в Вильсоне, в огрубленном, сниженном виде, проглядывает тип бравого британского военного, всегда готового к выполнению приказа, вдохновляющего себя громкими лозунгами (их Вильсон постоянно выкрикивает) и стаканами крепкого виски. Херлок Шолмс демонстрирует образец уверенного в себе джентльмена, невозмутимо переживающего неудачи, озабоченного сохранением собственной чести: находясь вместе с Люпенем в тонущей лодке, он спокойно курит, не желая проявить суетливость и волнение в присутствии достойного противника (правда, в конечном итоге перебирается на полицейский катер, а Люпен исчезает под водой). Шолмс исполнен вызывающего снобизма, что проявляется, как уже отмечалось, в его постоянных презрительных репликах в адрес Вильсона.

В одной из сцен повести о голубом бриллианте добившийся, как ему кажется, окончательной победы над Люпенем (Арсен в руках полиции, и вынужден отдать камень) Херлок Шолмс, «нахлобучив на голову шляпу» быстро выходит, «как человек, не имеющий привычки задерживаться после того, как кончил дело». Характерны насмешливые комментарии Люпена: «Вот это называется уйти по-английски. Нашему достопочтенному островитянину не достает куртуазности, которой обладаем мы ...Уж как бы ни изощрялся, прикрывая вежливыми фразами свой триумф!» (1, 116).

Этой куртуазностью в высшей степени обладает Люпен, не желавший отдать бриллиант во имя своей свободы, но легко расставшийся с ним ради свободы любимой женщины. Как уже отмечалось, Шолмс умен, сообразителен, храбр, но эти общечеловеческие качества, разделяемые им с Люпенем, обретают у «Сирано уголовников» особый характер: ум у него ост-

рый и быстрый, проявляющий себя в красноречии, искрометной шутке и в неожиданных, меняющих расположение сил поступках; Арсен не просто смел — он упивается чувством опасности, даже на грани провала и возможной гибели он искренне забавляется подобной ситуацией; неистощимая сила жизни бьет из него ключом, а жить для него — значит бесконечно искать приключения и всегда побеждать! Он изыщен в движениях, его чувства глубоки и тонки, он всегда готов прийти на помощь обиженным и беззащитным, что становится порой завязкой интриги (повесть «Еврейская лампа»).

Итак, с одной стороны — карикатура на национальный стереотип (при изображении англичан), с другой — предельная идеализация черт, из которых такой стереотип складывается (в данном случае национальный французский в его сугубо положительном варианте). Все это создает в произведении Мориса Леблана выразительный в нравственно-этическом и эстетическом плане рисунок человеческих отношений. Он придает книге французского писателя изящество, выводя ее за пределы детективного жанра и смягчая тенденциозность авторской позиции.

¹ Леблан М. Арсен Люпен против Херлока Шолмса // Французский детектив. Романы. М., 1991.

² Сартр Ж.-П. Стена. Избранные произведения М., 1992.

М. Н Недосейкин

ПЕРЕХОДНОСТЬ И ПОВТОРЕНИЕ. ЗАМЕТКИ О ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ Э. ЗОЛЯ

В современном литературоведении сложилась вполне ясная и довольно жесткая традиция понимания места натуралистической теории в истории французской — шире европейской — литературы. Обычно литературно-критическое наследие Золя рассматривается как своеобразный «довесок» к его собственно художественной деятельности, причем «довесок» явно излишний. С ним приходится считаться, но от него методично стремятся избавиться. Например, ведущий французский специалист по творчеству Золя Анри Миттеран, анализируя специфический жанр «набросков» в творчестве французского писателя, не без удовлетворения констатирует несовпадение теории и практики у главы направления. Он приходит к выводу, что в основе натурализма лежит «не столько иллюзия, будто роман

можно построить по законам науки, в частности биологии, не столько сочувственное внимание к «бедным классам», не столько обращение к реальным документам, сколько энергия воображения, желание и мечта действовать и чем-то стать, мечта о динамическом существовании, о приведении в движение общественных сил, размышления о человеке как о «машине», подверженной желаниям...»¹.

В российском литературоведении ученые также постоянно отмечали, что теория Золя гораздо беднее его творчества во всех отношениях. Например, в работе Т. К. Якимович «Молодой Золя (Эстетика и творчество)», которая напрямую посвящена интересующей нас проблематике, отмечается, что эстетическая теория автора «Ругон-Маккаров» — «во многом ошибочная и, безусловно, более слабая, чем его литературное искусство...»². Конечно же, всем известно, что в советской науке о литературе всегда присутствовали вполне ощутимые идеологические коннотации: «борьба» реализма и натурализма приравнивалась к «борьбе» прогресса и регресса, хорошего и плохого. В этой исторической ситуации и был разработан известный исследовательский ход, пользовавшийся неизменной популярностью: Золя был стихийным реалистом, но не понимал этого; отсюда и все его «недостатки»³. Но, несмотря на неизбежную оценочность такого подхода, он сохраняется и поныне, иногда проявляясь непосредственно, но чаще всего опосредованно⁴. Иначе говоря, это общее положение принимается учеными просто в силу сложившейся традиции.

Причем, что довольно любопытно, это общее представление поддерживается учеными самых разных литературоведческих школ. Даже такой противник всего «реалистического» в искусстве, как Теодор В. Адорно, в своей «Эстетической теории» отметил: «Натурализм, благодаря своим новациям... ушел вперед дальше своего понятия. Беспощадно резкое, как бы бессознательное, импульсивное изображение эмпирических деталей... разрушает привычные поверхностные взаимосвязи и контексты романа, очень напоминая то, что представлял собой роман в более поздней стадии развития, в его монадологически-ассоциативной форме»⁵.

На первый взгляд, столь единодушное отношение ученых в этом вопросе представляется вполне понятным. Во-первых, понятия практики и теории принципиально не совпадают друг с другом. Теория всегда — это абстрагирование, своеобразное выпрямление практики, практика же относится к области конкретного исторического многообразия. Во-вторых, литературная теория Золя, реконструируемая учеными, действительно

кажется предельно схематичной, чрезвычайно прямолинейной, основывающейся на упрощенном представлении о причинно-следственных связях. Доскональное изучение источников натуралистической теории только подтверждает это мнение⁶.

Тем более удивительно на этом фоне выглядит тот факт, что изучены еще не все аспекты литературно-критического наследия Золя. И это с учетом того, что для французского писателя литературная теория не была чем-то внешним по отношению к его творчеству. Скорее наоборот, теория являлась своеобразным стержнем всех художественных исканий Золя. Так, в предисловии к сборнику своих публицистических работ «Поход» (1882) он пишет, что «люди легко могли смешать романиста и критика. В статьях моих увидели защитника моих собственных взглядов, в то время как я был всего только знаменосцем группы, или, вернее, протоколистом целого периода в литературе; но, повторяю, пройдут годы, и все станет на свои места. Критика отделил от романиста, установят, что он страстно искал истину, пользуясь научными методами и нередко наперекор собственным произведениям...»⁷.

Очевидно, что отделение критика и романиста в истории литературы действительно произошло, но совершенно в ином направлении, чем это представлялось Золя. Для французского писателя именно критик является системой координат, определенным смысловым инвариантом, по отношению к которому художественные тексты оказываются отступлениями, искажениями, вариантами чего-то первоначального. И оценивает эту ситуацию Золя вполне однозначно. Поэтому, думается, что изучение «слепых пятен» (П. де Ман) натуралистической теории действительно необходимо для современного литературоведения, ведь это позволит четче определить как специфику, так и место натурализма в общем движении европейской литературы⁸.

Переходность. На протяжении всей своей жизни Золя постоянно выстраивал в своих работах литературную систему координат, в рамках которой его собственное творчество выглядело бы вполне закономерным. Несколько раз будущий писатель создает планы для написания истории литературы или искусства, где обыгрывает одну и ту же схему: классицизм — романтизм — новое искусство (поздний романтизм, реализм, натурализм). Под последнюю категорию, конечно же, подпадают и творческие начинания самого Золя. Однако здесь в первую очередь необходимо отметить, что так или иначе понимаемое новое искусство не оказывается в рассуждениях писателя венцом всеобщего движения культуры, как это обычно

бывает в литературных манифестах, а всегда предполагает свое дальнейшее развитие. Другими словами, важнейшей характеристикой этой историко-литературной конструкции всегда была идея переходности. Уже двадцатилетний Золя писал своему другу детства Байлю (2.06.1860), что «наш век — век переходный; выйдя из ненавистного прошлого, мы идем к неизвестному будущему» (26, 378).

Исходя из этого положения, свою роль в истории литературы французский писатель неоднократно обозначал с помощью образа своеобразного предтечи «подлинного» искусства будущего. Например, в статье «Натурализм» (1876), посвященной французской драматургии второй половины XIX века, Золя отмечает: «Каждую осень при открытии театрального сезона меня одолевают одни и те же мысли. Я тешу себя надеждой, что, быть может, зрительные ряды не успеют еще опустеть с первыми жаркими днями, как появится новый гениальный драматург. Нашему театру так нужен свежий человек, который выметет с подмостков всякую дрянь и возродит искусство...» (25, 7). А письмо Гюисмансу по поводу выхода в свет его романа «Марта, или История одной проститутки» (13.12.1876) заканчивается следующими словами: «...Вы, безусловно, один из наших романистов завтрашнего дня» (26, 508). Примеры можно было бы легко умножить, но, думается, что картина и так ясна. Писатели-натуралисты оказываются мостом в будущее, их творчество определяет это будущее, поэтому в настоящем этих творцов преследуют неудачи и непонимание публики. Золя же крайне скромно: он только расчищает путь, делает шире литературную дорожку⁹, чтобы остальным было удобнее идти.

Безусловно, в идее переходности легко можно усмотреть отражение принципов историзма и эволюционизма, чрезвычайно популярных в то время. Однако, как кажется, эта идея содержит в себе иной акцент. Дело в том, что здесь речь идет не о переходе от чего-то к чему-то¹⁰, а о переходности как таковой. В статье 1881 года Золя так сформулировал специфику натурализма: «Натурализм всего-навсего метод, и даже меньше того — это путь развития» (26, 53). Переводя разговор с конкретных направлений в область методологии, Золя по сути дела добивается литературной власти (как над современниками, так и над будущими поколениями читателей). И это символическая власть нового типа, так как ставка делается не на четко определенные элементы, а на систему отношений, которая в конечном итоге и создаст будущую конфигурацию литературного пространства. Постоянное видимое умаление своего места на деле оборачивается невиданным доселе возвышением.

Идея переходности натурализма, иначе говоря, его превращения из конкретно-исторического направления в условия возможности существования литературы будущего, и повлекла за собой ту проблему, которую мы стараемся здесь рассмотреть. Теория Золя лишила натурализм традиционно понимаемой определенности, определенности просто необходимой в истории литературы. И из-за этого ученые были вынуждены возвращать натурализм «на место», используя для этого художественные произведения французского писателя и сильно упрощенную литературную теорию.

Повторение. Другой аспект интересующей нас темы находится в прямой связи с предыдущим. Позиционирование натурализма (как и многих иных направлений) прочно ассоциировалось с различного рода скандалами, которые на первый взгляд всецело подчинялись «неомании» (П. Валери) европейской литературы. Иными словами, ценилось то, что считалось новым (или казалось таковым). Натурализм же предлагал читателю целый набор новшеств. И чем активнее шла пропаганда нового направления, тем скорее вставал вопрос о его связях с предыдущей литературной традицией.

И в первую очередь была отмечена зависимость натуралистического искусства от одного из его главных оппонентов, от романтизма. Так, Флобер в письме к Золя (4.07.1879) предложил до сих пор популярную в научной среде интерпретацию натурализма как завуалированного романтизма: «И продолжаю настаивать, что вы чистой воды романтик»¹¹. Интересно, что и сам Золя неоднократно писал о своем литературном романтическом происхождении. Правда, он считал это своим недостатком, а не достоинством и потому всячески старался избавиться от любых проявлений романтической эстетики в своем творчестве. «На мой взгляд, деизм Гюго и его красноречие оказали на мое поколение самое пагубное влияние» (26, 545). Эту же «болезнь» романтизма он видел и в своих учениках. В письме к Бурже (22.04.1878) он делает вывод: «Словом, ясно, что Ваше поколение тоже будет отравлено романтизмом» (26, 528). Романтизм для Золя — это искусство, уводящее человека от реальности, подменяющее жизнь воображением, преграждающее путь любому осмысленному действию. Очевидно, что, несмотря на признание родства, оценка французской романтической школы у Золя крайне негативна. И если писатель-натуралист и повторяет в чем-то романтизм, то делает это ненароком, случайно, бессознательно.

На фоне такой бескомпромиссной борьбы совершенно неожиданным выглядит выбор «официального» предшественника.

В уже упомянутом нами предисловии к сборнику «Поход» он пишет о себе, как о художнике, который, «начав с романтического бунта, пришел к натурализму, к стремлению внести в литературу мир и порядок, к новому классическому периоду» (26, 9). Традиционно считается, что Золя относился к классицизму еще более резко, чем к романтизму, делая исключение только для Мольера¹². Однако, как видно, это совсем не так. И действительно, выстраивая «великое натуралистическое движение, которое распространялось незаметно, но неуклонно» (25, 13), Золя просто не мог пройти мимо «классического» (или «золотого») века французской словесности. В сборнике «Наши драматурги» (1881) он предлагает создавать «настоящую» натуралистическую драму именно по стандартам классицизма. Самыми же главными принципами последнего, по мнению французского писателя, являются простота фабулы и интерес к психологии человека. Первый пункт предполагает, что чрезмерно эффектное действие отвлекает зрителя от серьезности поднимаемых в пьесе тем. Следовательно, необходимо придерживаться ясной и четкой линии в повествовании. Второй же включает в себя два дополнительных значения. Изображая внутренний мир человека, драматурги эпохи классицизма смогли вывести на сцену живого, реального (в терминологии натуралистов «физиологического») человека. Глядя на героев Расина, к примеру, понимаешь, что «это наши желания, наши гневные порывы, наши радости, наши высокие стремления, наши падения, изображенные на сцене во всей полноте» (25, 161). Но здесь как раз принцип историзма, которого так строго придерживался Золя, неожиданно дает сбой. Ведь выходит, что за двести лет человек практически не изменился. Впрочем, это противоречие, влекущее за собой довольно существенные последствия, является, на наш взгляд, совершенно закономерным. Обращаясь к наследию эпохи классицизма, Золя одновременно вернулся и к установкам известной риторической традиции, в рамках которой история как бы и не существует, а творчество предполагает постоянное повторение «изначальных» образцов¹³.

Кстати, это возвращение к риторике неожиданным образом сближает натурализм все с тем же романтизмом. Именно на поле риторики Золя, сам того не желая, опять встречается с Гюго, в этом их общность¹⁴. И можно сказать, что наведение натурализмом «мира и порядка» в литературе действительно приводит к новому классическому периоду, к новой риторической системе, регламентирующей творчество писателей. Тем самым категория нового одновременно утверждается/снимается

Золя; новое — это имя для перехода от одного старого к другому. Недаром в частной беседе с Флобером, записанной Гонкурром (19.02.1877), Золя сказал: «...Я, как и Вы, ни в грош не ставлю это слово «натурализм» и все-таки буду повторять его, твердить, потому что вещи должны иметь какое-нибудь название, чтобы публика считала их новыми»¹⁵.

Таким образом, перед нами снова возникает довольно сложная ситуация полностью игнорируемая исследователями именно по причине своей сложности. Чрезмерное упрощение литературной теории Золя, как нам представляется, поддерживается повышенным вниманием ученых к вполне определенным результатам критической деятельности французского писателя. При этом упускаются из виду конкретные способы создания, приемы конструирования этих самых результатов, два из которых мы и постарались здесь рассмотреть.

¹ Миттеран А. Генетический метатекст в «Набросках» Эмиля Золя // Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999. С. 242.

² Якимович Т. К. Молодой Золя (Эстетика и творчество). Киев, 1971. С. 12.

³ Подробнее см.: Зенкин С. Н. «Героическая парадигма» в советском литературоведении // Лотмановский сборник. М., 1997. Т. 2. С. 124—139. Любопытно, что и сам Золя неоднократно обращался к этому приему для выстраивания собственной литературной генеалогии.

⁴ См., например: Вихорева Н. Н. Натуралистический роман: о механизмах жанрообразования // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1998. Вып. 4. С. 44—50; Чечиль Е. А. Любовная и матримониальная темы в романах Э. Золя: Дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2005. С. 31—47 и др.

⁵ Адорно В. Т. Эстетическая теория. М., 2001. С. 359.

⁶ См., например, раздел, посвященный Золя в: Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. М., 1977. С. 241—283.

⁷ Золя Э. Собр. соч. В 26 т. М., 1967. Т. 26. С. 9. Здесь и далее тексты Золя цитируются по этому изданию. Номер тома и страницы указаны в тексте статьи в скобках.

⁸ Мы сознательно ограничиваем себя здесь темами, которые относятся к рефлексии Золя не над методом работы писателя, а к местоположению всего натурализма во французской литературе.

⁹ Образ неоднократно используемый Золя как в публицистике, так и в художественных текстах.

¹⁰ Правда, этот тип переходности также присутствует у Золя, но на ином уровне, уровне построения конкретного текста. См. об этом нашу работу: Недосейкин М. Н. Книга как «кусочек жизни» (еще раз о концепции Золя) // Теория и мифология книги: французская книга во Франции и России. М., 2007. С. 115—119.

¹¹ Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи. В 2-х т. М., 1984. Т. 2. С. 240.

¹² См., например: Якимович Т. К. Указ соч. С. 32—36.

¹³ Идеологические коннотации этого «возвращения» проанализированы в работе: Шарль К. От ученого к пророку: местоположение Золя // Шарль К. Интеллектуалы во Франции. М., 2005. С. 234—253.

¹⁴ Отношения Гюго и Золя вообще крайне интересная тема, которая до сих пор полностью не раскрыта. При внешней обоюдной неприязни эти две фигуры французской литературы чрезвычайно похожи друг на друга (как в творчестве, так и в общественно-политической жизни).

¹⁵ Гонкур Э. и Ж. де. Жермини Ласерте. Актриса Фостен. Отрывки из «Дневника». М., 1990. С. 496.

О. Ю. Скопечная

ПУТЕВОЙ ЖУРНАЛ, ИЛИ МАНИЯ ПРЕСЛЕДОВАНИЯ: О «ЗАПИСКАХ ЧУДАКА» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Как известно, идея кругового движения, или ницшеанского вечного возвращения, была наваждением Андрея Белого. Чаемому пути по спирали противостоял пугающий роковой возврат. В круги свиваются его путешествия, с их призрачной географией и отчетливой мистико-эзотерической идеологией. В путевой книге Белого «Одна из обителей царства теней» (1924) запечатлено бегство «Некто», по выражению Мандельштама, «веком гонимого взащей», из Советской Москвы в эмигрантский Берлин («царство теней») и затем из Берлина — в Москву (также в другом месте названную «царством теней»). В «Записках чудака» (1922) намечено бегство из Москвы в Дорнах за Штейнером и подробно описан обратный путь (также скрытое бегство) из Дорнаха в Москву, пролегающий через беспокойные границы западного мира 1916 года. Круговое движение в «Записках чудака» отражено в композиции и одето в символы: автор сворачивает с пути Парцифалля, через испытания восходящего к Чаше на путь Агасфера: «наступило время: бездомный шатун, я сутуло блуждаю по миру»; «...я — вечный жид <...> видел вихрь вознесения; с тех пор заблуждал я по странам земли...»¹. Траектория Вечного жиды, по Белому, — траектория отказа от магического знания, от высшего «Я», бегство от испытания, от миссии. Там, где встал этот «вечный шарманщик», предупреждает Белый в статьях, утверждается слепое повторение — «поворот Заратустры на тень Заратустры».

В «Записках Чудака» Белый пристальнее, чем где бы то ни было, вглядывается в те силы, которые заставляют повернуться странника к своей тени — назад и вниз. Это «агенты», «сыщики», «шпионы», всегда стоящие где-то рядом, не напротив, а наискосок, «на перекрестке дорог у спуска», воспро-

изводящие «боковой ход» брички Чичикова по кругам ада, подсмотренный Белым у Гоголя.

Шпионы имеют множество мотивировок. Эзотерическая: оккультно-тенивые препятствия к истине, они же — так называемые в антропософии «стражи порога». Брюнет на первой, французской границе — «ангелическое существо» (первый страж, по Штейнеру), символ британской власти в Лондоне — второй страж, женское существо в облике льва (в тексте же подчеркивается **ее**, Британской империи, лев), сыщики, вспархивающие на пароходе в облике довременных драконов — третий страж, дракон. Политическая: агенты международных разведок и контрразведок, подозревающие антропософов, и особенно Андрея Белого, в шпионаже в пользу немцев и инкриминирующие ему измену родине.

Неявная, геополитическая: намеки на инспирировавший войну британский заговор — идея, по-видимому, почерпнутая Белым у Хаустона Стюарта Чемберлена² (не случайно его имя мелькает в описании враждебного городского пейзажа Лондона — характерная для стиля Белого фигура конспирации). В иерархической структуре врагов рядовые сыщики всех стран «высылаемы Сэрм, проветвившимся в их среде». Именно в Лондоне — переломный момент путешествия, высшее «Я» свергнуто Сэрм, британские туманы вытесняют в авторе воспоминания о Дорнахе, Сэр противостоит Штейнеру. За всем этим, вероятно, отмечаемая современниками ненависть Белого к англосаксам, которых он, как замечает М. Безродный, возможно, под влиянием отца, отождествлял с евреями (в письмах выражался: «жиды-англичане») и также с либеральной русской интеллигенцией³. «Надо разгромить Лондон», — кричал, по воспоминаниям С. Соловьева, отец Белого⁴. И идея взрыва Лондона лейтмотивом разыгрывается в «Записках чудака». Что касается либеральной интеллигенции, то «тот среброглавый» и среброусый, «гуманный, начитанный сэр», что «роем теней, неприятнейших мистеров <...> гонялся» за Белым «по всем перекресткам», очень напоминает Милюкова, к которому автор взывает в открытую тут же в тексте, как бы жалуясь на притесняющих его сэров и мистеров: «О, если бы знал Милюков, проживающий в **то самое время** в Оксфорде, во что превращали его собрата по перу» (С. 397).

Враги как будто имеют в «Записках» и внутреннюю психическую мотивировку. Автор сплошь и рядом признает, что они — его болезнь, его мания, от которой, впрочем, подчеркивает он, пали, не выдержав духовного испытания многие великие: Ницше, Гельдерлин, Шуман. Однако признание это

не полно, так как и мания овнешняется, ведь заразили ею они же, враги.

Мы рассмотрим врагов как нечто наиболее слитое с автором и его текстом, как механизм его стиля, воплощенный прием, литературную стратегию.

Поэтику Белого, отвечающую проклятию кругового движения, я назвала бы проективной или параноидальной. В разделенном на «я» и «они» тексте «они» объективируют приемы затекстового автора, направляя их на его текстовую ипостась. Сквозящее за разделением тождество отчасти присутствует и в самом тексте, представая в зеркальных маневрах сторон: «Ерзают мысли, как сыски; и ерзают — сыски» (с. 474) или: «мы гонялись днями: я — мыслями; сэры — «мистером» (с.401) Мистеры, сыски, мысли суть маневры. Но некое ядро общности, подлинное единство маневра остается скрытым. На поверхности — только легальная, внутренней цензурой допущенная фигура: пересечение границы, вторжение на чужую территорию (или свою, подающуюся как чужую: другое «я», подсознание и т.д.) и — взрыв.

Известно, что «взрыв», с его бесконечными мифологическими, литературными, физическим обертнами (от дионисизма до «смутных вихрей теории лорда Кельвина») — главный сюжет и прием Белого. Взрывом и тиканьем бомбы проникнут Петербург. Бесконечно взрывает сам Белый: язык, фразу, термин, быт, биографию, устои и т. д. Взрыв есть некое зеркальное действие: «Творчество мое — бомба, которую я бросаю; жизнь вне меня лежащая, — бомба, брошенная в меня»⁵. Взаимными взрывами полнятся «Записки чудака». «...Он [т.е. Враг. — О. С.] вел свой подкоп; пришло время взорвать меня: «Я»— будет взорвано...». (С. 337) «...Я ношу динамит, от которого разорвутся на части, взлетая на воздух:

— Россия —

— Германия —

— Франция —

— Англия — ...» (С. 408)

Взрывы эти, как правило, мотивируются по-разному. Те, что исходят от Белого или автора-героя «Записок», «позитивные взрывы» есть взрывы видимости, ложных, закосневших покровов мировой данности, коими являются государственность, цивилизация и проч., в пределе же — бранный телесный состав. Через эти взрывы разоблачаются «глубины» мира: с одной стороны, — открывается лик врага, с другой — истинное духовное начало «я», восходящее к божественному абсолюту. «Их» взрывы есть также взрывы видимости, кото-

рая в этом случае может выступать некой защитной оболочкой, охранительной границей (тело, дом, государство). Но производятся они ради уничтожения или вытеснения таящейся за ней живой самости, духовного начала и подмены ее видимостью же. В одном случае взрыв — открытие подлинности, в другом — подлог.

Глобальный космический подлог, производимый ими, — навязывание миру дробной материальности. Подчиненный их законам, мир механически рассыпается и случайно собирается вновь. Это плоский, лишенный духовного измерения мир, обреченный на конечное исчезновение. Такая профанная модель функционирования (дробление-собрание) преломляется в процессе эзотерического чтения, который, как подчеркивает Белый, и составляет существо посвяtitельного путешествия. Автор жалуется, что не читает более «шифра». «Шрифт <...> рассыпан; бессвязные буквы его мне слагают теперь ерунду...». (С. 306) Так, распавшееся на слоги слово «любовь» может неожиданно превратиться в «лютик». Лютик же отсылает к Сологубу, гению распыления, по Белому⁶, и зловещей флоре «Мелкого беса», как и к самой фигуре адского подлога и подмены: «—Какие это цветы, Павлуша? <...> —Это лютики, Ардаша <...> Таких цветов, вспомнил Передонов, много в их саду. И какое у них страшное название! Может быть они ядовиты. Вот возьмет их Варвара <...> заварит вместо чаю, да и отравит его <...> чтоб подменить его Володиным». ⁷ Вот наглядная картина взрыва через подлог: в «любовь» подкладывается «тик» (любимый Белым мотив тиканья бомбы, проходящий через весь «Петербург»), и любовь взрывается лютиком и лютостью.

Отметим, что непосредственно к космическому подлогу мертвые буквы и профанация эзотерического чтения возводятся через Акакия Акакиевича Башмачкина, чья тень витает на страницах «Записок». Она проступает в намеках: «пиши, как сапожник» или: «в моем быте душевном изделия старые изнасились». Акакий Акакиевич, по представлению Белого, один из дьявольских гоголевских персонажей, который, как утверждает он в «Мастерстве Гоголя», подменил платоновскую идею шинелью. В «Записках» он — агент, заменивший высшее «Я» автора пустой оболочкой пальто, которое вешает в шкаф довольный шпик.

Собственно языковое поле и есть основная арена подлога. Незаконные операции со словом позволяют врагу подменять самозаконные жертвы, манипулировать ею, клеветать и губить. Космическая субстанция подлога легко переходит в политическую:

«...явно: чиновник, заведующий шпионажем в Германии,

был оккультистом<...>извлек из души моей все, что ему было нужно, подсунил мне в душу «астральное» золото, невесомое и наполнил все мое существо звонким звоном переживаний о **мире и братстве народов...**»(С. 287). Играя метафорами, чиновник профанирует высшие смыслы: вместо золота-солнца-Логоса подсовывает материальное зло Аримана, а борца за мир обращает в продажного агента. В дальнейшем эта злокозненная языковая игра еще более очевидна: «...я был **пассифистом**; переведа на английский язык слово «пакс», получаем мы: **пакость** и пассифист значит: **пакостник**». Так, диверсантом оказывается макаронизм: проникая за границу чужого языка, ведет там подрывную работу, обманывает и клеветает.

Но подобную диверсию на языковом поле осуществляет и автор. Откликаясь на обвинения в «измене»: фантомные — в измене родине — со стороны разведок, реальные — в измене прежним лозунгам — со стороны литературного «братства» («...многие мне боятся довериться, я кажусь переменчивым, хамелеоном, неверным...»), — Белый внедряется в само слово «изменение», вычленяет его корень и на основе ложной этимологии («мен» как индо-европейский «*men*») прочитывает на разных языках как «человек» или «разум»: «*Men*», «*Manas*» (антропософское понятие сердечного разума из санскрита), «*Mensch*» и т.д. Рождается контрабандный каламбур: «измена» как «из мен-я». Эта операция извлечения и переназвания позволяет Белому отстаивать правду своих перемен как вечную спираль — не отмену одного в пользу другого — но движение неизменности, не измена, а перевоплощение. Языковая игра обретает стратегическое значение, она — отстаивание репутации и перед международными шпиками (по словам Белого, ходила «темная сплетня<...> о том, что в Дорнахе выращиваются предатели своих стран...»⁸), и перед литературными «друзьями», с их «обидными намеками» на предательство «Мусагета», «тайный перебег в «Путь»⁹ и т.д.

Еще более любопытный пример стилистической диверсии являет собой двойная и часто фантастическая этимология слов, которую приводит Белый в поэме «Глоссолалия» (1922). Своим мотивным рисунком, своей антропософской идеологией поэма непосредственно связана с «Записками Чудака», а звукосимволистские построения, к которым прибегает в ней автор, могут быть восприняты как комментарий к «Запискам». Так, двойная этимология дается важнейшему для «Записок» слову «мина», связанному с центральным мотивом взрыва. В зависимости от стадии застывания живого звука и превращения его в мертвое понятие, по прихотливой фонетической кос-

могони Белого, мина может быть связана с индоевропейским «*min*» (русское: мнить, думать): «*mina*» — «дух по-литовски, так кажется...» (осторожно сообщает Белый) и с «изменением»: «мена», «*mainas*» — «обмен», то есть — с неустоявшейся, движущей мыслью, «но, — подчеркивает Белый — в оплотнениях сохлой, понятной мысли уж «*mina*» не дух: Миме, Нибелунг он»¹⁰. (с. 87) Карлик Миме из «Кольца Нибелунгов» есть тот «карлик сомнений», «которого Ницше всегда ненавидел, с которым боролся: и от которого Ницше погиб», — говорит Белый в «Кризисе культуры»¹¹. Миме для Белого — символ порочного круга, это тень, на которую сворачивает странник. Мина, таким образом, каламбурно связывается им и с движением духа, спиралеобразным перевоплощением, и с круговой неизменностью бездуховной материи, вечным возвращением. Двойная этимология позволяет жонглировать миной в «Записках Чудака», вкладывая в нее то одно, то другое содержание, отчасти подобно тому, как в боях за символизм Белый, по его собственному признанию, стратегически разворачивал «жерла орудий Кантовой критики»¹².

А вот пример интертекстуальной контрабанды. Глава о Лондоне оркестрована Белым лейтмотивом из Блока: «Пред Гением Судьбы пора смириться, сör!»». Цитата, однако, незаметно перетолковывается автором «Записок»: у Блока сör — жертва Гения Судьбы, рока. У Белого же это — сам рок, превращающийся в символ Лондона. Этот перетолкованный сör подкладывается и в Милюкова, который также — символ рока и заодно мирового адского заговора, «дракон войны». Белые же перчатки, которые носят сэры, соединяют их с «ужаснейшими ритуалами» темного масонства, на чьей кухне, по позднейшему уверению Белого, готовилась мировая война¹³. Языковая и литературная игра и здесь служит военным целям — разоблачению или псевдоразоблачению, т.е. клевете — как раз тому, в чем обвиняет автор своих призрачных врагов.

Так, можно сказать, что подлоги, творимые сопровождающими автора шпионами, обнажают саму мифотворческую стихию текста. Агенты — приемы символистского языка Белого, рождающие миф (макаронизмы, каламбуры и т.д.) и, одновременно, рожденные языковой игрой фантомы, являющиеся как бы извне. Если цель вражеских подлогов — утверждение шпионской или дьявольской самости, распространение ее через внедрение и вытеснение самости чужой, то цель мифотворческой стратегии автора — отстаивание своего влияния, борьба против вытеснения, часто проступающая в откровенных

и лишенных мистических одежд жалобах на непризнанность, на «самоуверенное толкование» его «в искажающей личной проекции», умаляющее сведение его универсального «я» к одной из временных личин — литератора, «вахтера» Гетеанума и т.д.

Обратимся теперь к фигуре инспиратора и теме смысла миссии или путешествия. По известной версии Ходасевича¹⁴, развиваемой в дальнейшем в попытках психологических и психоаналитических интерпретаций Белого¹⁵, истоком фобий и агрессивного взрывного «акта» в «Петербурге» и других романах является отношение писателя к отцу. На место отца может быть подставлен и другой авторитет — Штейнер. И, по-видимому, нигде столь ярко, как в «Записках чудака» (особенно в сочетании с автобиографическим комментарием), не проступает совмещенность роли духовного водительства с преследованием и погублением.

По фрейдовской схеме паранойи, преследователь является самым любимым и влиятельным лицом в жизни больного¹⁶. В «Записках» Штейнер разными способами накладывается на размноженную фигуру «агента». Как и агент, память о Штейнере сопровождает путешественника через пограничные посты, в вагоне и пароходе. Во время «лондонской недели», проходящей под знаком уловления фаустовской души, которую окружают лемуры в облике сэров, Штейнер является автору Месфистофелем из дорнахской мистерии.

Штейнер и обликом повторяет «агента». Агент — «брюнет в котелке», а Штейнер — «брюнет в широкополой отчетливой шляпе», оба наделены — пронзающим взглядом: «тот взгляд не забудете» (как в «Петербурге» — взгляд Всадника: «ты его не забудешь вовек»). Штейнер — доктор. Но и один из агентов — доктор из Одессы. Белый сам подчеркивает двойственность своего отношения к нему: «с одной стороны, этот «доктор» был явно **брюнетом**, меня отравившим; с другой стороны, он, внимательно относясь ко мне в миги болезни моей, во мне вызвал естественно приступ доверия: все-таки, думал я, **доктор** он и — **по сердечным болезням...**» (С. 366) Сердечные болезни связаны с темой операции, производимой Штейнером. Белый пишет о страхах в связи с ней. Ему снится: «...доктор в образе какого-то отвратительного существа разрезал мне грудь...»; «произведет надо мной опасную операцию»¹⁷. В «Записках»: «...я чувствовал <...> неизбежно меня ожидающий акт отразится на теле моем операцией...» (С. 444) Светлый вариант этого мотива предстает своеобразным причастием: «кто-то (кажется д-р)... сделал крестообразный какой-то сладкий разрез на моем лбу <...> не то капля елея <...> не то мое «я»

капнуло в чашу, в Грааль; но эта чаша была уже не чашей, а моим сердцем...»¹⁸ Темная версия — все тот же мотив шпионского подлога: британец «искусными действиями» подложил в душу лед, немец — «германин», наконец, брюнет в котелке — «что-то» или «ничто».

Неизвестность внедренной субстанции определяет и неопределенность миссии или цели путешествия. Какова она — спасение человечества через приближение второго пришествия и «неведомых мне форм любви и братства народов» или распространение ничто на «все что ни есть»(формула дьявола, по Белому)?

Эта неопределенность цели обуславливается еще одним важным обстоятельством. Путешественник получает миссию в некоем смутном состоянии, чаще всего во сне: «проведавши о моей бессознательности он [сыщик — О. С.] со мной повстречался, увлек меня, **спящего**, в управление Генерально-Астрального Штаба...»(С. 287); «и тут мелькнуло мне, что я отвечаю на какой-то вопрос, связанный с роковой тайной миссии <...> я понял, что я, или мое бодрственное «я», вопрос доктора проспало» <...> ты — проспал свою клятву; и не знаешь, чему поклялся...»; « во сне заключил договор о продаже отечества» и т.д.

В «Записках» тайна миссии и ее неосознанность вырастают в целую сеть мотивов: ошибки пути, чтения, перепутанного шрифта и т.д. Все они, вероятно, восходят, к гностическому и масонскому сюжету потерянной или забытой правды, забытого слова, пароля. Вместе с тем, эта тайна или неизвестность внедренной субстанции, загадка миссии соотносима с вытесненным характером конфликта в параноидальной проекции, который, по Фрейду, воспринимается как внешняя угроза — агентом, шпииком, сыщиком.

¹ *Белый А.* Записки чудака // *Белый А.* Собр. соч. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 333, 445. В дальнейшем ссылки на данное издание приводятся в тексте.

² О брожении идеи британских корней войны среди дорнахцев Белый говорит в автобиографических записях. (*Белый А.* Материал к биографии (интимный). Андрей Белый и антропософия. Публ. Джона Мальмстада // *Минувшее*. М., 1992. Вып. 6. С. 412.) Магнус Юнгрен указывает, что влиявший на Белого Э. Метнер в 1914 г. почерпнул эту идею из статьи Чемберлена «Немецкая любовь к миру» («*Deutsche Friedensliebe*»). (*Юнгрен М.* Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб., 2001. С.1 21)

³ См. : *Безродный М.* О «юдобоязни» Андрея Белого // *Новое литературное обозрение*. М., 1997. № 28. С. 100—125.

⁴ *Соловьев С. М.* Детство: Главы из воспоминаний // *Цит. по: Безродный М.* О «юдобоязни» Андрея Белого. С. 111.

⁵ *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 216.

⁶ См.: *Белый А.* Далай-Лама из Сапожка (О творчестве Ф. Сологуба) // *Весы*. 1908. № 3. С. 63 — 76. О модели «распыления» у Белого: *Григорьева Е. Г.* «Распыление» мира в дореволюционной прозе Андрея Белого // *Учен. зап. / Тартуский ун-т*, 1987. Вып. 748. С. 134—142.

⁷ *Сологуб Ф.* Мелкий бес. М., 1988. С. 153.

⁸ *Белый А.* Материал к биографии // *Минувшее*. Вып. 8. С. 453

⁹ См.: *Белый А.* Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 452—453.

¹⁰ *Белый А.* Глоссология. Поэма о звуке. Берлин, 1922. С. 87.

¹¹ *Белый А.* Символизм как миропонимание С. 272.

¹² *Белый А.* Почему я стал символистом... С. 438.

¹³ См.: *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 283.

¹⁴ См.: *Ходасевич В. Ф.* Андрей Белый. Черты из жизни // *Возрождение*. Париж, 1934. 8, 13, 15 февраля; *Ходасевич В. Ф.* Памяти Андрея Белого // *Ходасевич В. Ф.* Некрополь. Брюссель, 1939.

¹⁵ *Lunggren M.* The Dream of Rebirth. A Study of Andrey Belyj's Novel *Peterburg*. Stockholm, 1982; *Muller Cooke O.* Pathological patterns in Andrey Belyj's novels: «Ableuxovs-Letaevs-Korobkins» revisited // *Russian literature and psychoanalysis*. Ed. Daniel Rancour-Laferriere. Amsterdam; Philadelphia, 1989. Pp. 263—284; *Эткинд А.* Хлыст. Секты. Литература и революция. М., 1998. С. 401—481.

¹⁶ См.: *Freud S.* Le President Schreber. Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoia (denentia paranoides) decrit sous forme autobiographique. Paris, 1995. P. 39.

¹⁷ *Белый Ф.* Материал к биографии. С. 359, 383.

¹⁸ Там же. С. 365.

О. Е. Рубинчик

«И НЕ ХУЖЕ ШАГАЛА Я ТЕБЯ ОПИШУ...»: АННА АХМАТОВА И МАРК ШАГАЛ

Творчество Шагала было значимо для Ахматовой на протяжении всей ее жизни.

Описывая свои парижские впечатления 1910—1911 гг., она вспоминала: «Марк Шагал уже привез в Париж свой волшебный Витебск...»¹ Георгий Глекин, собеседник Ахматовой 1960-х гг., писал: «Очень высоко Анна Андреевна ставила искусство Марка Шагала, а затем — Фалька, Штеренберга, Тышлера»².

Мне неизвестны свидетельства того, что Ахматова и Шагал были знакомы, хотя беглое их знакомство очень вероятно. Но есть свидетельства их позднего опосредованного контакта. «В Ленинграде ее навестила дочь Шагала, сентиментально и торжественно рассказывала ей о любви родителей к ее стихам»³. В 1963 г. Ахматова сообщила одному из своих знакомых, «что у нее есть картина Шагала “Зеленые любовники”⁴ и что, когда

в Ленинград приезжала дочь Шагала, она обмерила эту картину и сказала, что спросит у отца, когда он ее написал. Дочь Шагала оставила Анне Андреевне фотографию отца»⁵. «Потом спросила, что она может прислать ей из Парижа, какие духи, книги, лекарства... Нет, ничего не нужно, спасибо. Ну что-нибудь, что угодно, это никого не затруднит, будет только приятно. И тут Ахматова, вспомнив, что недавно обсуждалось, где достать Лене⁶ пастель, попросила ее прислать. Через месяц кто-то, приехавший из Франции, передал ей, что Шагал спрашивает, какую именно пастель, раннюю ли, или, может быть, Ахматова имеет в виду какую-то определенную вещь. В Париж поплыло разъяснение, что речь идет о красках. Наконец в Москву приехала коробочка пастелей. История огорчила Ахматову, она в жизни ничего ни у кого не просила, к Шагалу относилась как к великому современнику и приговаривала удрученно: «Вот тебе и “опишу я, как свой Витебск — Шагала!”...»⁷

Слова о Витебске — автоцитата. Ахматова сравнила свои стихи с работами Шагала в стихотворении «Царскосельская ода» (1961). Речь здесь идет об установке — создать стихи, подобные шагаловским картинам.

Царскосельская ода
Девятисотые годы

А в переулке забор дощатый...
Н. Г.

Настоящую оду
Нашептало... Постой,
Царскосельскую одурь
Прячу в ящик пустой,
В роковую шкатулку,
В кипарисный ларец,
А тому переулку
Наступает конец.
Здесь не Темник, не Шуя —
Город парков и зал,
Но тебя опишу я,
Как свой Витебск — Шагала.
Тут ходили по струнке,
Мчался рыжий рысак,
Тут еще до чутунки
Был знатнейший кабак.
Фонари на предметы
Лили матовый свет,
И придворной кареты
Промелькнул силуэт.

Так мне хочется, чтобы
 Проявиться могли
 Голубые сугробы
 С Петербургом вдали.
 Здесь не древние клады,
 А дощатый забор,
 Интендантские склады
 И извозчичий двор.
 Шепелявя неловко
 И с грехом пополам,
 Молодая чертовка
 Там гадает гостям.
 Там солдатская шутка
 Льется, желчь не тая...
 Полосатая будка
 И махорки струя.
 Драли песнями глотку
 И клялись попадъей,
 Пили допоздна водку,
 Заедали кутьей.
 Ворон криком прославил
 Этот призрачный мир...
 А на розвальнях правил
 Великан-кирасир.

Это программное стихотворение⁸ — классический вариант ахматовской «оглядки» (ср. с «Лотовой женой»). Ахматова смотрит на то, что осталось от города, жестоко измененного временем: уже в 1927 г., побывав в царскосельском доме Гумилевых, занятом чужими людьми, и совершив прогулку по бывшему Царскому Селу, она рассказывала своему спутнику Виктору Мануйлову о том, как все было — и как изменилось⁹. Она видела город разрушенным, когда 11 июня 1944 г., еще до окончания войны, была там на праздновании очередной годовщины со дня рождения Пушкина¹⁰. «О, горе мне! Они тебя сожгли...», — написала она в 1945 г. в стихотворении «Городу Пушкина», которому предпослала пушкинский эпиграф: «И царскосельские хранительные сени...» Через 10 лет после этого Ахматова попросила Алексея Баталова привезти ее в город, который только начинали реставрировать: «Она шла, как человек, оказавшийся на пепелище выгоревшего дотла дома, где среди исковерканных огнем обломков с трудом угадываются останки знакомых с детства предметов»¹¹.

И вот глядя на Царское Село из 1961 г., она, тем не менее, поверх всех разрушений видит все, как если бы оно продолжало существовать. Эта особенность ее сознания, в котором прошлое не исчезало, а просвечивало сквозь настоящее,

многократно описана. Она «представляла время неделимым, не расслаивающимся на пласты, не разламывающимся на эпохи», — сказал об этом ее свойстве Анатолий Найман¹². Укажу на конкретные приметы этого в стихотворении.

Слово «ода» отсылает нас к царскоселам Державину и Пушкину, которым Ахматова наследовала.

Казалось мне, что песня спета
Средь этих опустелых зал.
О, кто бы мне тогда сказал,
Что я наследую все это:
Фелицу, лебедя, мосты...

— писала она в стихотворении «Наследница» (1959). Однако, по верному замечанию исследовательницы, Ахматова и полемизирует в «Царскосельской оде» с самим жанром оды, снижает его, уходя от парков и зал к низшим регистрам царскосельского существования¹³.

Она упоминает не только предшественников, но и старшего современника и учителя — Иннокентия Анненского, о котором говорила, что, прочитав в корректуре его сборник «Кипарисовый ларец», поняла, как надо писать¹⁴. Однако и здесь происходит снижение — «тоска» Анненского и самой Ахматовой превращается в «одурь»¹⁵, а заветный «ларец» — сборник его стихов — в «ящик пустой».

Подзаголовок «Девятисотые годы» (ранний вариант — «Девяностые годы») напоминает о том, что в Царском Селе прошла большая часть детства и юности Ахматовой.

Есть здесь и 1910-е гг. — время ее первого брака и возникновения акмеизма (провозглашенного в доме Гумилевых в Царском Селе), а главное имя в «Оде» — Николай Гумилев. Стихотворение помечено датой «3 августа 1961» — прошло ровно 40 лет со дня ареста Николая Степановича. Кончаясь такой датой, оно и начинается с Гумилева: с эпиграфа из «Заблудившегося трамвая» (1920) — стихотворения, которое Ахматова считала у него одним из главных, визионерским. Одна из тем «Заблудившегося трамвая» — царскосельская, и открывается она как раз приведенными Ахматовой словами:

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...

Ср.:

А тому переулку
Наступает конец.

Воспоминания Ахматовой о Царском Селе, отраженные в ее автобиографической прозе, прежде всего в заметке «Дом

Шухардиной» (1959), отчасти параллельны «Царскосельской оде» и могут служить комментарием к ней: «...Этому дому было сто лет в 90-х годах XIX века, и он принадлежал купеческой вдове Евдокии Ивановне Шухардиной. Он стоял на углу Широкой улицы и Безымянного переулка. Старики говорили, что в этом доме “до чугунки”, то есть до <18>38 года, находился заезжий двор или трактир. Расположение комнат подтверждает это. Дом деревянный, темно-зеленый, с неполным вторым этажом (вроде мезонина). В полуподвале мелочная лавочка с резким звонком в двери и незабываемым запахом этого рода заведений. С другой стороны (на Безымянном), тоже в полуподвале, мастерская сапожника, на вывеске — сапог и надпись: “Сапожник Неволин”. Летом в низком открытом окне был виден сам сапожник Б. Неволин за работой. Он в зеленом переднике, с мертвенно-бледным, отекившим лицом запойного пьяницы. Из окна несется зловещая сапожная вонь <...>

Мимо дома примерно каждые полчаса проносится к вокзалу и от вокзала целая процессия экипажей. Там все: придворные кареты, рысаки богачей, полицмейстер барон Врангель — стоя в санях или пролетке и держащийся за пояс кучера, адъютантская тройка, просто тройка (почтовая), царскосельские извозчики на “браковках”. Автомобилей еще не было <...>

По одной стороне этого переулка домов не было, а тянулось, начиная от шухардинского дома, очень ветхий, некрашенный дощатый глухой забор. Вернувшийся осенью того (1905) года из Березок и уже не заставший семьи Г<оренко> в Царском Н. С. <Гумилев> был очень огорчен, что этот дом перестраивают <...> Не туда ли он заехал в своем страшном “Заблудившемся трамвае” <...>

Ни Безымянного переулка, ни Широкой улицы давным-давно нет на свете. На этом месте разведен привокзальный парк или сквер <...>

Для характеристики «Города Муз» следует заметить, что царскоселы (включая историографов Голлербаха и Рождественского) даже понятия не имели, что на Малой улице в доме Иванова умер великий русский поэт Тютчев¹⁶.

«Кстати сказать, отъезд Аниной семьи из Царского (1905) спас ее от более или менее явной травли со стороны озверевших царскоселов, кот<орую> пришлось пережить Гумилеву. В этом страшном месте все, что было выше какого-то уровня — подлежало уничтожению»¹⁷.

«А иногда по этой самой Широкой от вокзала или к вокзалу проходила похоронная процессия невероятной пышности <...> И мне (потом, когда я вспоминала эти зрелища) всегда

казалось, что они были частью каких-то огромных похорон всего XIX века. Так хоронили в 90-х годах последних младших современников Пушкина. Это зрелище при ослепительном снеге и ярком царскосельском солнце было великолепно, оно же при тогдашнем желтом свете и густой тьме, которая сочилась отовсюду, бывало страшным и даже как бы inferнальным»¹⁸.

«Этот дом памятнее мне всех домов на свете. В нем прошло мое детство (нижний этаж) и ранняя юность (верхний). Примерно половина моих снов происходит там»¹⁹.

«Царскосельская ода» — это воспоминания детства и юности, насквозь пронизанные памятью о погибшем Гумилеве. И как бы кусочки генетической памяти — бытовой, культурной, исторической (реконструкция услышанного, увиденного во сне и прочитанного)²⁰, отсюда, например, строки «А на розвальнях правил / Великан-кирасир» — Ахматова говорила, что это Александр III²¹ (который царствовал с 1881 по 1894 г.).

«Ода» построена как некий текст-изнанка по отношению к тому, как сама Ахматова обычно изображала «город парков и зал», освященный для нее именем Пушкина. Автор диссертации «Painting and the Poetry of Anna Akhmatova» Келли Миллер²² отмечает, что описание Царского Села в стихотворении контрастирует и с поэтическими описаниями этого города поэтами-современниками Ахматовой. Добавлю, что то же можно сказать о поэтах-предшественниках. О традиции воспевания Царского Села, идущей от Михаила Ломоносова, писал Николай Анциферов²³. В «Царскосельской оде» Ахматова следовала этой традиции только в том, что, подобно другим поэтам, начиная с Державина, описала Царское Село, как «Элизиум теней», «ковчег былого»²⁴.

Царское Село в «Оде», по мнению Миллер, лишено черт царской резиденции и показано как грубое и обыкновенное место, населенное провинциальными людьми. Описанные здесь приметы присущи каждому городу: переулки, трактиры, склады. Новизна в стиле и словаре Ахматовой может быть частично объяснена влиянием картин Марка Шагала, посвященных Витебску. Впечатления Ахматовой от картин Шагала переплетались с ее собственными воспоминаниями, и шагаловская стилистика способствовала адекватному способу отражения этих воспоминаний²⁵.

О том, насколько важен был при создании этого стихотворения импульс, идущий от Шагала, говорят черновики Ахматовой. Первый набросок этого стихотворения в записной книжке выглядит так²⁶:

Здесь не Темник, не Шуя —
Город парков и зал.

.....
Но тебя опишу я,
Как свой Витебск — Шагал.

[1960] 1961

Судя по первоначально проставленной дате — 1960 г., стихотворение начало брезжить задолго до написания. С пометой «3 августа 1961. / Комарово. Утро» оно было записано под заголовком «Безымянный переулок» как начало цикла «Выцветшие картинки»²⁷. В процессе работы название цикла было зачеркнуто. Но это временное название показывает, что стихотворение задумывалось как «картинка» или «картинки». Среди черновых вариантов строк о Шагале читаем:

Не напрасно с вокзала
Я сегодня спешу,
И не хуже Шагала
Я тебя опишу²⁸.

Создавая свою «картинку», Ахматова как бы вступала в соревнование с художником.

«Здесь не Темник, не Шуя» — пишет Ахматова, в поисках аналога своему Царскому идя от противного и соединяя историческое прошлое с личным, пережитым совсем недавно. Шуя и Темников — древние провинциальные, малые города России. При этом город Шуя, по преданию, некогда был столицей Белой Руси; известно также, что Шуей 200 лет владели князья Шуйские, один из которых, Василий Иванович, стал последним царем из рода Рюриковичей (1606—1610)²⁹. Темник — «народное прозвание города Темникова в Мордовской АССР, вблизи которого находились сталинские лагеря»³⁰. Царское Село — не древний город, его существование связано с петербургским периодом русской истории. Но он будет описан как древний и даже как вечный — как место, куда попадаешь, «Как в одну из валгалл». Строки из черновика³¹:

Возвращаясь с вокзала,
Как в одну из валгалл³²,
Так тебя описала,
Как свой Витебск — Шагал.

Не Шуя, не Темников — Витебск, тоже древний город, возникший в X в., но еще и — благодаря большому проценту еврейского населения (к концу XIX в. — примерно половина из 57 тысяч жителей) — дающий ответ в глубь библейской истории (см. картину Шагала «Ворота еврейского кладбища», 1917, Центр Жоржа Помпиду в Париже).

Витебск был красивым городом, в конце XIX в. в нем было 30 церквей и 60 синагог³³. Однако банальной красоты на картинах Шагала не увидишь, как не увидишь и банальной описательности. «Искусство, — говорил Шагал, — не может быть реальным без толики ирреального. Я всегда ощущал, что красота — наоборотна. Я не знаю, как это вам объяснить... Вспомните, как выглядит наша планета. Мы парим в пространстве и не падаем. Что же это, не сон? Я не знаю. Когда я был еще мальчиком, мне всегда казалось, что кто-то за нами гонится. Вот почему персонажи мои взмыли в небо за долго до космонавтов...»³⁴.

Провинциальный, по-шагаловски обитовленный город ахматовской «Оды» ирреален, построен из фрагментов разных времен, разных пространств, разных миров. Как если бы Ахматова создала оду, следуя словам Якова Тугендхольда о Шагале: «...есть какой-то просвет из “провинциальщины”, из своей улицы, своего дома — в безбрежность мистического»³⁵. Возможно, Ахматова, обладавшая «золотой», «хищной» памятью³⁶, действительно помнила эти строки. Статью о Шагале в «Аполлоне», напечатанную в 1916 г. — в год его первой славы в России, она, несомненно, внимательно читала³⁷. Но даже если она не помнила слов Тугендхольда, очень вероятно, что его статья отчасти определила взгляд молодой поэтессы на нового художника.

Обоими родной город был любим и утрачен. Выйдя в пространство мировой культуры, Ахматова по-шагаловски хранила верность городу, про который, как Шагал про свой Витебск, могла сказать: здесь «моя живопись не нужна»³⁸. В черновиках к «Оде» ею были введены как эпиграф слова Николая Гумилева, которые потом иногда повторял Николай Пунин: «Ты поэт местного, царскосельского значенья»³⁹. Эти иронические слова, произносившиеся в ее адрес в минуты семейных размолвок, Ахматова вспоминала с юмором, но примеряла к своим стихам вполне серьезно, в чем-то по существу соглашаясь с ними.

Из письма Шагала «К моему городу Витебску» (1944 г.):

«Как давно, мой город любимый, я не видел тебя, не слышал, не беседовал с облаками твоими, не опирался о заборы твои.

Подобный грустному вечному страннику — дыхание твое я переносил с одного полотна на другое, все эти годы я обращался к тебе, ты мерещился мне как во сне <...>

На твоей земле, моя родина, душа моя, я оставил ту гору, в которой лежат мои умершие родители — камни осыпаются там и шуршат <...>

Жизнь прошла не с тобой, но не было, город, картины, в которую я не вдохнул бы твой дух, не было краски такой — не светящейся твоим светом. <...>

Я не знаю, чему я научился в Париже, богаче ли стало искусство мое, я не знаю, куда привели меня детские грезы.

Знатоки говорят: в эту самую живопись я что-то привнес.

Значит — все же принес тебе пользу!

И все же —

все эти годы я не переставал сомневаться: понимаешь ли ты меня, город, понимаем ли мы друг друга? <...>

Что ты только, город, не вытерпел — страдания, и голод, и разоренье <...>

Я счастлив, город, тобой, я горжусь твоим героизмом <...>

...к лику святых должно тебя, город, причислить, тебя и братьев твоих и сестер: Сталинград, Ленинград, Москву, Харьков, Киев и еще, и еще — поименно вас святыми провозгласить»⁴⁰.

В книге «Моя жизнь» Шагала писал:

Отечество мое — в моей душе.
Вы поняли?
Вхожу в нее без визы.
Когда мне одиноко, — она видит,
Уложит спать, укутает, как мать.
Во мне растут зеленые заборы,
И переулки тянутся кривые.
Вот только нет домов,
В них — мое детство,
И как они, разрушилось до нитки.
Где их жилье?
В моей душе дырявой.

Дома, в которых жил автор, теперь сами живут в его душе. Инверсия, означающая бездомность, — столь же шагаловская, сколь и ахматовская. Отсюда бесконечные дома и домишки в работах Шагала, тема дома у Ахматовой.

В «Царскосельской оде» заветное слово «дом» не звучит. Но все, что происходит, с ним связано, и «знатнейший кабак» «до чугулки» был именно в нем. И то, что героиня видит, она видит как бы из окна этого, уже не существующего, дома (ср. заметку «Дом Шухардиной»).

Отмечу, что Ахматова с 1923—1924 гг. дружила с семьей коллекционера Иосифа Рыбакова, собрание которого высоко ценила («С ней приходили и ее друзья. Она многим и позже говорила: “Посмотрите коллекцию Рыбаковых”. Но гидом по собранию она не была, предоставив слово самим хозяевам»⁴¹). В доме Рыбако-

вых находилась картина Шагала «Вид из окна в Витебске» (1908)⁴² — трогательное, простодушное (без иронии, что не так уж часто встречается у Шагала) «описание» пейзажа, который зритель видит через распахнутое окно с цветами на подоконнике. За окном — деревянные одноэтажные дома на зеленых холмиках, белая церковь с зеленым куполком, воткнутое в мрачноватое небо с ярким кусочком радуги. Ближе, прямо под окном, занимая весь средний план картины, стоит дощатый забор, изображенный, кажется, с не меньшей любовью, чем все остальное.

В «Царскосельской оде» ключевым оказывается именно слово «забор». «Дощатый забор» у Ахматовой — это цитата из собственной царскосельской биографии, из «Заблудившегося трамвая» Гумилева и — из живописи, графики, прозы и стихов Шагала.⁴³ Казалось бы, трудно придумать что-либо менее пригодное для эстетического осмысления, чем забор. Это не то, что «лучшая в мире <...> из оград» в стихотворении Ахматовой «Летний сад». Мало того, что забор не имеет художественной ценности, его функция — скрывать дома, сады, людей, т. е. лишать зрение художника пищи. Однако забор — один из самых любимых элементов шагаловских работ, изображающих город или деревню.

Более того, забор часто изображается им на первом плане, как, например, в работе «Губернский город N» — одной из графических иллюстраций к «Мертвым душам» Гоголя⁴⁴.

«Губернский город N» — это откровенная, но добродушная пародия на жизнь провинции, которая содержит всевозможные приметы захолустного города, в том числе — глядящие на городскую площадь вывески: «Питейный дом» и др. Иллюстрации Шагала к «Мертвым душам» можно назвать почти конгениальными гоголевскому миру (это ощущал и сам Шагал, изобразивший в офорте «Гоголь и Шагал» двойников, но у одного на лице гримаса, а у другого — улыбка). Близки эти иллюстрации и к «Царскосельской оде»: заборы, кабаки, простой люд и «озверелое» дворянство, мифическая «птица-тройка» — ср. с «великаном-кирасиром», правящим розвальнями — Россией. Возможно, Ахматова видела эти работы: графическая серия была выполнена художником в 1923—1927 гг., в 1928 г. показана на выставке современного французского искусства в Москве и подарена автором Третьяковской галерее.

Интересно, что забор на переднем плане «Губернского города N» ничего не закрывает ни от художника, ни от зрителя, а на заднем плане заборы скорее условно обозначены, чем изображены: два из них (на противоположном берегу реки) — это лишь фрагменты заборов, и за ними пусто, нечему скрываться.

В картинах «Над городом» (1914—1918, ГТГ) и «Над Витебском» (1914, частное собрание, Петербург)⁴⁵ заборы занимают едва ли не весь передний план, но тоже ничего не закрывают. И понятно, почему: картины Шагала — это часто вид сверху, а в этих картинах герои (странник; сам Шагал с женой) попросту летят.

Ценность забора для Ахматовой, вслед за Гумилевым и Шагалом вводящей этот натуральный фрагмент действительности в свою «Оду», — именно в его реальности, в том, что это неотъемлемая часть ее воспоминания. Впрочем, он имеет и метафорический смысл: в отличие от «растущих», «зеленых» заборов Шагала, этот глухой забор как бы запирает собой вид на Петербург:

Так мне хочется, чтобы
Появиться могли
Голубые сугробы
С Петербургом вдали.
Здесь не древние клады,
А дощатый забор...

«Голубые сугробы» вдали (по шагаловским законам, видимо, вопреки отрицанию) — одно из двух ярких пятен в «картине» Ахматовой. Другое — «рыжий рысак». В целом колорит «картины» — это, скорее, тьма, прорезаемая призрачным, инфернальным фонарным светом (строка черновика: «Лили призрачный свет»⁴⁶). Но и картины Шагала нередко бывают мрачны по колориту и близки к монохромным, и только два-три разноцветных пятна эту монохромность нарушают. Таковы, например, «Венчание» (1918, ГТГ) или «Зеленый скрипач» (1923, Музей Гугенхейм, Нью-Йорк). Ср. характеристику графического стиля Шагала, данную исследовательницей его творчества: «Присущие “Процессии” (1909) контрасты темных и светлых тонов станут характерными и для всей последующей черно-белой графики Шагала (в цветной им будут соответствовать контрасты дополнительных тонов); это столкновение света и мрака будет не только усиливать экспрессию образов, но и нести в себе глубокий символический смысл»⁴⁷.

Приведу также описание графической работы «Улица вечером» (1914, частное собрание): «...светящиеся контуры и пятна выхватывают из темноты процессию людей <...> оттенок демонического гротеска, воплощающего в данной работе трагедию войны»⁴⁸. Трагедия I мировой войны отражена не только в колорите, но и в тематике целого ряда произведений Шагала. Он часто изображал солдат. Например, в графических работах «Витебск. Железнодорожная станция» (носилки с

раненым, а на заднем плане — «чугунка»; 1914, ГРМ), «Солдаты с хлебцами» (1914—1915, частное собрание, Петербург), «Раненый солдат» (1914, ГТГ)⁴⁹, «Солдаты и любовницы»⁵⁰.

Солдат Шагала Ахматова имела возможность увидеть как в репродукциях, так и на выставках. Так, многие работы, посвященные войне, экспонировались на Выставке современной русской живописи в Художественном бюро Надежды Добычиной в 1916 г.⁵¹ Ахматова бывала у Добычиной. В набросках либретто к «Поэме без героя» есть фраза: «В окна “Бюро Добычиной” смотрят, ненавязчиво мелькая, ожившие портреты...»⁵². Очень вероятно, что она была на выставке 1916 г., на которой впервые в России столь широко (63 работы) демонстрировалось творчество уже обретшего известность художника.

Таким образом, весьма вероятно, что солдатская тема в «Царскосельской оде» дана сквозь призму Шагала, и зловещий ответ в стихотворении — это тот же, что у Шагала, ответ I мировой войны, с которой для Ахматовой закончился прошлый век и начался век двадцатый.

Искать у Шагала прямой аналогии ахматовской «Оде» нет смысла. Но, наверно, стоит обратить внимание на одну из наиболее жутких его картин: «Продавец скота» (1912, Музей искусств в Базеле), где в черно-красной тьме лошадь (с лежащим вверх ногами жеребенком в прозрачном животе) везет телегу с голубовато-зеленоватой козой. За телегой бредет баба с теленком на плечах. Головы возницы и бабы на сто восемьдесят градусов повернуты назад. Назад смотрит и коза⁵³. Это сцена, которую героиня «Царскосельской оде» могла бы видеть на дороге под окнами дома, наряду с мчащимся рыжим рысаком, извозчиками, выезжающими с извозчичьего двора, придворной каретой, розвальнями. В нижнем правом углу картины — головы «гуляющих» парня с бабой, вполне из строфы «Драли песнями глотку...»

Подводя итог, можно сказать, что независимо от того, какие именно работы Шагала Ахматова видела, и от того, довелось ли ей читать его стихи и воспоминания, выходявшие при ее жизни за границу (или она только слышала о них, в чем можно быть почти уверенным при ее общей осведомленности о внешнем мире), — независимо от всего этого она создала текст, столь же «шагаловский», сколь и ахматовский. Это «картинки», выполненные с учетом творчества современника, с которым Ахматова чувствовала родство, но не стилизация. Ахматова подчеркнула это в записи от 22 августа 1961 г.: «Я сейчас прочла свои стихи (довольно избранные). Они показались мне невероятно суровыми (какая уж там нежность ранних!) <...> черный, как

уголь, голос, и ни проблеска, ни луча, ни капли <...> Как-то поярче — “Выцветшие картинки”, но боюсь, что их будут воспринимать как стилизацию — не дай Бог! — (а это мое первое по времени Царское, до-версальское, до-расстрелиевское)⁵⁴.

В набросках воспоминаний о Борисе Пастернаке есть эпизод, записанный Ахматовой на обороте листа с первым фрагментом «Царскосельской оды»: «Я сказала Пастернаку: “Вы должны написать Фауста”. Он смутился: “Т. е. как? — Перевести?” — “Нет, написать своего”. Не отсюда ли слово доктор при Живаго?»⁵⁵

В «Царскосельской оде» Ахматова написала «своего Шагала»⁵⁶.

¹ Ахматова А. А. Амедео Модильяни // Ахматова А. А. Соч.: В 2-х тт. М., 1996. Т. 2. С. 149.

² Глекин Г. В. Что мне дано было. Московский Литературный музей, н-в 2070, КП 5045. Ф. 40, оп. 1, № 16.

³ Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой // Новый мир. 1989. № 3. С. 101.

⁴ Картина принадлежала Николаю Пунину (искусствоведу, мужу Ахматовой в 1920-е — 1930-е гг.; с его семьей Ахматова жила и впоследствии). Это один из вариантов сюжета «Зеленые любовники» (ок. 1913–1914). Картина выставлялась в 1996 г. в Японии на выставке Шагала. Воспроизведение — в каталоге выставки: Marc Chagall. Paris — Tokio, 1996.

⁵ Готхарт Н. Двенадцать встреч с Анной Ахматовой // Вопросы литературы. 1997. № 2. Запись от 7 сентября 1963 г.

⁶ «Лене» — художнику Леониду Зыкову, мужу Анны Каминской — внучки Пунина.

⁷ Найман А. Указ. соч. № 3, с. 101.

⁸ Значимость этого стихотворения для Ахматовой подтверждается, в частности, тем, что оно — одно из нескольких произведений, упомянутых ею в автобиографии «Коротко о себе»: «Мои первые воспоминания — царскосельские: зеленое, сырое великолепие парков, выгон, куда меня водила няня, ипподром, где скакали маленькие пестрые лошади, старый вокзал и нечто другое, что вошло впоследствии в “Царскосельскую оду”» (Ахматова А. Соч... Т. 1. С. 17).

⁹ Мануйлов В. А. Подарок судьбы // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 230.

¹⁰ Там же, с. 234.

¹¹ Баталов А. Рядом с Ахматовой // Там же. С. 558.

¹² Найман А., Указ. соч. № 2, с. 105.

¹³ Rosslyn W. Painters and Painting in the Poetry of Anna Akhmatova. The Relations between the Poetry and Painting // Anna Akhmatova. 1889–1989. Oakland, CA, 1993. С. 171. Рассмотрение некоторых аспектов «Царскосельской оды». С. 171–172.

¹⁴ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Турин, 1996. С. 79, 82.

¹⁵ Ср. посвященное памяти Анненского стихотворение «Учитель» (1945): «Весь яд впитал, всю эту одурь выпил <...> И задохнулся...»

¹⁶ *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М., 1991. С. 217–218.

¹⁷ *Ахматова А. А.* Десятые годы: В 5 кн. М., 1989. С. 34. В этом автобиографическом наброске Ахматова писала о себе в третьем лице — как бы от лица Валерии Срезневской, чьи воспоминания Ахматова редактировала.

¹⁸ *Хейт А.* Указ соч. С. 219. См. также план воспоминаний «Царскосельские древности» (Записные книжки, с. 134): «(1) Городская портомойня — вывеска против больницы). 2) Полиция — павильон Флоры» и т. д. Запись кончается словами: «Богадельня. Епархиальное училище. Скачки. Собор и смерть».

¹⁹ Из другого варианта заметки «Дом Шухардиной». *Ахматова А.* Соч... Т. 2. С. 271.

²⁰ Ср.: «Словно вся прапамять в сознание / Раскаленной лавой текла...» («Это рысьи глаза твои, Азия...», 1945); «Мне ведомы начала и концы, / И жизнь после конца...» («Пятая» «Северная элегия», 1945).

Хотя культура — это ненаследственная память (как определяют культуру Юрий Лотман и Владимир Топоров), в творческом мире Ахматовой культура может наследоваться — не с помощью обычной памяти, а как бы с помощью прапамяти, общей для людей художественного творчества. С этим связано и восприятие всего поэтического наследия прошлого как единого текста, откуда можно черпать строки и смыслы для своих стихов (о последнем — в статье: *Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама Москва, 28–29 сентября 1998 г. М., 2001).

²¹ *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1–3. М., 1997. Т. 2. С. 478. 1 января 1962 г.

²² *Miller K. E.* Painting and the Poetry of Anna Akhmatova: A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Slavic Languages and Literatures) in The University of Michigan. 2002. Раздел «“Tsarskosel’skaia Oda” and the Influence of Chagall’s Vitebsk on Akhmatova’s Depiction of a Provincial Tsarskoe Selo».

²³ *Анциферов Н. П.* Пригороды Ленинграда. Города Пушкин, Павловск, Петродворец. М., 1946.

²⁴ Цитаты — из указ. соч., с. 57. Об Ахматовой — на с. 66–67.

²⁵ *Miller K. E.* Op. cit., раздел «“Tsarskosel’skaia Oda” and the Influence of Chagall’s Vitebsk on Akhmatova’s Depiction of a Provincial Tsarskoe Selo».

²⁶ Записные книжки... с. 128.

²⁷ Указ. соч. С. 142.

²⁸ Указ. соч. С. 143.

²⁹ Возможно, для «Царскосельской оды» значимо также то, что Шуя была родиной Константина Бальмонта.

³⁰ *Ахматова А. А.* Соч... Т. 1. Примеч. Михаила Кралина, с. 423.

По предположению Бориса Каца, высказанного автору данной работы, Темник и Шуя могли оказаться рядом в стихотворении Ахматовой благодаря ассоциации: Шуя — Василий Шуйский — Василий Темный (в 1425–1462 гг. великий князь московский, в 16 лет был ослеплен и потому прозван Темным) — Темник.

³¹ Записные книжки... С. 143.

³² Оставшееся в черновике сравнение Царского Села с Валгаллой — небесным дворцом скандинавского бога Одина содержит в себе ряд ассоциативных связей. Дворец в потустороннем мире — и дворцы Царского Села (ср. в стихотворении «Первое возвращение» 1910 г.: «...Здесь все мертво и немо, / Как будто мира наступил конец. / Как навсегда исчерпанная тема / В смертельном сне покоится дворец»). Прошедший I мировую войну и погибший от рук большевиков Гумилев — и павшие воины, попадающие в Валгаллу. И, наконец, сравнение, подсказанное автору Борисом Кацем: доставляющие в Валгаллу воинов валькирии (буквально — «выбирающие мертвых, убитых») — и Ахматова, отправляющаяся в Царское Село с памятью о Гумилеве. Наполнена смыслом и завуалированная рифма «вокзала» и «валгалл» (вокзал / валгалл).

³³ *Шагал М. З. Моя жизнь.* СПб., 2000. С. 355. Примеч. Н. В. Апчинской.

³⁴ *Шагал М.* Ангел над крышами. Стихи. Проза. Статьи. М., 1989. С. 20–21.

³⁵ *Тугендхольд Я.* Марк Шагал // Аполлон. 1916. № 2. С. 14.

³⁶ «Ее память — “хищная”, “золотая”, если пользоваться словами, произносимыми в похвалу памяти других...» (*Найман А.* Указ. соч. № 2, с. 102).

³⁷ Журнал «Аполлон», в котором широко печатались участники «Цеха поэтов» (в том числе, и сама Ахматова) и в котором были опубликованы манифесты акмеистов, сыграл особую роль в становлении ахматовских представлений о русской и мировой культуре. Он воспринимался Ахматовой в значительной степени как «свой» журнал, как ретранслятор искусства и идей ее поколения.

³⁸ «И я понял, что ни деду, ни теткам, никаким моим родичам моя живопись не нужна (да и что это за живопись, если ты на ней даже “не похож”). Зато им нужно мясо» (*Шагал М.* Ангел над крышами, с. 93).

³⁹ Записные книжки... С. 142.

⁴⁰ *Шагал М.* Ангел над крышами, с. 72–75. Это стихотворение в прозе было опубликовано в нью-йоркском еженедельнике «Эйникайт» 15 февраля 1944 г.

⁴¹ Из воспоминаний Ольги Рыбаковой «Анна Ахматова и художники глазами девочки» (машинопись из домашнего архива Рыбаковых, с. 1–2).

⁴² Об этом см. в каталоге: Марк Шагал. СПб., 2005. С. 33. Воспроизведение работы — на с. 41. Вариант названия картины — «Окно. Витебск». Этой картине близка другая работа Шагала — «Вид из окна. Витебск» (1914, ГТГ). См. в том же изд., с. 61.

В коллекции Рыбакова хранилась также еще одна работа Шагала — «Розовые любовники» (см.: Марк Шагал. Ранний период творчества [Комплект открыток]. Л., 1989). В домашнем каталоге, составленном после смерти Рыбакова, эта работа ошибочно носит название «Мать и дочь». Когда именно обе работы были проданы в другие частные собрания, наследнице неизвестно, но очевидно, что не ранее того, как Рыбаков был репрессирован в 1938 г. (За возможность ознакомиться с домашним каталогом и с воспоминаниями об Ахматовой благодарю Жозефину Борисовну Рыбакову).

⁴³ Не только забор из «Заблудившегося трамвая» может вызывать ана-

логии с картинами Шагала, но, как убедительно показывает Миллер в своей диссертации, и все стихотворение может быть увидено под этим углом зрения. Миллер полагает, что резкие и нелогичные изменения сюжета, присутствие фантастики, ряд деталей, которые встречаются и в картинах Шагала, говорит о том, что, создавая стихотворение, Гумилев, вероятно, вдохновлялся творчеством этого художника. Это, по видимому, и стало причиной того, что Ахматова использовала в «Царскосельской оде» два разных художественных источника: творчество Гумилева и творчество Шагала.

⁴⁴ Ряд этих иллюстраций см., например, в изд.: *Апчинская Н.* Марк Шагал. Портрет художника. М., 1995. Названная работа — на с. 103. Большое количество иллюстраций к «Мертвым душам» см. также в изд.: *Апчинская Н. В.* Марк Шагал. Графика. М., 1990.

⁴⁵ См. также эскиз картины, хранящийся в ГТГ (воспроизведен в каталоге: Марк Шагал. СПб., 2005. С. 58), и вариант картины 1915–1920 гг. в Музее современного искусства в Нью-Йорке (*Апчинская Н.* Марк Шагал. Портрет художника. М., 1995. С. 47).

⁴⁶ Записные книжки, с. 143.

⁴⁷ *Апчинская Н. В.* Марк Шагал. Графика... С. 8.

⁴⁸ Указ. изд., с. 31. Репродукция работы — на с. 178.

⁴⁹ Репродукции работ см., например, в каталоге: Марк Шагал. СПб., 2005. С. 72–73, 78. Ср. также довоенную работу «Солдат пьет» (1912, Музей Гугенхейм в Нью-Йорке) (Марк Шагал. М.; Усть-Илимск, 1992).

⁵⁰ Воспроизведение этой работы и некоторых других работ на тему войны в изд.: *Эфрос А., Тугендхольд Я.* Искусство Марка Шагала. М., 1918.

⁵¹ См. каталог: Выставка современной русской живописи. Художественное бюро Н. Е. Добычины. 3–19/IV–1916 г. Пг., 1916.

⁵² Записные книжки, с. 174.

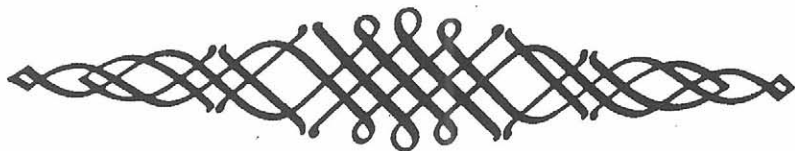
⁵³ Ср. еще один набросок ахматовских мемуаров: «Царское в 20-х годах представляло собой нечто невообразимое. Все заборы были сожжены. Над открытыми люками водопровода стояли ржавые кровати из лазаретов первой войны, улицы заросли травой, гуляли и орли петухи всех цветов и козы, которых почему-то звали Тамара. <...> В оборванных и страшных фигурках я иногда узнавала царскоселов...» (*Хейт.* Указ. соч. С. 249).

⁵⁴ *Найман А.* Указ. соч. № 2. С. 132.

⁵⁵ Подробнее об этом разговоре (в пересказе Валентина Берестова) в изд.: *Берестов В.* Мне иногда не верилось в свое счастье: захочу и приду к Ахматовой // Вечерний клуб. М. 5 марта 1996.

⁵⁶ Данная статья представляет собой фрагмент главы «Ахматова и Шагал» из кандидатской диссертации «Изобразительные искусства в творческой мастерской Анны Ахматовой» (диссертация находится в процессе написания). В эту главу входит анализ не только «Царскосельской оде», но и ряда других произведений Ахматовой с точки зрения «присутствия» в них Шагала.

За ценные советы, данные при работе над темой, благодарю С. М. Даниэля, А. Г. Каминскую, Б. А. Каца и Р. Д. Тиленчика.



В ПОИСКАХ АВТОРА

А. А. Кретов, Л. Н. Матыцина

МОРФЕМНЫЙ СЛОВАРЬ А. С. ПУШКИНА КАК КЛЮЧ К АВТОРСКИМ АРХЕТИПАМ

Целью настоящего исследования является выявление и интерпретация архетипов (базисные элементы культуры, формирующие константные модели духовной жизни¹. А.С. Пушкина с опорой на морфемную структуру слова, точнее, его лексическое ядро — корень².

По данным ММСЯП³ корневая часть морфемария Пушкина представлена 1941 морфемой с разной частотностью и продуктивностью.

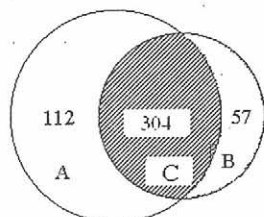
Разделив поочередно суммарную частоту корней в словаре Пушкина (19566) и суммарную частоту корней в текстах Пушкина (337427) на общее количество корней (1941), мы получим среднюю продуктивность корня (10,08) и среднюю частотность корня (173,8). Результаты деления будем считать границами между ядром и периферией корней в словаре и текстах Пушкина: в ядра войдут корни с показателями продуктивности и частотности выше средних значений.

Между тем внутри ядер первого порядка представлены свои ядро и периферия (второго порядка), состав которых определяется также по средней частоте, правда, полученной путем деления суммарной частоты корней в ядрах на количество корней в них. Данная операция продолжается до тех пор, пока не будут выявлены самый продуктивный корень и самый частотный корень.

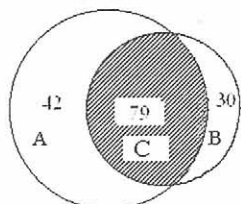
Проанализировав таким образом корневую часть словаря и текстов Пушкина, мы можем говорить о 7 продуктивных и 6 частотных ядрах, наложение которых ведет к образованию трех зон, отличающихся количеством и набором входящих в них морфем:

- 1) зоны совпадения (пересечения) ядер (зона С);
- 2) зоны, определяющей специфику словаря (уникальная часть продуктивного ядра) (зона А);
- 3) зоны, определяющей специфику текста (уникальная часть частотного ядра) (зона В).

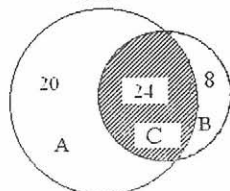
Результаты наложения продуктивных и частотных ядер с одинаковым порядковым номером представлены на рис. 1, где отчетливо обозначены 5 зон пересечения (C); 7 зон, определяющих специфику словаря (A); 6 зон, определяющих специфику текста (B).



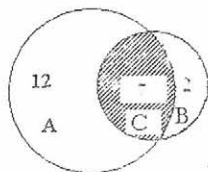
Наложение ядер первого порядка



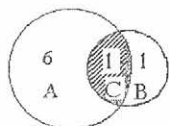
Наложение ядер второго порядка



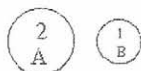
Наложение ядер третьего порядка



Наложение ядер четвертого порядка



Наложение ядер пятого порядка



Наложение ядер шестого порядка



Ядра седьмого порядка

Рис. 1. Наложение продуктивных и частотных ядер.

Наибольший интерес для анализа творчества А. С. Пушкина вызывает зона В.

Так, зона В первого порядка содержит 57 корней: **-ах-** (ахать), **-бар-** (барин), **-бат1-** (батя), **-берг1-** (берег), **-блмд-** (бледный), **-бол2-** (большой), **-буд-** (будущий), **-буит-** (бунт), **-бур1-** (буря), **-вин-** (вино), **-генерал-** (генерал), **-герой-** (герой), **-граф-** (граф), **-гроз-** (гроза), **-гърд-** (гордый), **-дав2-** (давно), **-дам-** (дама), **-деньг-** (деньги), **-док-** (дочка), **-журнал-** (журнал), **-императър-** (император), **-йазы-** (язык), **-йун-** (юный), **-книг-** (книга), **-комнат-** (комната), **-критик-** (критик), **-кров1-** (кровь), **-лмс-** (лес), **-литератур-** (литература), **-лошад-** (лошадь), **-ммс2-** (месяц), **-минут-** (минута), **-мор2-** (море), **-мък-** (мечтать), **-неб-** (небо), **-огн-** (огонь), **-офицер-** (офицер), **-пол2-** (поле), **-порск-** (напрасно), **-пу-** (пушка), **-публик-** (публика), **-пък-** (полк), **-първ-** (первый), **-смм-** (семья), **-слез-** (слеза), **-снмг-** (снег), **-стих-** (стих), **-строг-** (строгий), **-сын-** (сын), **-тер-** (терять), **-тълп-** (толпа), **-уг-** (угол), **-хозяй-** (хозяин), **-хорош-** (хороший), **-человек-** (человек), **-част2-** (частый), **-чуд2-** (чужой).

Зона В второго порядка — 30 корней: **-бмд-** (победить), **-бол2-** (большой), **-голв-** (голова), **-гост-** (гость), **-дм-** (дети), **-дв-** (два), **-двер-/двор-** (дверь, двор), **-дом-** (дом), **-друг-** (друг), **-дълг-** (долг), **-дън-** (день), **-жъд-** (ждать), **-жен-** (жена), **-ид-** (идти), **-йав-** (явление), **-йес-/с-** (естественный, сущий), **-кънинг-** (князь), **-молд-** (молодой), **-нов-** (новый), **-ок-** (око), **-перд-** (прежний), **-прост-** (простой), **-първ-** (первый), **-рук-** (рука), **-сил-** (сила), **-слмд-** (след), **-съп-** (сон), **-хот-** (хотеть), **-цъсар-** (царь), **-час-** (час).

Зона В третьего порядка — 8 корней: **-год-** (год), **-гост-** (гость), **-дм-** (дети), **-друг-** (друг), **-ид-** (идти), **-кон2-/кън-** (конец, начало), **-мог-** (мочь), **-один-** (один).

Зона В четвертого порядка — 2 корня: **-бы-/бъв-/бав-/буй-** (быть, забвенье, забава, буйный), **-каз1-** (сказать).

Зоны В шестого и пятого порядка представлены одним корнем: **-бы-/бъв-/бав-/буй-** (быть, забвенье, забава, буйный).

Корни, находящиеся в уникальной части частотного ядра, распределяются по 4 семантическим полям (некоторые корни представлены в двух полях): «Хроноtop»; «Общество», распадающееся, в свою очередь, на 3 подполя: «Государственное устройство, политика, финансы», «Культура», «Быт, семья»; «Человек»; «Природа» (см. рис. 2), интерпретации которых посвящена следующая часть нашего исследования⁴.

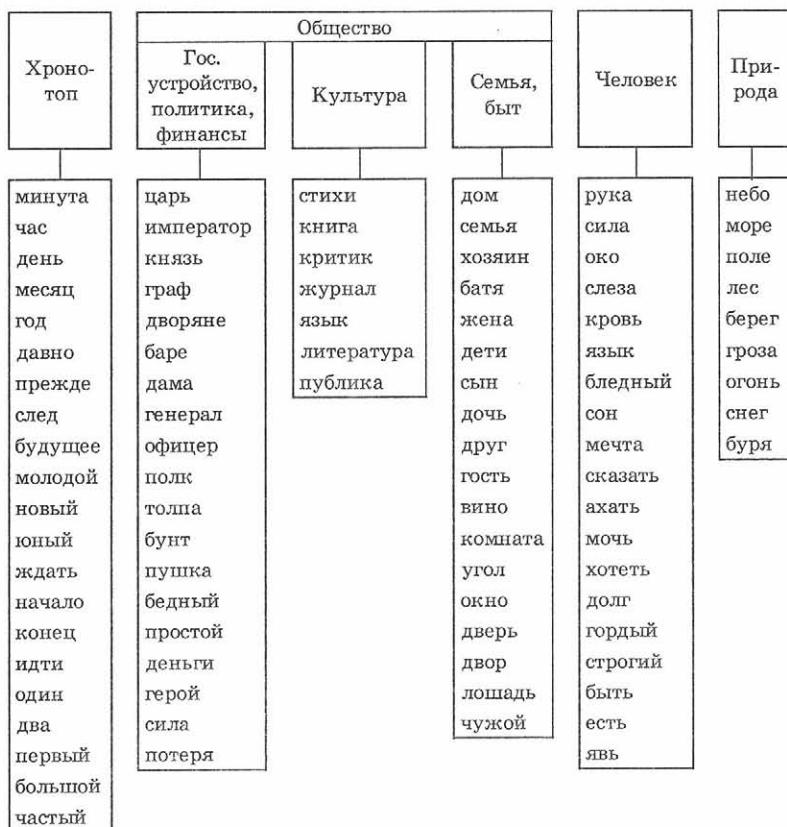


Рис. 2. Семантические поля пушкинских архетипов

Хронотоп

Архетипы данной группы наглядно показывают не останавливающееся ни на миг течение нейтрального по отношению ко всему происходящему времени (*минута за минутой, час за часом, день за днем, месяц за месяцем, год за годом*) (ср. «*Летят за днями дни, и каждый час уносит Частичку бытия...*») от прошлого (*давно, прежде*), оставляющего *след* (*след* — признак, примета чего-либо прошлого, бывшего, остаток, отпечаток; влияние минувшего, былого⁵ (ср. у А.С. Пушкина: «*И въявь я вижу пред собою Дней прошлых гордые следы*») в возникающем и сменяющем его *новом*, к *будущему*. Для *человека*, оказавшегося в какой-то (и на какой-то) момент (жизнь *человека*, впрочем, так же как и существование любого объекта и явления, которые находятся в определенных пространственных

и временных границах, имеет свое *начало* и *конец*) в этом *бесконечном* потоке, самым важным и ценным становится тот период, когда он *юн/молод*, что подтверждается, в частности, исследованием А. А. Фаустова, посвященным творчеству А. С. Пушкина: «Молодость... выводится из естественной череды возрастов и становится едва ли не равносильной жизни в целом...»⁶.

Кроме того, следует отметить, что связь *человека* со временем, а точнее, его составляющими — настоящим, в котором находится *человек*, прошлым и *будущим* — осуществляется через слова с корнем *-жд-*: *ждать*, *ожидание* и т.п. (и именно в них, на наш взгляд, заключено переживание *человеком* времени), а также через оппозицию «отец (*батя*) || дети».

Между тем человек существует не только во времени, но и в пространстве, перемещение в котором передает корень *-ид-* (*идти*, *дойти*, *пойти*, *взойти*, *прийти*, *уйти*).

Количественный аспект в характеристике времени-пространства связан прежде всего со словами: *частый* как следующий один за другим (через относительно короткие промежутки времени или небольшое расстояние); *большой* как значительный по величине, длине, ширине, объему (которые характеризуют пространство) и т.д.; *первый* как более ранний, располагающийся впереди; число *один* как предшествующее *двум*, число *два* как следующее за *одним*. Однако, как указывает В. Н. Топоров, один и два в ряде языков и культурных традиций вообще не рассматриваются как числа (первым числом считается три), причину чему следует искать в семантике: «...1 означало, как правило, не столько первый элемент ряда в современном понимании структуры числового ряда, сколько целостность, главной чертой которой выступает нерасчлененность. <...> Лишь со временем идея начала, первого члена ряда стала преобладающей⁷; 2 — это взаимодополняющие части монады; парность, «особые аспекты которой — дуальность, двойничество, близнецество, откуда и идея половины, инакости (это — то, другое)»⁸.

Государственное устройство, политика, финансы

Набор архетипов свидетельствует о социальной неоднородности общества, где немаловажное значение придается *деньгам*: с одной стороны, имеющие титулы, привилегии и поддержку армии *император (царь)*, *князья*, *графы*, *дворяне*, *баре*, а также светские *дамы*, с другой стороны, все остальные — обезличенная (или многолика?) *толпа (бедные, простые)*. Сходным образом структурирована и армия: с одной стороны, *офицеры* (и высший чин — *генерал*), с другой — просто *пол-*

к(и). Функция ее — защищать интересы государства, в том числе с помощью *пушек*. Таким образом, война выстраивает следующую логическую цепочку: *пушка* → *кровь человека* → *потери, беды* (скорее всего, у обеих противоборствующих сторон) → *победа* (для одной стороны: «*Победа! Сердцу сладкий час! Россия! Встань и возвышайся!*»). Внутригосударственные конфликты являются доказательством тому, что и *толпа*, и *полк* — это *сила*, — *сила*, которую нельзя недооценивать, *сила*, которая способна *взбунтоваться*. Так, истории известны выступления (*бунты*) не только недовольной *толпы* (например, восстание Пугачева 1773—1775 г.), но и *дворян* (восстание 14 декабря 1825 г. на Сенатской площади в Петербурге и восстание 29 декабря 1825 г. — 3 января 1826 г. Черниговского *полка* на Украине). *Бунт* — это то, что, так же как и война, ведет к *крови, потерям, бедам* и *победе* (последняя, правда, достается лишь одной из сторон). И наверное, любое военное действие порождает своих *героев*, людей, совершивших подвиг, проявивших личное мужество, самоотверженность, готовых к самопожертвованию⁹.

Культура

Культура как одна из сфер деятельности *человека* связана для А. С. Пушкина в первую очередь с *литературой* (причем с отдаванием предпочтения *стихотворным* формам), возникновение которой невозможно без *языка* — системы словесного выражения мыслей, обладающей определенным звуковым и грамматическим строем и служащей средством общения людей¹⁰. *Публикация литературных* произведений, в т.ч. в *книгах* и *журналах*, выносит их на суд *строгих критиков* и всей читающей *публики*, мнения которых зачастую не совпадают: «*Если бы все замечания моего критика были справедливы, то вряд ли книга моя была бы достойна внимания публики*» («История Пугачева»).

Быт, семья

Организирующим началом выступает, на наш взгляд, *дом*, одно из значений которого — *семья*, люди, живущие вместе, их *хозяйство*¹¹; т.е. это наиболее емкое понятие, вмещающее в себя некоторые другие архетипы данной группы. Главой *дома*, *семьи*, *хозяйства* является *хозяин (батя)*, членами семьи — *жена (хозяйка)*, *дети* — *сын, дочь*.

Будучи строением, *дом*, как правило, состоит из отдельных помещений — *комнат*, имеет *окна, двери, углы*, образуемые стенами и перекрытиями. (Примечательно, что четыре *угла* в крестьянском *доме* соответствовали по своему назначению четырем *комнатам* (*передняя, гостиная, стряпная и спальня*),

причем у каждого было свое название: 1) старший, передний, красный, образной, святой; 2) бабий, кут, жернов-угол; 3) стряпной, печной; 4) задний или дверной, коник¹².

В *доме* всегда открыты *двери гостям, друзьям*, которых *ждет вино* и приют (*угол*).

Обычно при *доме* имеется *двор* — участок земли, обнесенный оградой. Заметим, что *двором* называют также отдельное крестьянское *хозяйство* («Он увидел невдалеке *деревушку, состоящую из четырех или пяти дворов*» («Дубровский»)) и, кроме того, монарха и приближенных к нему лиц, местопребывание их, в связи с чем одно *хозяйство* представляется моделью целого государства во *главе* с *царем-батюшкой*.

Попадание в архетипы из числа всех домашних животных именно *лошади*, по-видимому, связано с той ролью, которая ей отводилась ранее в *хозяйстве*: ее использовали и для работы в поле, и для перевозки людей и грузов.

Но если *дом* — это где все свое и все свои, включая *гостей* и *друзей*, то за его пределами, за *дверью, двором* — *чужое* и *чужие* (ср. у В. Даля: *чужой* — не свой, сторонний, собь другого; *незнаемый, незнакомый*; не родня, не из нашей семьи, не из нашего дома¹³).

Человек

Одним из центральных понятий в художественном мире А. С. Пушкина является *человек* («*Вращается весь мир вокруг человека...*»).

Человек — это тот, кто *действует*, мыслит, *мечтает*, чувствует, желает (*хочет*), обладает чувством собственного достоинства (*гордый*), верен *долгу*. *Человек* у А. С. Пушкина — это прежде всего *руки* — то, чем *человек* действует; *голова*, в которой рождаются мысли и *мечты*; и *кровь*, которая, *бурля*, волнуясь и кипя в жилах или вдруг отхлынув (*бледный* = лишенный *крови*), застыв, символизирует чувства и переживания человека («*Ее слова ожесточили молодую затворницу — голова ее кипела — кровь волновалась*» («Дубровский»)), *кровь*, которая связывает людей («*Я понял, что дом, где обитаете вы, священ, что ни единое существо, связанное с вами узами крови, не подлежит моему проклятию*» («Дубровский»)).

Голова ассоциируется не только с мышлением (*человек*, будучи *существом* разумным, способен ориентироваться в происходящем, отделяя *сон, мечту* от *яви*, того, что *есть* (*существует*, имеет место *быть*) на самом деле; осмыслять действительность; давать *строгую* оценку собственной или чужой деятельности, любому явлению, событию: *хорошо* или плохо, *напрасно* или не *напрасно*; взвешивать возможности: *могу* или

не могу). *Голова* — это и *очи* — зеркало души и льющиеся из них *слезы* — проявление сильных чувств (горестных и радостных). *Очи человека* не только отражают его внутренний мир, они обеспечивают связь *человека* с внешним миром, поступление большей части информации извне в сознание *человека*. Как известно, *кровь* может броситься в *голову*. Так происходит нейтрализация оппозиции «ум || сердце» («разум || чувства»). Кроме того, *голова* — это еще и *язык* (в первую очередь как орган речи). *Язык* связывает *человека* с другими людьми, общением, делает его частью народа (ср.

*Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгуз, и друг степей калмык.*

(«Я памятник себе воздвиг...»)

Интересна асимметрия каналов информации в общении с миром: воспринимает мир *человек* главным образом по зрительному каналу — *очами*, но обращается он к миру преимущественно по слуховому каналу — *языком*.

Философская концепция А. С. Пушкина близка концепции И. В. Гёте, для которого «в начале было Дело». *Руки* у А. С. Пушкина — один из важнейших символов *человека*, что вполне согласуется с нормой русского языка, в котором *рука* является самым фразеологически активным словом. В связи с этим неудивительно, что *рукам* сопутствует *сила*, без которой не преодолеть сопротивления мира, природы, стихии, без которой *человек* не может реализовать своего «самостоянья».

Природа

Едва ли не самой интересной является подсистема природных архетипов. Прежде всего художественный мир А. С. Пушкина предстает как полный и гармоничный, вобравший в себя прямо или косвенно все четыре первостихии: воду, землю, огонь и воздух. В чистом виде выступает лишь *огонь* (корень -огн-). Первостихия воды представлена у поэта *морем* и *снегом* (претворенной водой); первостихия земли — *полем* и (отчасти) *лесом* и *берегом*; первостихия воздуха — *небом*. При этом природные архетипы у Пушкина не статичны и не изолированы: посредством нейтрализации они объединяются в систему. Например, в *береге* нейтрализуется противопоставление подвижного *моря* и недвижимого *поля/леса* (ср. «У Лукоморья — дуб зеленый...» («Руслан и Людмила»); в данном случае *лес* представлен главной своей частью — дубом). В *буре* происходит нейтрализация противопоставленности воздуха

(неба) и воды (снега), в грозе — воздуха (неба), огня (молнии) и воды (дождя).

Центральной и организующей для художественного мира Пушкина является оппозиция «верх (небо) || низ (море/поле, в том числе и поле, покрытое снегом)»: «Там море движется роскошной пеленой Под голубыми небесами...» или «Под голубыми небесами Великолепными коврами, Блестя на солнце, снег лежит...»

Нейтрализоваться эта оппозиция может как статично (берег, лес), так и динамично (гроза, буря).

Слово *берег* этимологически родственно нем. *Berg* 'гора'¹⁴. *Берег* — это, исходно и по преимуществу, крутой берег, круча, обрыв (ср. «Выходила на берег Катюша | На высокий берег, на крутой» (М. Исаковский). С одной стороны, *берег* — это низ, горизонталь, но с другой — *берег* — это и вертикаль.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что «низ» мироздания у Пушкина двойится под воздействием оппозиции «статика || динамика» на статичное *поле* и динамичное *море*. *Берег* же семиотически отмечен дважды: как граница динамического *моря* и статической суши (*поля* или *леса*) и как вертикаль (принципиально горизонтального) низа.

Статично оппозиция «верх || низ» нейтрализуется и в *лесе*: *лес* растет на земле и принадлежит земле, но устремлен он в *небо*. Сам *лес* располагается по горизонтали, но деревья, его составляющие, — это множество вертикалей. Как известно, функция Мирового Древа (*arbor mundi*) состояла в соединении нижнего (корни), среднего (ствол) и верхнего (крона) миров. Итак, *лес* (своими деревьями) соединяет *поле* с *небом*.

Динамическими нейтрализаторами оппозиции «верх || низ» являются *гроза* и *буря* (*ветер, метель, буран*):

«*Ветер* завыл; сделалась *метель*. В одно мгновение темное *небо* смешалось со *снежным морем*. Все исчезло. «Ну, барин, — кричал ямщик, — беда: *буран!*»...» («Капитанская дочка») (выделение наше. — А. К., Л. М.).

Приведенный отрывок — яркий пример не только смешения *неба* и земли, верха и низа, происходящего во время *снежной бури*, но и отождествления *снега* и *моря* (как равноправных представителей воды). Это тождество воспроизводится А.С. Пушкиным и далее:

«Кибитка тихо подвигалась, то въезжая на сугроб, то обрушаясь в овраг и переваливаясь то на одну, то на другую сторону. Это похоже было на плавание судна по бурному морю» («Капитанская дочка»).

Хотелось бы обратить внимание на функциональное сходство *бунта* в обществе и *грозы-бури* в природе: и там, и там ней-

трализуется оппозиция «верх || низ», чем обеспечивается и доказывается единство и целостность как общественной, так и природной системы. Эта аналогия позволяет Пушкину использовать природные имена для номинации социальных процессов:

Гроза 12 года
 Настала — кто тут нам помог?
 Остервенение народа
 Б<арклай>, зима иль р<усский> б<ог>.
 («Евгений Онегин»).

Как теоретический вывод из сказанного можно предложить деление архетипов на порождающие (*небо* и *море/поле*), порождаемые (*лес* из *поля*, *огонь* из *грозы*, *снег* из *неба*) и медиальные (*берег* — между *морем* и *полем*, *небом* и *полем*; *гроза* — между *небом* (воздухом) и *огнем*; *буря* — между *небом* и *полем/снегом*; *лес* — между *небом* и *полем*).

Сквозь призму предложенного здесь анализа корнеслова архетипический мир Пушкина предстает организованным в первую очередь двумя важнейшими оппозициями: «верх || низ» и «движение || покой». Интересно, что обе восходят к праиндоевропейской языковой оппозиции «активность || инактивность»¹⁵. При этом активности соответствует вертикальное положение: стояние, а инактивности — горизонтальное: лежание¹⁶. Это обстоятельство, на наш взгляд, характеризует художественный мир А.С. Пушкина как глубоко укорененный не просто в русской или славянской, а в индоевропейской культуре¹⁷.

Уникальной представляется концентрация архетипов в стихотворении «Зимнее утро», что позволяет рассматривать его как своего рода каталог архетипов А. С. Пушкина.

ЗИМНЕЕ УТРО

ТЕКСТ	КОММЕНТАРИЙ
Мороз и солнце; день чудесный!	Оппозиция: холод, предполагающий низ-снег и мрак, и тепло, свет верха-неба.
Еще ты дремлешь, друг прелестный – Пора, красавица, проснись:	Дремота-сон-неподвижность-мрак – как продолжение былого. Время изменилось и требует пробуждения-бодрости-света-движения. Обращение (красавица) в сочетании с императивом (проснись) предполагает переход со зрительного кода к слуховому.
Открой сомкнуты негой взоры	Взоры = очи.
Навстречу северной Авроры,	Заря = утро = время. Северной вводит части света и горизонталь низа.
Звездой севера явись!	От покоя – к движению, от горизонтали – к вертикали, от низа – к верху, от прошлого – к настоящему.

Вечор, ты помнишь, вьюга злилась,	Время – давнее, давешнее. Помнишь – сохранение прошедшего внешнего в настоящем внутреннем, материального – в духовном.
На мутном небе мгла носилась;	Тьма и динамика вверху снаружи противопоставлена неподвижности внизу и внутри (дома, представленного его частями: окном, комнатой, печью, лежанкой). Злости вьюги соответствовала печаль красавицы.
Луна, как бледное пятно,	Вечерняя Луна противопоставляется утреннему Солнцу.
Сквозь тучи мрачные желтела,	Оппозиция "тьма свет" - из "низ верх".
И ты печальная сидела –	Печаль – статична, радость – динамична. Динамика и тьма верха соответствует печали и неподвижности низа, динамика снаружи – неподвижности внутри.
А нынче... погляди в окно:	Прошлое настоящее. Окно – медиаль открытого замкнутого, внешнего внутреннего: оно одновременно снаружи и внутри. "Погляди в окно" – призыв связать пространство дома с пространством мира, мир внутренний (духовный) с миром внешним (материальным).
Под голубыми небесами	Верх ясен.
Великолепными коврами,	Горизонталь низа – тоже.
Блестя на солнце, снег лежит;	Снег, отражающий солнце, = низ, отражающий верх, = нейтрализация оппозиции. Свет и статика низа и верха. Настоящее.
Прозрачный лес один чернеет,	Противопоставленность черного мрака медиали леса свету верха-солнца и белизне низа-снега.
И ель сквозь иней зеленеет,	Медиаль верха-низа цветом лета нейтрализует еще и оппозицию "зима лето", связывая времена года, "настоящее прошлое".
И речка подо льдом блестит.	Вода – подвижная и неподвижная (скованная). Низ светел и ясен.
Вся комната янтарным блеском	Оппозиция "снаружи внутри". Внутри светло от небесного (наружного) солнца (комната озарена). Огонь внизу и внутри гармонирует с солнцем (блеском) вверху и снаружи.
Озарена. Веселым треском	Утренний блеск вместо вечерней мглы, веселый (треск) вместо печальной (девы). Состояние природы – настроение красавицы.
Трещит затопленная печь.	Огонь внутри включает слуховой канал (треском трещит) и осязательный (затопленная, т.е. теплая).
Приятно думать у лежанки.	Неподвижность внутри. Словами думать, знаешь, велеть вводится внутренний мир человека. Духовная активность предполагает физическую инактивность, и наоборот.

Но знаешь: не велеть ли в санки	Санки – медиаль, нейтрализация оппозиции "покой движение": неподвижный предмет, созданный для движения.
Кобылку бурую запречь?	Движение снаружи. Связь настоящего с будущим: все последующие события – предположительные и воображаемые. Так нейтрализуется оппозиция "внешний мир природы внутренний мир человека, поэта". Переход от настоящего времени глаголов к будущему.
Скользя по утреннему снегу,	Движение вниз снаружи, неподвижный блестящий утренний снег противопоставлен мутному вечернему небу, по которому носилась мгла.
Друг милый, предадимся бегу	Неподвижность (седоков) в движении (кося) - нейтрализация покоя и движения. Появление будущего времени.
Нетерпеливого коня	Фраза "Не велеть ли... кобылку... запречь?" создает оппозицию "воля человека воля животного", но и эта оппозиция снимается: нетерпеливый конь сам давно хочет бега.
И навестим поля пустые,	Нейтрализация оппозиции "разлука единение" через навестим. Горизонталь низа (поля); простор преграда для движения; пустой густой (полный); сейчас прежде (поля леса).
Леса, недавно столь густые,	Медиаль верха и низа. Связь настоящего с прошлым. Преходящее, время (недавно).
И берет, милый для меня. (3 ноября 1829 года)	Медиаль верха и низа. Изменчивость-преходимость природы неизменность, постоянство чувства. Радостное и устойчивое приятие целостности мира в его противоречивости и изменчивости.

Стихотворение предстает как движение от прошлого к будущему, от низа к верху, от мрака к свету, от неподвижности к движению, от замкнутости к открытости, от разлуки к встрече, изнутри наружу, от внешнего, природного, к внутреннему, духовному, от тезиса-антитезиса к синтезу. Начинаясь антитезами, стихотворение заканчивается их гармоническим синтезом в духовном мире человека. От погоды снаружи, кобылки с санками во дворе и красавицы в комнате к духовному миру героя, в котором все это сохранено и гармонизировано.

Таким образом, проведенное исследование, основанное на анализе корневой системы словаря А. С. Пушкина, показало насколько целостен архетипический мир поэта, включивший в себя основные понятия бытия вообще и жизни человека в частности.

- ¹ Культурология. XX век: словарь. СПб., 1997. С. 54.
- ² Большой энциклопедический словарь. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Большая Российская энциклопедия; СПб., 2004, С. 572.
- ³ *Кретов А. А., Матыцина Л. Н.* Морфемно-морфонологический словарь языка А. С. Пушкина. Воронеж, 1999. 208 с.
- ⁴ Выделяемые нами семантические поля находят поддержку в зонах пушкинских инвариантов, выделяемых А. К. Жолковским: физической, биологической, социальной и психологической: *Жолковский А.* Инварианты Пушкина // Учен. зап. / Тартуский ун-т. Вып. 467. 1979. С. 3—25.
- ⁵ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб., 2002, Т. 4, С. 227.
- ⁶ *Фаустов А. А.* Авторское поведение Пушкина. Очерки. Воронеж, 2000. С. 20.
- ⁷ *Топоров В. Н.* О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М., 1980. С. 18—21.
- ⁸ *Топоров В. Н.* О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М., 1980. С. 20.
- ⁹ Большой толковый словарь русского языка. СПб., 2004. С. 201.
- ¹⁰ Большой толковый словарь русского языка. СПб., 2004. С. 1531.
- ¹¹ *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М., 2003. С. 174.
- ¹² *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб., 2002. Т. 4. С. 468.
- ¹³ Там же. С. 613.
- ¹⁴ Этимологический словарь славянских языков: праславянский лексический фонд М., 1974. Вып. 1. С. 191—192.
- ¹⁵ *Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. Т. 1. С. 273.
- ¹⁶ *Топоров В. Н.* Об одном из парадоксов движения. Несколько замечаний о сверх-эмпирическом смысле глагола “стоять”, преимущественно в специализированных текстах // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996, С. 14; *Кретов А. А.* О вторичности значения ‘дерево’ в и.-е. праязыке // Этимология. 1997—1999. К 70-летию Олега Николаевича Трубачева. М., 2000. С. 73.
- ¹⁷ Ср. у А. Жолковского определение центральной темы Пушкина: «Объективный интерес к действительности, осмысляемой как поле взаимодействия амбивалентно оцениваемых начал «изменчивость, неупорядоченность» и «неизменность, упорядоченность» (сокращенно: ‘амбивалентное противопоставление изменчивость/неизменность’, или просто ‘изменчивость/немизменность’). *Жолковский А.* Инварианты Пушкина. С. 7.

А. А. Фаустов
К ПУШКИНСКОЙ МИССИОЛОГИИ:
ПОЭТ И СВЯЩЕННИК

Пушкинский поэт, когда он не осенен *божественным глаголом*, вступает в общение с самыми разными людьми, и в лирике Пушкина существует даже своего рода цикл стихотворных диалогов, где собеседниками поэта оказываются то чиновник, то книгопродавец, то толпа, то друг — любитель истории... А если вспомнить о многочисленных стихотворениях в жанре послания, где лирическое «Я» зачастую идентифицируется именно в качестве поэта, то хотя бы некоторые из них можно рассматривать как реплики свернутого диалога, среди участников которого значителен целый сонмище лиц: от собратьев по перу и возлюбленных — до цензоров и царей. Не говорю уже о «Евгении Онегине», «Борисе Годунове» или «Египетских ночах», в которых поэты — герои сюжетные — обречены так или иначе, в том или другом объеме иметь дело с остальным «населением» сюжетного пространства.

На этом пестром фоне вдвойне заметно почти полное отсутствие среди собеседников поэта лиц духовного звания. Если вычлест гадательно атрибутированную Пушкину «Исповедь бедного стихотворца» (1814?) и более сложные — завуалированные — случаи (которых мы коснемся в конце), то стихотворный ответ митрополиту Московскому Филарету «В часы забав или праздной скуки...» (1830) [3; 212]¹ можно считать исключительным образчиком подобного диалога. И образчиком весьма двусмысленным, порождающим разноречивые толкования (от скептических до апологетических — применительно к проблеме пушкинской религиозности) и вообще вызывающим повышенный накал в суждениях о нем². Так, В. С. Непомнящий, решительно отвергнув всякие попытки услышать в послании какую-либо «принужденность» и «искусственность», написал: «Спорить не трудно, но бесполезно: все это и в самом деле можно прочесть... при одном простом условии: если *не верить* (в любом смысле этого слова и в обоих вместе)»³.

И действительно, в пушкинском послании есть нечто провоцирующее на подобные исследовательские приговоры, и это «нечто» необходимо превратить из предмета веры (или неверия) в предмет филологического анализа и понимания. Завершается стихотворение строками: «И внемлет арфе серафима / В священном ужасе поэт». Появление тут серафима не раз навело пушкинистов (в том числе В. С. Непомнящего) на сопоставление ситуации послания с ситуацией «Пророка» (1826),

подкрепляемое и топически (в обоих текстах с серафимом связана «огненная» тема; перед пророком он возникает в *пустыне мрачной*, а перед лирическим «Я» послания — среди *мрака сует*; язык будущего пророка — *празднословный и лукавый*, а в послании лирическое «Я» предается поэзии в часы *праздной скуки*, и использует для этого лиру с *лукавой струной*). И эта параллель кажется тем более обоснованной, что серафимы в пушкинском творчестве — гости редкие. Кроме двух названных произведений они упоминаются еще только в одном, и совсем иного рода — в кошунственной «Гавриилиаде» (1821), где *бесчисленны серафимы* — вместе с ангелами, херувимами и архангелами — окружают трон Всевышнего в вешем сне, ниспосланном Марии. И музыкальным инструментом здесь вооружены херувимы: звуки их *небесной арфы* умолкают с появлением Господа, который сообщает свою любовную волю относительно Марии, и возобновляются с Его удалением (заметим в скобках, что эти музыкальные пристрастия херувимы — также у Пушкина единичные — сохраняют и впоследствии: Сальери сравнит Моцарта с *неким херувимом*, который «...несколько занес нам песен райских...» [7; 128]).

Очевидно, что этот «поэмный» контекст и сам по себе задает другой, нежели «Пророк», ракурс восприятия адресованных Филарету стихов. Но особенно смещает перспективу серафическая арфа. Не только у Пушкина, но и в христианской иконографии, да и, насколько можно судить, в русской поэтической традиции арфа не служила атрибутом серафимов⁴, в облике которых маркированной чертой была шестикрылость, что и запечатлено — вполне канонически — в «Пророке». И такая откровенная аномалия позволяет усмотреть в заключительных строках послания чуть ли не комический жест: поэт с изумлением внимает небесному жителю, взявшемуся за чуждое ему занятие (определенную оксюморонность можно ловить и в самой формуле *священный ужас*: первое слово с художническим вдохновением у Пушкина сочетается, а вот второе напротив — нет). Недаром Г. В. Иванов (впрочем, питавший склонность к подобным интертекстуальным выходкам) создаст в одном из поздних стихотворений издевательски-пародичную редакцию этих строк: «И внемлет арфе Серафима / В священном ужасе петух»⁵. И этот ценностно-смысловой диапазон — от сугубо сакрального до более чем профанного — представляет собой в заостренном виде ту тотально раздваивающую тенденцию, которая проникает все послание целиком.

Собственно, лишена однозначности и «пророческая» параллель. Разделяя тот взгляд, согласно которому пророк и поэт

у Пушкина — фигуры не совпадающие⁶, и не вдаваясь сейчас в подробное обсуждение этой темы (С. Н. Булгаков категорически скажет: «В зависимости от того, как мы уразумеваем «Пророка», мы понимаем и всего Пушкина»⁷), обозначим кратко некоторые аргументы в пользу такого взгляда. Если иметь в виду лексику, то большинство «пророческих» словоупотреблений в пушкинском творчестве — «магометанские», и эта их конфессионально-этнографическая «экзотичность» напрямую соотносится с тем, что Пушкин лишь дважды — и в порядке ироническом — применяет к себе имя пророка. В письме П. А. Плетневу из Михайловского (1825) Пушкин, узнавший о смерти Александра I, воскликнет: «Душа! я пророк, ей-богу пророк! Я «Андрея Ш.<енье>» велю напечатать церковными буквами во имя от.<ца> и сы<на> etc...» [13; 249]. А несколько месяцев спустя, отсылая к этому пассажу, он напишет своему приятелю (1826): «Гнедич не умрет прежде совершения «Илиады» — или реку в сердце своем: несть Феба. Ты знаешь, что я пророк» [13; 264]. Обратим внимание и на это легкомысленное «двоеверие» (само по себе привычное для культуры пушкинской эпохи): христианский Бог свободно чередуется с античным Аполлоном-Фебом, богом поэтов — его жрецов, так что пророческий дар оказывается вдобавок приложением к поэтическому (в более раннем михайловском же послании «К Языкову» (1824) *муз возвышенным пророком* шутливо именуется А. А. Дельвиг). Тем самым написанию «Пророка» предшествует не только создание ориентальных «Подражаний Корану» (1824), но и эта «пророческая» самоидентификация, в свете которой позднейшая фабула о преображении скитавшегося в пустыне лирического «Я» выглядит как нечто достаточно объективированное, как «чужая», а не «своя» история (к тому же в письмах пророческий титул используется с этимологической буквальностью — как синоним способности к прорицанию, к предсказанию).

И дело здесь, конечно, не в одном словоупотреблении. Опять же не углубляясь сейчас в эту тему, можно было бы наметить такое различие: если поэзия, согласно афористическому пушкинскому высказыванию из статьи 1831 года, «...по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя...» [11; 201], то пророческое служение подразумевает *исполнение* Высшей волей, как бы отрицающее у пророка внутреннюю суверенную территорию существования, и свою цель имеет как раз вне себя. В отличие от поэта пророк — лицо в высшей степени ангажированное. Подчеркнем и то, что различие это не было для Пушкина чем-

то изначальным. В соответствии с идущей еще от XVIII века традицией, в пушкинскую пору с декларативной отчетливостью представленной в творчестве «младоархаистов» (или, в другой системе координат, — декабристов), поэт и пророк могли у Пушкина сближаться, хотя в собственных его произведениях примеры этого крайне немногочисленны («Вольность» (1817) или «К Чадаеву» (1817), «Кинжал» (1821) или «В. Л. Давыдову» (1821)). Однако уже в 1822 году в одном из посланий «<В. Ф. Раевскому>» (которое откликнется затем в «Поэте и толпе» (1828)) эта былая парадигма, достигнув предельной «афишированности», испытывает слом: «Я говорил пред хладною толпой / Языком Истинны [свободной], / Но для толпы ничтожной и глухой / Смешон глас сердца благородный» [2; 236]. Поэт-пророк (или, в более секуляризированной версии, поэт-гражданин), осознав невозможность своей миссии, с этого времени окончательно расщепляется у Пушкина на две соприкасающиеся, но неждественные фигуры.

Спустя десять лет такая их автономия будет фразеологически разыграна в послании «<Гнедичу>» (1832) [3; 286] (множеством мотивных нитей переплетенном с посланием Филарету). Переводчик «Илиады» сначала уподобляется в нем Моисею. Вынеся с *таинственных вершин* свои скрижали, он застаёт тех, кто должен был бы ему внимать (а в их число лирический субъект с великодушным самоумалением включит и себя), безумно веселящимися вокруг воздвигнутого ими кумира. Затем — в форме риторического вопроса — говорится о том, как мог бы поступить адресат: «Ты проклял ли, **пророк**, бессмысленных детей, / Разбил ли ты свои скрижали?». А вслед за этим — о том, что было в действительности, и переход от вопроса к ответу сопровождается характерной переменной в именовании адресата: «О, ты не проклял нас. Ты любишь с высоты / Скрываться в тень долины малой <...> Таков прямой **поэт**...». То, на что пророк, объятый *гневом и печалью* (не зря этой формулой воспользуется в своем «Пророке» Н. А. Некрасов), обрушил бы «жгучие» речи, поэт, увлекаемый *божественным глаголом* на непредсказуемые ни для кого *беззаконные* пути, находит достойным сочувственной улыбки и любви. (Пушкин целенаправленно изберет именно такую номинативную последовательность, отказавшись от сразу раскрывающих все карты рукописных зачинов: «Таков поэт — великий жрец Гомера» и пр. [3; 885]. Но при этом он не без лукавства подспудно готовит превращение пророка в поэта, слегка корректируя библейский сюжет: Моисей не только разбивает скрижали, но и уничтожает золотой кумир [Исх. 32, 19—20], в стихотворении

же упоминается только о первом поступке. Ограничение, которое разоблачает в пророке — поэта, не желающего лишь того, чтобы его богодухновенное творение досталось толпе!).

Одним словом, то, что в стансах к Филарету с серафимом встречается не пророк, а поэт, сбрасывать со счетов никак нельзя. Но тогда и наличие в стихотворении несомненного «пророческого» плана должно свидетельствовать не о простом установлении эквивалентности между лирическим субъектом и пророком, а о другом. Возникающий в результате смысловой эффект напоминает эффект «двойной связи» (термин Г. Бейтсона), при которой сообщаемое открыто опровергается сообщаемым скрыто. Именуя себя вслух *поэтом* и одновременно помещая в «пророческую» ситуацию, автор создает послание, внутренняя противоречивость которого снимается — да и то отчасти — только в «ретроспективе», при перемещении «события высказывания» в прошлое, когда двоечество пророка и поэта было для Пушкина еще возможным. И это далеко не единственный в стихотворении «анахронизм», так что, не пытаясь проследить их здесь с исчерпывающей полнотой, приведем еще лишь несколько примеров.

В противоположность серафической арфе своему музыкальному инструменту лирический субъект приписывает совсем иное назначение: своей лире он «...вверял изнеженные звуки / Безумства, лени и страстей». Наименее частотное для пушкинского лексикона (и потому наиболее диагностически показательное) слово тут — *изнеженные*, и хронологически оно помечено «домихайловским» (и даже «доюжным») знаком. *Изнеженные звуки* — это, собственно говоря, автоцитата из послания «Тургеневу» (1817), находящегося в ироническом контрапункте к посланию Филарету. А. И. Тургенев — *покровитель попов* и проповедник Христа — по отношению к лирическому «Я» выступает в той же увещевающей роли, что и Филарет. Однако в раннем стихотворении увещатель наделен нарочито двусмысленным обликом: «...любовник страстный / И Соломирской, и креста...» и т.п.; и Пушкин еще сделает к цитированным стихам специальное примечание, эту амбивалентность усиливающее: «Креста, сиречь не Анненского и не Владимирского — а честнаго и животворящаго» [2; 38]. (Весьма колоритным является и, видимо, сравнительно близкое по времени соседство этого послания с другим, мадригальным и гораздо более рискованным — «К Огаревой, которой **митрополит** прислал плодов из своего саду» (1817). Если А. И. Тургенев духовным саном облечен все-таки не был, то в восхва-

ляющих Е. С. Огареву стихах фигурирует православный иерарх, и изображается он побежденным женской улыбкой и даже, более того, готовым изменить своей вере, которая для митрополита — в отличие от Тургенева — со служением красавице была несовместна: «И он, твой встретив взор волшебный, / Забудет о своем кресте / И нежно станет петь молебны / Твоей небесной красоте» [2; 36].) Другим в «тургеневском» послании является и цель усилий адресата, чуждых теологической напряженности: смеясь над бесплодной *леностью* лирического субъекта (не забытой и в «филаретовской» палинодии), он призывает того вернуться к стихотворным *трудам*, к *поэтической неволе*. Послание носит почти целиком «метапоэтический» характер, и, завершаясь эффектным предпочтением *поэме* — *улыбки сладострастных уст*, на деле подобного радикализма не требует. На одном — нежелательном для лирического субъекта — полюсе в таком более умеренном раскладе оказывается обработка стихов, спетых *слабо* или *с ошибкой*; на другом — идеал *беспечной* и *свободной* поэзии, неотделимой от любовного наслаждения и блаженной дремоты: «...слабою рукою / На лире с трепетом брожу / И лишь изнеженные звуки / Любви, сей милой сердцу муки, / В струнах незвонких нахожу...» [2; 38].

В финале послания Пушкин как будто пересказывает К. Н. Батюшкова, написавшего В. А. Жуковскому (1812): «...переписывать, марать и скоблить... нет, мой милый друг, это не стоит того: стихи не стоят того времени, которое погубишь за ними...»⁸ (ср. еще к этому в пушкинском послании «Моему Аристарху» (1815): «Отделкой портить небылицы...» [1; 118]). И такое невольное пересечение не случайно: лень — наряду с примыкающими к ней изнеженностью, сладострастием и т.п. — входила, как известно⁹, в определенный кодекс поэтического поведения, ближайшим образом строившийся по контрасту с *угрюмой* аксиологией «беседчиков», а в более широком ракурсе ориентированный на околоромантический культ свободной личности и прямо связанную с ним идею о преимуществе художественной *диэтики* перед поэтикой (на манер батюшковской статьи о поэте и поэзии (1816)). Неудивительно, что едва ли не весь этот комплекс представлений (вместе с «обслуживающей» его лексикой) обнаруживается у Пушкина в первом же послании «К Батюшкову» (1814), где адресат аттестуется так: «Парнасский счастливый ленивец, / Харит изнеженный любимец...». И распределение ролей в этом послании зеркально-симметрично по отношению к будущему посланию «Тургеневу»: лирический субъект взывает к адресату (правда,

снизу — вверх), заклиная его умерить безмятежно-счастливое времяпрепровождение и не оставлять орудия пиитического труда (из арфы в начальных строках стихотворения незаметно превращающегося вскоре в лиру): «Но, упоен любовью страстной, / И **нежных** муз не забывай / <...> Люби — и пой ее на лире» [1; 55—56].

Вообще, необходимость в дозировке подобных гедонистических ценностей с самого начала вносит в них элемент раздвоенности и во многом предсказывает дальнейшую их судьбу. Уже в «Сне» (1816) (в котором нельзя не уловить оглядку на батюшковское же травестийное «Похвальное слово сну» (1810)) с комическим дидактизмом утверждается: «Похвальна лень, но есть всему пределы» [1; 144]; а *изнеженность* попадает в один ряд с *подагрой и тоской* на правах детали сатирического портрета погрязшего в лени Клита. И на самом деле, вслед за этим *изнеженность* претерпевает у Пушкина что-то вроде двойного отрицания. В первых же стихах оды «Вольность», с ее пророческим превознесением ценностей гражданственных, лирическое «Я» обращается к себе: «Разбей изнеженную лиру...» [1; 43]. Однако на этом история *изнеженности* не закончится. Будучи развенчанной в качестве материи «метапоэтической», она дважды всплывет в двух первых главах «Онегина» (1823) — в контекстах вполне *жизнейских*, и при этом оценочно противоположных. С одной стороны, в описании модного кабинета Онегина *чувств изнеженных отрада* — это духи (каламбурно-прозаический противовес к *высоте духовной* в «Филаретовском» послании). С другой стороны, Пушкин наградит *изнеженными пальцами* свою любимую героиню — Татьяну (которая под конец романа неразличимо совпадет с авторской Музой). И потом — после долгой паузы — Пушкин вспомнит об *изнеженности* лишь два раза (не считая стихов к Филарету), причем снова — в ситуациях полярных, и оба раза — прямо или опосредованно связанных с эпохой XVIII века, с давнопрошедшим (в биографическом масштабе) временем. В статье 1830 года «<О народной драме...>» о трагедиях А. П. Сумарокова будет сказано, что они писаны *варварским изнеженным языком*. А в «деконструирующем» А. Н. Радищева «<Путешествии из Москвы в Петербург>» (1833—1834) Автор, сетуя на *несносную* дорогу, заметит: «Мои приятели смеялись над моей изнеженностью, но я не имею и притязаний на фельдбергское геройство...» [11; 243]. Противопоставление поездки по собственной (да еще и полулитературной) надобности — поездке по надобности чужой (и к тому же правительственной)

оживляет — в ироническом преломлении — былую ассоциацию между личной независимостью (поэта) и *изнеженностью*.

Иначе говоря, к 1830 году *изнеженность*, подобно всему «батишковскому» стереотипу поэтической жизни в целом, давно перестанет быть для Пушкина тем, с чем он соизмерял себя как поэт, хотя она и сохранит на себе некоторую «мусическую» печать и — в своем «позитиве» — не вовсе будет вычеркнута из авторского горизонта (и к этому ее креативному потенциалу мы еще вернемся). Но в ближайшем лексическом окружении лиры в «филаретовском» послании наличествуют не только *изнеженность* и *лень*, но и *безумство* и *страсть*, и несмотря на то, что в силу высокой частотности и валентности последних говорить о прямых противоречиях было бы натяжкой, по крайней мере одна смысловая линия просматривается здесь с отчетливостью. В ряде «южных» стихотворений начинается складываться устойчивое для Пушкина семантическое сочетание безумия и юности, которая, в свою очередь, по правилам элегической комбинаторики соединяется с любовью, мечтами, пирами и т.д. (в частности, в стихотворении «Мой друг, забыты мной следы минувших лет...» (1821) лирический субъект, не желая смущать невинную возлюбленную откровениями о своей *мятежной* младости, прибегнет именно к тем двум словам, которые появятся в «филаретовской» палинодии: «К чему тебе внимать **безумства и страстей** / Не занимательную повесть?» [2; 188]). Фразеологически этот тандем безумия и юности будет закреплён в посланиях «Чедаеву» (1821) (*безумцы молодые*), «Друзьям» (1822) (*юность безумная*), «<В. Ф. Раевскому>» («Ты прав, мой друг — напрасно я терпел...») (1822) (*безумец молодой*), для того чтобы к концу 20-х годов вырасти в авторский миф о «блудном сыне» (не раз исследованный). В «Воспоминаниях в Царском Селе» (1829), где миф этот получит наиболее прозрачное — кульминационное — выражение, лирическое «Я» называет себя [*безумным*] *расточителем* (а в рукописной редакции — *юным расточителем*). И в стансах к Филарету о скрытом присутствии этого мифа особенно красноречиво свидетельствует один «уликовый» след. Поражаемый свыше голосом адресата, лирический субъект проливал *потoki слез*, которые в пушкинской лирике встречаются еще лишь в двух случаях, и один из них — черновик «Воспоминаний в Царском Селе». Почувствовав при виде тех мест, где он играл в младенчестве, *святое умиление*, лирический субъект даст волю *потoku слез* [3; 776]. (Не менее интересен и второй случай — лицейское «Безверие» (1817), в котором сладостные и свободно изливающиеся *потoki слез* человека верующего про-

тивопоставляются слезам *отчаянья* и *ожесточенья* того, кто лишен такой *Надежды*. А если не гнаться за полным лексическим тождеством, то можно было бы указать еще на те *реки* слез, которые проливал перед ликом Пресвятой Девы герой баллады о *бедном рыцаре* (1829.).

Для того чтобы понять логику появления в стихах к Филарету рефлексов этого мифа, нужно хотя бы конспективно затронуть «принцип потери» (если воспользоваться выражением Ж. Батая), неразрывно сопряженный с ним, а вернее, с той его сюжетной фазой, когда герой и пребывает в «блужданиях». В том, как принцип этот работает, в пушкинском творчестве наблюдается ошутимая цезура, также приходящая приблизительно на «южный» период. Лицейское «Послание к Галичу» (1815), открывающееся представлением адресата как *ленивца* и *любовника наслаждений*, завершается сжатым изложением соответствующего проекта жизни, в котором беззаботное поведение **поэта**-ленивца возводится в степень некоей всеобщей экзистенциальной нормы: «Нам жизни дни **златые** / Не страшно **расточать...**» [1; 104] (от этого образа пролегает тематический маршрут к юному персонажу «Скупого Рыцаря» — Альберу, в глазах его отца — *безумцу* и *расточителю*, только и ждущему того, чтобы растратить не метафорические *златые* дни, а хранящееся в сундуках барона реальное золото). И подобный взгляд на жизнь как на то, что дано не для сбережения и не для рачительного использования, а для безоглядной траты, прослеживается вплоть до послания «К моей чернильнице» (1821), в котором *беспечный* лирический субъект, обращаясь к чернильнице — его сокровищнице, непосредственно увязывает друг с другом дух расточительства и дух творчества: «Пока златые годы / В забвеньи трачу я, / Со мною неразлучно / Живи благополучно, / Наперсница моя» [2; 165].

Но уже в программной элегии «Погасло дневное светило...» (1820) «принцип потери» полностью переосмысливается. Вспоминая *безумную любовь* и остальные мечты и заблуждения своей *минутной младости*, лирический субъект отказывается возвращаться к тем берегам, где — «...рано в бурях отцвела / Моя потерянная младость...» [2; 135] (в вариантах текста — *утраченная*). А через полгода — в известном нам послании «Чедаеву», — отчитываясь в тех благотворных переменах, которые произошли с ним под влиянием внушенных адресатом жажды просвещения и новой привычки к самодисциплине, лирический субъект оценит свою недавнюю жизнь как время неволи и неподлинности, когда он не принадлежал самому себе и когда Музы его покинули: «Ищу вознаградить в объятиях свободы /

Мятежной младостью утраченные годы...» [2; 168]. И хотя утраченная молодость — мотив из числа узаконенных элегиками клише, Пушкин переакцентирует его по-своему (мы говорим сейчас о версии, господствовавшей у него в первой половине 20-х годов). Молодость понимается не как то, что теряется, незаметно исчезает, перемещаясь в область минувшего, а как то, что теряют, расточают — бессмысленно и бесплодно. Недаром рисуется она как состояние хаотически-энтропийное, не знающее никаких ориентиров и пределов и при этом заряженное лихорадочной динамикой, — короче говоря, как нечто *безумное* и *буйное* (симптоматично, что второе из этих слов регулярно наделяется у Пушкина «воровской», «разбойничьей» семантикой и не однажды оказывается эпитетом *набега* [2; 218. 4; 151. 4; 169. 5; 140...]).

В такой перспективе вызывающие недоумение строки из «19 октября» (1825), в которых лирический субъект сравнивает себя с А. А. Дельвигом, заключают в себе гораздо большее, чем простое выражение дружеской снисходительности и приязни: «Свой дар как жизнь я тратил без вниманья; / Ты гений свой воспитывал в тиши» [2; 376]. Учитывая, что с лицейских лет Дельвигу в пушкинской лирике отводилась роль ленивца в не меньшей степени, чем Батюшкову, в этих строках можно увидеть противопоставление двух воображаемых возрастов — *молодости* и *младенчества* (насквозь монолитными, естественно, — ни в творческой, ни, тем более, в биографической плоскости — не являющихся). Отталкивание от *молодости*, расставание с нею заслоняет тут более чем «дефицитную» природу *младенчества*. На деле же два возраста различаются лишь восприятием траты: если вначале она совершается как бы в отсутствии времени и сопровождается бесконечно длящимся удовольствием, то затем — перед лицом времени сгустившегося — предстает как опустошение, исчерпание дарованной полноты, опущенного «бюджета» бытия (знакомая нам «финансовая» топика есть и в «Воспоминаниях в Царском Селе»: «О, много расточил сокровищ я сердечных...»; а в черновой рукописи даже — «...моей казны сердечной» [3; 189, 772]). *Молодость*, в определенном смысле, и рождается *post factum*, в момент ее утраты, а точнее, обуздания, преодоления, поскольку в отличие от *младенчества* чуждается в своем безумном саморасточении любых форм репрезентации, отворачивается от самой поэзии.

В «лицейской годовщине» 1825 года за цитированными строками следуют еще более хрестоматийные, и все их четыре рифмующихся слова перейдут в стансы к Филарету — также на

закрывающие стихи позиции, а наполовину даже — с¹ сохранением рифмической пары: «Служенье муз не терпит суеты; / Прекрасное должно быть **величаво**: / Но юность нам советует **лукаво**, / И шумные нас радуют мечты...» [2; 376]. Все это поддерживает «юношескую» изотопию стансов (и ее особую реализацию — миф о «блудном сыне»), привнося в них как будто бы привычный жест «расчета» с молодостью (ср. в другом — и обращенном совсем к иному лицу — послании 1830 года: «Кляню коварные старанья / Преступной юности моей...»; а в вариантах текста — и *лукавой юности* [3; 222, 827]). Однако перенос этот происходит с одним принципиальным отклонением. В стихотворении 1825 года *величава* — поэзия, а *лукава* — юность; в стансах же к Филарету перед нами почти точный негатив этого: *величав* здесь — пастырский голос, а *лукава* — струна лиры, замолкающая при его звуках. В результате подобной рокировки упомянутый жест почти перечеркивается. К тому же *лукавство*, отличающееся в пушкинском творчестве необычайным разнообразием, эксклюзивной приметой *молодости* не служит, ассоциируясь, среди прочего, и с *ребяческими* годами. В лицейском послании «К Дельвигу» (1815), например, адресат именуется как «...муз невинных / Лукавый духовник...» [1; 107]: *лукавство* здесь меняет оценочный знак на положительный, а это стихотворение у Пушкина — наряду с «филаретовской» палинодией — один из двух контекстов, где оно вообще с поэзией прямо сочетается. И под таким углом зрения вдвойне показательно, что в только что цитированном послании «Когда в объятия мои...», где — вопреки обыкновению — лирический субъект вместе со своей *лукавой* молодостью проклянет и поэзию, сделает он это в подчеркнуто «безобидной» для последней стилистической форме (да и написанную строку все равно зачеркнет): «Стихов **таинственный** напев» [3; 222].

Такое наложение в «филаретовском» послании различных возрастов может быть мотивировано, на первый взгляд, тем, что первые его три строфы отнесены к минувшему и грамматически выдержаны в прошедшем времени несовершенного вида со значением многократности (*бывало... вверял... и пр.*). Явление Филарета лирическому субъекту подается как нечто не раз повторявшееся — и в *младенчестве*, и в *молодости*... Однако если это и так (в глазах *строгой* истории), то в пушкинских текстах (в измерении *возвышающего обмана*) встречи эти запечатлены не были. Зато были запечатлены другие, типологически им родственные, и в их ряду адресат «филаретов-

кой» палинодии выглядит как еще одна реинкарнация фигуры мудрого наставника, дидакта, которая также принадлежит «домихайловской» эпохе и о которой мы, по сути, уже говорили, касаясь посланий «Тургеневу» и «Чедаеву». Заметим лишь, что если на первом из них лежит тень иронии, то второе разворачивается в исповедальном регистре и тематически множественно пересекается с посланием Филарету (Чаадаев выступает *целителем душевных сил* лирического субъекта, а Филарет *отрадными* речами излечивает его *раны совести*; один *недремлющей рукой* удерживает его над *бездной потаенной*, а другой *простирает* руку спасения *с высоты*; Чаадаев как и Филарет, окружен огненным ореолом: «Твой жар воспламенял к высокому любовь...» [2; 119]; и т.п.). Но при этом, как уже говорилось, Филарет — в противоположность своим «предшественникам» — не побуждает к творчеству, а пресекает его, осуществляет по отношению к нему что-то вроде контрмиссии, ибо с *духовных* вершин поэзия кажется занятием мелочным и сомнительным — *лукавым*.

Вразрез с осознанием во второй половине 20-х годов молодости как одного из возрастов в объективной череде времен, миф о «блудном сыне» наследует такого рода «покаянным» стихам, задавая давней «юношеской» изотопии (накануне пушкинской женитьбы испытывающей еще один, последний всплеск) новую коммуникативную рамку. (Характерно, что в послании «<Гнедичу>», которое внешне строится отчасти по модели стихов к Филарету, вместо лирического «Я» — лирическое «Мы», позволяющее Автору избежать прямого диалога с адресатом. Более того, примерив к себе в черновой рукописи прежнюю лирическую маску («А ныне лжи бряцанья моего / Склоняешь слух благоск<лонный> <?>» и пр. [3; 887]), Пушкин попытки эти оставит. В итоге послание будет «переподчинено» иной стратегии авторского поведения, которая не однажды использовалась в 30-е годы. Подобно героям статей о Е. А. Баратынском (1830) и П. А. Катенине (1833) или стихотворения «Полководец» (1835), Гнедич станет своеобразной пушкинской автопроекцией, воплощением архетипа истинного поэта.)

И особая — не совпадающая с евангельской — коммуникативная логика истории о «блудном сыне», в пушкинской ее интерпретации, заключается в следующем. В «Воспоминаниях в Царском Селе» возвращение в *родимую обитель* — это прежде всего возвращение к самому себе, под *священный сумрак садов*, где процветали поэзия и дружба: «имя отца» из этого сюжета вычеркивается. А в тех двух болдинских произведе-

ниях 1830 года, где так или иначе отразился этот миф, — в «Скупом Рыцаре» и в «Станционном смотрителе» — отцовское начало компрометируется. И к ним можно было бы присоединить также «Моцарта и Сальери», с его героем — *безумцем и гулякой праздным*. Учитывая, что одним из автопретекстов трагедии служит переписка Пушкина с В. А. Жуковским 1825 года¹⁰, в которой первому достается ампула сына, а второму — отца, совершенно определенный смысл получает такая назидательная реплика Жуковского: «До сих пор ты **тратил** ее (жизнь. — А. Ф.) с недостойною тебя и с оскорбительною для нас **расточительностию**... Пора уняться» [13; 204] (добавим к этому еще одну параллель из болдинской пьесы — слова Сальери: «Ты, Моцарт, недостойн сам себя» [7; 127]). Жуковский в этой переписке как будто старается вернуть себе роль мудрого наставника, которую он играл в раннем пушкинском послании «К Жуковскому» (1816), однако Пушкин, продолжив этот «маскарад» на эпистолярной сцене и с немалой «крупинкой соли», в творчестве своем к нему больше не обратится. А пародийным наследником некоторых заветных художественских идей Жуковского сделает своего Сальери. И такая перекодировка истории о «блудном сыне» обусловлена, в конечном счете, изменением ее коммуникативной направленности. Покаяние перед наставником вытесняется тут самоосуждением, покаянием перед собою (и тем самым — перед Богом), в духе пушкинской заповеди поэту: «Ты сам свой высший суд...» [3; 223]. Отцовская — промежуточная — инстанция оказывается избыточной, и присутствие в стансах к Филарету следов этого пушкинского «личного мифа» — аномалия не столько хронологическая, сколько коммуникативная, еще одна «двойная связь». Послание предоставляет Филарету то место, которого у Пушкина не предусматривается, — «нулевое» место.

Последние две строфы стансов переводят события в режим настоящего времени (*И ныне...*), отсылая к непосредственной предыстории их создания. А значит, *буйные мечты* лирического «Я», которые *ныне* смиряет адресат, и суть то, что выразилось в стихотворении «Дар напрасный, дар случайный...» (1828), явившемся поводом к стихотворной переписке Филарета с Пушкиным. Такая квалификация снова задействует «юношескую» изотопию, и на этот раз — после переключения временной точки зрения — смешение в послании различных периодов жизни грамматикой уже не «оправдывается», и становится почти вызывающим. Но главное противоречие даже не в этом. В стихотворении 1828 года «принцип потери» просто не функционирует: жизнь здесь — это такой *дар*, о котором

лирический субъект не знает ни того, зачем и кем он дан, ни того, как им распорядиться (и филаретовское послание к Пушкину предлагает догматически неоспоримые ответы автора-христианина на эти вопросы). С остановкой траты и время не то чтобы останавливается, но делается неразличимо-монотонным *однозвучным шумом*, перед лицом которого и лирическое «Я» к концу стихотворения «деперсонализируется» (типичная для пушкинской лирики ситуация прохождения через смерть!) — лишается будущего («Цели нет передо мною...»), испытывает опустошение («Сердце пусто, празден ум...»), едва ли не впадает в каталепсию («И **томит** меня **тоскою**...») [3; 104] (Пушкин фонетически смыкает два этих слова, одно из которых и этимологически, и в его поэзии связано с удушьем, отсутствием воздуха, потерей сознания и чувств, а другое — с теснотой). И назвать это состояние *буйными мечтами* — значит проявить нарочитую неточность.

И такая же заведомая неточность, если посмотреть на стансы к Филарету в целом, свойственна изображению условий творчества в первом их стихе: «В часы забав или праздной скуки...». Основная трудность в его истолковании обусловлена тем, что как *забавы*, так и *праздность* и *скука* отличаются у Пушкина крайним обилием и полисемией, однако, имея в виду их «метапоэтическую» составляющую, некоторые смысловые закономерности — хотя бы «начерно» — уловить здесь возможно. В целом *забавы* своим семантическим профилем напоминают *изнеженность*. Первоначально они входят в зону притяжения образа поэта-ленивца: так, в послании «Батюшкову» (1815) адресат — это *певец забавы*; в послании «К Шишкову» / «Шишкову» (1816, 1825) говорится о *пермесских забавах* лирического субъекта, который — и такой вариант появится в «ретроспективной» поздней редакции — с *небрежной ленью* сплетал стихи; а все в том же послании «Чедаеву» это *младенческое* препровождение времени резюмируется так: «Я пенем оглашал приют забав и лени...» [2; 168]. Потом отношение к *забавам*, как и в случае с *изнеженностью*, радикально изменится, что с программной выпуклостью будет запечатлено в «Поэте» (1827): «Тоскует он в забавах мира...» [3; 65]. Однако если *изнеженность* быстро сойдет почти на нет, лишь «подпольно» сохранив на себе знак родства с поэзией, то *забавы* надолго обоснуются в пушкинском творчестве в ранге объекта хотя, по большей части, и отрицаемого, но остающегося при этом так или иначе на «поэтической» орбите. К примеру, в «онегинском» Посвящении (1827) Автор в первой строке скажет о том, что не думает *забавить* свет, — и затем

назовет свой роман, среди прочего (но выдвинув эту автохарактеристику на привилегированную начальную позицию), *небрежным плодом забав*. А в «Моцарте и Сальери» персонаж, автору явно не близкий, с презрительной надменностью произнесет: «Отверг я рано праздные забавы...» [7; 123] (запомним эту комбинацию *забав* и *праздности*). Но еще любопытнее два более ранних контекста. «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) открывается пренебрежительными словами первого собеседника: «Стишки для вас одна забава...» [2; 290]. А в статье «О предисловии г-на Лемонте...» (1825) Пушкин, отказав М. В. Ломоносову в звании поэта, напишет, что стихотворство для того было «...иногда забавою, но чаще должностным упражнением» [11; 32 — 33]. Сделавшись поэзии чуждыми и обесценившись, *забавы* превращаются в предмет коммуникативной игры. Истинный художник, с присущим ему лукавым простодушием и смирением, может взглянуть на свое создание как на *забаву*, а то и признать за нею право на эстетический суверенитет, только увеличивающий «многополярность» творчества («И улыбается забаве площадной...» [3; 286], как сказано в послании «<Гнедичу>»); художник ложный не подозревает о «цветущей сложности» искусства и от любых *забав* отрешивается, словно боясь, что такое соседство разоблачит его несостоятельность; не-художник же с угрюмой серьезностью воспринимает искусство как (всего лишь) *забаву*. Иначе говоря, пока *забавы* остаются в кругозоре художнической самооценки, память о высоком «мусическом» происхождении в них не угасает — перемещаясь же в «чужой» кругозор, они приобретают чуть ли не «ругательное» значение.

Еще более подвижная смысловая картина связана с *праздностью*. Категория эта также включается в тематическое поле *лени* (что — в негативе — отразилось и в реплике Сальери). Из многочисленных возможных контекстов довольствуемся двумя — наиболее концентрированными. В «Послании В. Л. Пушкину» (1817) лирическое «Я» обращается к братьям-поэтам: «Питомцы Феба и забавы, Вы, мирной праздности друзья...» [1; 193]. А в послании «Моему Аристарху» лирический субъект — *беспечный посетитель* Пинда, если и предающийся сочинительству, то в *ленивом положении*, — прямо заявляет: «Люблю я *праздность и покой*...» [1; 117]. И эта формула, готовящая знаменитое *вольность и покой*, в особенности выдает тот доминантный признак, по которому *праздность* и входит в поле *лени*, — «свободу» (не удивительно, что и в стихах к В. Л. Пушкину, завершающихся распределением благ между различными представителями рода человеческого, поэтам достаются в

удел — *уединенье и свобода*). В силу этого повышенного «свободолюбия» *праздность* — после того, как «батушковские» идеалы будут Пушкиным отринуты, — эмансипируется и никакой «инволюции» не испытает. В первой строфе «Деревни» (1819) столичным *забавав* (заодно с *порочной любовью, заблужденьями* и пр.) будет противопоставлена исполненная *трудоу и вдохновенья* деревенская жизнь, с ее *праздностью вольной* и другими ценностями. А в позднейшем послании «К вельможе» (1830), например, будет воспето то, как адресат наслаждается искусствами и красотой в *праздности благородной*, и второе из этих слов знаменательно рифмуется со словом *свободный*. Однако параллельно с этим *праздность* обнаруживает и иные коннотации. Так, стихотворение «К ней» (1817) открывается строкой: «В печальной праздности я лиру забывал...» [2; 44]; а в хорошо известном нам послании «<В. Ф. Раевскому>» лирический субъект упоминает о своей душе — *бесчувственной и праздноу*. И отсюда ведет прямая смысловая траектория и к «Пророку», с его *празднословным* языком, и к стихотворной молитве «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (1836), в которой лирическое «Я» просит Господа *не дать* его душе *праздности унылой* и вновь — *празднословия*. В подобных контекстах в *праздности* актуализируется другое значение — не свободы, а пустоты. И две эти линии с контрапунктной изошренностью пересекаются в болдинской трагедии, где Моцарт для самого себя — один из немногих *счастливец праздноу*, а для Сальери — *гуляка праздноу*.

На этой — отрицательной — смысловой почве *праздность* как раз и встречается со *скукой*. Опираясь частично на разыскания А. Б. Пеньковского¹¹, *скуку* у Пушкина можно соотнести с однообразием (когда нерасчлененность, неразличимость существования стирает и границу между наполненностью и пустотой), но еще в большей мере — с равнодушным бездействием (две эти градации открыто сопряжены в «<Арапе Петра Великого>» (1827): «Ибрагим проводил дни однообразные, но деятельные — следственно не знал скуки» [8; 13]). И в этом втором развороте *скука*, соединяясь с *праздностью*, образует едва ли не целиком тавтологическую — удвоенно «депрессивную» — конструкцию. Однако даже *скука* у Пушкина не совсем выпадает из «мусического» контекста. В раннем письме П. А. Вяземскому (1816) есть такое ироническое признание: «От скуки, часто пишу я стихи довольно скучные (а иногда и очень скучные), часто читаю стихотворения, которые их не лучше...» [13; 3] (Пушкин тут уподобляет себя «беседчикам», чьим творениям у «арзамасцев» традиционно приписывался

атрибут скучности). А вот впоследствии — в «<Путешествии из Москвы в Петербург>» — писатель посвятит целое парадоксально-шутливое рассуждение о пользе скучных книг: «...чем книга скучнее, тем предпочтительнее...», ибо «...читается с расстановкою, с отдохновением...» и т.д. Причем, завершив этот полупародийный панегирик выводом, окончательно утверждающим такого рода литературу в качестве средства борьбы с дорожной скукой («Книга скучная представляет более развлечения.»), Автор перейдет на серьезный тон: «Понятие о скуке весьма относительное. Книга скучная может быть очень хороша...» [11; 244]. И об этой *относительности*, пожалуй, лучше всего свидетельствуют — в биографической плоскости — пушкинские письма к жене, где постоянные жалобы на *скуку* / *тоску* могут разрешаться противоположным образом: то сетаованиями на то, что стихи *в голову нейдут*, то сообщениями, что сочинительская *дурь находит* на автора даже в коляске. И *праздная скука* в таком ракурсе выглядит как предоставленность поэта самому себе, словно развязывающая руки случаю — *мгновенному орудю* творческих стихий, иногда недоброжелательных, а иногда чрезвычайно расположенных к художнику.

Этот по необходимости беглый обзор лексико-тематического горизонта, в который вписаны *забавы* и *праздная скука*, позволяет удостовериться в том, что как одни, так и другая наделены у Пушкина двоящимся обликом. И их расщепленность — отчасти и по-разному — имеет, подобно *изнеженности*, *безумству* и др., свою предысторию, наслаивающуюся на чередование воображаемых возрастов. Однако к концу 20-х годов определяющим здесь становится синхроническое измерение, и выбор того или иного семантического ключа во многом начинает мотивироваться выбором коммуникативной перспективы. Основное разграничение при этом проходит по линии свое (художническое) — чужое (не-художническое), и при переходе от одного к другому подобные категории и изменяют, в первую очередь, свое ценностно-смысловое содержание. Стансы к Филарету — редкий (если не уникальный) для пушкинской лирики пример того, как наложение подобных перспектив совершается без видимой смены субъектов и стилистических регистров. Двойной акцент ощутим тут чуть ли не в каждом слове, так что если в глазах адресата-клирика поэзия — не более чем лживое порождение пустой забавы или скуки, то поэту за этим открывается нечто совершенно иное. И это двойное увенчивает тот головокружительный каскад противоречий, через которые движется текст, создавая эффект «двойной связи», опровергающего себя послания. Как мы опять-таки могли

убедиться, подмениваемыми в стихотворении оказываются и лирический адресант (взамен которого предьявляется его оставшееся в минувшем — к тому же стадийно неоднородное — «Я»), и адресат (который «обобщается» до сюжетной роли дидакта-укорителя, а то и вовсе исключается — в рамках мифа о «блудном сыне» — из коммуникации). Двойной речи этого «псевдодиалога» соответствуют раздвоенные его участники.

Иначе говоря, Пушкин — и в этом с В. С. Непомнящим можно согласиться — хотел написать благодарный ответ, однако написалось в результате нечто другое, гораздо более двусмысленное и, по существу, не дающее адресату прав на духовное водительство (что, подчеркнем еще раз, не имеет никакого отношения ни к проблеме пушкинской искренности, ни к проблеме пушкинской религиозности: *потоки слез такие* сомнения снимают). Не вступая с Филаретом в прямой спор, поэт демонстративно почти целиком оставил за тематическими скобками и свое стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...», и ответное послание Филарета, а отсылку к ним сделал откровенно «обманной». И это уклонение от прямого общения с адресатом, может быть, яснее всего выразилось в грамматике заключительных строк, где Пушкин неожиданно употребил вместо первого и второго лица — третье. Будучи само по себе обычным риторическим приемом, в контексте всего стихотворения такое изменение прочитывается иначе: под занавес перед нами предстают не Пушкин и Филарет, не лирические «Я» и «Ты», а — *поэт* и *серафим*; да и это последнее замещение изнутри подрывается... Соперничество между арфой серафима и лирой поэта, как будто бы завершающееся победой арфы, в действительности являет собой торжество лиры. Серафиму встречается не послушливый пророк, но свободный поэт.

При всей их видимой раритетности, однако, стансы к Филарету у Пушкина — не единственная сценическая площадка, на которой сталкиваются друг с другом поэт и духовное лицо. И вспомнить здесь нужно, разумеется, о «Пире во время чумы» (1830), где священник — один из ключевых персонажей и где в роли поэта выступает автор гимна в честь Чумы — Вальсингам, которому «...странная пришла охота к рифмам, / Впервые в жизни!..» [7; 179]. Воспроизводится в пьесе — в основных своих контурах — и коммуникативная ситуация «филаретовского» послания (а в придачу к ней опробованная уже фразеология). В ту самую минуту, когда Вальсингам закончит петь свой гимн, *войдет* Священник (как если бы он стоял

вблизи и ждал этого) и, обращаясь сначала ко всем пирующим, а затем только к председателю, обвинит их в кощунственном оскорблении *тишины гробов* и *мольбы святой* живых, и оба раза упомянет о песнях: «...безбожные **безумцы!** / Вы пиршеством и песнями разврата / Ругаетесь над мрачной тишиной...»; «В пиру разврата, слыша голос твой, / Поющий **бешеные** песни...» [7; 181 — 182] (отметим, что *разврат* также втянут в тематическое поле мифа о «блудном сыне», фигурируя в черновиках «Воспоминаний в Царском Селе» и в «Скупом Рыцаре»). В итоге возникает впечатление, что обличительные речи Священника провоцируются не чем иным, как гимном Чуме, служат ответом на него, и ответом, свидетельствующим не просто о непонимании услышанного, но и о «преднамеренности» такой глухоты (отсюда, в частности, множественное число *песен*, родственное пренебрежительному — *стишки*).

Но в сравнении с посланием к Филарету ситуация эта имеет в «Пире» более многосоставную субъектную структуру и, что вдвойне важно, получает иное разрешение. Противопоставление Священника и пира во главе с Вальсингамом осложняется в трагедии другой оппозицией — пирующих и их *почтенного* председателя. Сказанное им дважды поддерживается одобрительными криками *bravo! bravo!*, и в обоих случаях звучат они невольно — и тогда, когда Вальсингам вместо *буйной, вакхической песни* (какую хотели услышать пирующие) обещает исполнить свои стихи, и тогда, когда одна из адресованных Священнику исповедальных реплик героя завершается трагическим надломом (принимаемым за плоскую отповедь): «...иди же с миром; / Но проклят будь, кто за тобой пойдет!» [7; 183]. Собравшиеся за пиршественным столом, тщетно стараясь утопить страх смерти в вине и веселье, в забвении той *грозной* реальности, которая постоянно дает о себе знать, обнаруживают глухоту не меньшую, чем Священник, и если последний приходит с готовым словом осуждения, то первые точно стремятся к тому, чтобы слову этому соответствовать. Более того, пирующие в пьесе не изменяются, в то время как встреча Вальсингама и Священника заставляет обоих усомниться в своей правоте. Председатель в финале погружается в *глубокую задумчивость*, а его оппонент покидает территорию пира не потому, что не достигает своей цели, а проявляя тем самым сострадание к *падшему* герою, прощальная мольба которого: «Отец мой, ради Бога, / Оставь меня!» [7; 184]. Победы здесь не одерживает никто, причем нейтрализация исходных противоречий совершается именно по линии, ведущей от поэта к

священнику. И такое неожиданное (на фоне всего нам известного) уравнивание двух этих персонажей требует объяснения.

Отвечая Священнику, призвавшему пирующих ради спасения своих душ вернуться к себе домой, Вальсингам — и с этого начинается «агон» двух персонажей — произнесет: «Дома / У нас печальны — юность любит радость» [7; 182]. Пир — средоточие молодости; один из двух «мужских» участников пира, обладающих «сольным» голосом, так и назван — *Молодой человек*. Напротив, облеченный в сутану герой представлен в ремарке как *старый священник*, пирующие обращаются к нему — *старик*, а Вальсингам еще скажет о его *увядающей, бледной* руке, да и обычное местоположение героя — на кладбище, где он молится *среди бледных лиц*, не столько среди людей, сколько среди призраков. И в таком разрезе противостояние пира и Священника выглядит едва ли не карнавальная антитезой молодости-жизни и старости-смерти¹². Однако в авторском кругозоре антитеза эта подчинена совсем иной логике. Реплика Вальсингама, открывающая его диалог со Священником, таит в себе куда большую эмоционально-смысловую заостренность, чем это выражено явно. Во второй реплике Председателя говорится уже о *бешеных веселиях* (а раньше — в гимне — о *неизъяснимых наслаждениях*), которым он предается на пиршественной улице, и о *мертвой пустоте*, ожидающей его дома. И подобное «усиление» лексики — не только уступка чужой точке зрения, не только взгляд на себя глазами оппонента-клирика.

Пустой дом — образ, участвующий у Пушкина в развертывании глубинной метафоры «сердце — дом» («мертвое сердце — пустой дом»), которая тесно связана с мотивом расставания с *младостью*. Опуская комментированные в другом месте контексты¹³, сошлемся только на один, более всего близкий «Пиру». В первых строфах VII главы «Онегина» (1827) описывается наступление весны, и Автор (который в конце предшествующей главы навсегда простится с юностью — *весной* своих дней) с томительным недоумением, чувствуя себя почти как пушкинский демон перед лицом явившегося ему в дверях Эдема ангела, пытается перевести на язык слов то, что испытывает («С каким тяжелым умилением / Я наслаждаюсь дуновеньем / В лицо мне веющей весны...» [6; 139—140]). Строфа II завершается вопросом, не стало ли Автору чуждо *наслаждение*, не кажется ли его *мертвой* душе *всё темно*, а в черновой редакции заключительные строки звучали так, что присутствие за ними метафоры покинутого дома угадывалось с еще большей отчетливостью: «На душу мертвую давно / И всё

в ней пусто и темно» [6; 414]. Но как раз эта строфа зеркально отражается — лексически, синтаксически, рифмически — в гимне Чуме, прежде всего в пятой его строфе (из целой серии возможных параллелей ограничимся несколькими: *дуновенье весны* ↔ *дуновение Чумы*, при единичности *дуновений* в пушкинских текстах; «И всё, что радует, живит, / Всё, что ликует и блестит...» [6; 140] — «Всё, всё, что гибелью грозит...» [7; 180], при достаточной редкости оборота *всё, что...* в пушкинской поэзии; сквозной для строфы из «Онегина» рифмический ряд *яленье / волненье / умиленьем / дуновеньем / наслажденье / томленье / наслажденья / волненья*; и пр.). В подобном ракурсе опустошающее нашествие Чумы для Вальсингама — это начало рокового взросления, а пиршественные безумства — плод нежелания принимать свой новый статус-кво, считаться с тем порядком вещей, согласно которому — *всему пора* и пить *наслажденье* положено только в юности («Будь молод в юности твоей!» [2; 99], как это сформулировано еще в «Стансах Толстому» (1819)). В итоговом (и наиболее сконденсированном) виде о сменяющих друг друга фазисах жизни Пушкин напишет в прозаическом плане продолжения своего «Пора, мой друг, пора! [покою] сердце просит...» (1834), который замыкают слова: «...труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть» [3; 941]. *Религия* соседствует в этом перечне со *смертью* (как и в *маленькой трагедии*) и противопоставляется поэзии лишь в качестве более позднего, закатного этапа пребывания в мире. А если персонифицировать эти этапы, то можно было бы сказать, что за фигурой священника в пушкинском календаре судьбы зарезервирована своя возрастная ниша, столь же законная, как и ниша поэтическая (в программе стихотворения соотносенная со *зрелыми* годами). И тогда снятие конфликта между Вальсингамом и Священником прочитывается как примирение возрастов, каждый из которых должен быть верен *строгой необходимости земной*.

Впрочем, «скрытый» сюжет «Пира» (разыгрывающий в лицах воображаемую историю жизни автора)¹⁴ к единственной проекции не сводится. Программу «Пора, мой друг, пора!..» открывает утверждение: «Юность не имеет нужды в *at home*...». Между тем Вальсингам теряет свой дом, и апогей диалога со Священником — упоминание об умершей жене героя, после чего и следует срыв в бездну («...вижу / Тебя я там, куда мой падший дух / Не достигнет уже...» [7; 183]). Но тогда неистовства — это регресс к возрасту, из которого Вальсингам уже успел выйти, результат не отвергнутого движения вперед, а отступления назад, не задержка в прошлом, а бегство от на-

стоящего (сравнение Чумы с зимою в гимне как бы реализует в этом смысле оставшееся в черновиках II строфы VII главы «Онегина» Авторское заклинание: «Отдайте мне мятежь и вьюгу / И зимний долгий мрак ночей» [6; 414]). И в такой компрессии времени можно уловить нечто большее, чем противоречие между сюжетом автора и сюжетом героя. В 30-е годы *наслаждение* в пушкинской лирике лишается жесткой «возрастной» укорененности. Достаточно назвать «Элегию» (1830) («И ведаю, мне будут наслажденья...» [3; 228]) или «О нет, мне жизнь не надоела...» (1830—1836?) («Еще хранятся наслажденья...» [3; 447]), где *наслажденья*, на которые нужно было бы меланхолически оглядываться как на то, что навеки поселилось в минувшем, перемещаются в нерасчисленное будущее. (Любопытно, что такая передислокация по-своему предсказывается в раннем «Наслажденье» (1816), где заявленное в заглавии состояние с самого рождения лирического субъекта недостижимо маячит впереди, не позволяя *младости* совпасть с собою.) И это совершается в такт с тем, что к 30-м годам временные величины (включая молодость) обретают в пушкинском творчестве повышенную пластичность, начинают восприниматься не столько как отрезки на хронологической оси, сколько как элементы, образующие некую пространственную конstellацию (в черновиках второго из цитированных стихотворений Пушкин симптоматично колеблется между такими вариантами, как «Теряю молодость мою» или «Утрата молодость мою» [3; 1051 — 1052]). Идея поступательного, естественного перехода от одной *поры* к другой дополняется представлением об их сосуществовании, наложении, обратимости и т.д., и это двоение во многом аналогично двоению пушкинского универсума на «зоны обитания» человека и поэта, *низких истин* и *возвышающего обмана*.

Но коллизия встречи поэта и священника в «Пире» и вообще не вписывается целиком в «возрастные» координаты. *Наслажденья*, воспеваемые в гимне Вальсингама, отличаются не просто своим «градусом». Определяющее в них то, что их вызывает близость смерти и что они наделяются откровенно теологической значимостью: «Всё, всё, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Незыблемы наслажденья — / Бессмертья, может быть, залог!». И здесь следует вспомнить о том, что *наслаждение* у Пушкина изначально не принадлежит только «юношеской» и «младенческой» изотопиям (хотя привязка эта и является доминирующей). В стихотворении «Мое завещание. Другам» (1815) страна, в которую готовится переселиться лирический субъект, решивший умереть, — это

мир волшебный наслажденья. И такой же страной наслаждений предстает загробный мир в более позднем «Надеждой сладостной младенчески дыша...» (1823), где бытийные возможности подобной эмиграции ставятся под вопрос. А в уже известной нам II строфе VII главы «Онегина» ситуация эта дается в перевернутом (и подвергнутом метафорической «обработке») виде: для мертвой души лирического субъекта наслаждение локализуется в той жизни, от которой он теперь необратимо отчужден, которая сделалась для него потусторонней. Но самый интересный контекст — стихотворение «Еще одной высокой, важной песни...» (1829), где наличествует та же, что и в гимне, формула неизъяснимые наслаждения (более у Пушкина нигде не встречающаяся). И наслаждения эти несет с собою домашнее уединение (под покровительством домашних божеств), открывая лирическому субъекту его сердечную глубину, питая в нем не смертные чувства и позволяя постигнуть первую из наук — Чтить самого себя.

Неизъяснимые переживания в обетном гимне Пенатам и в гимне Чуме на первый взгляд противоположны друг другу: с одними сопряжено как будто бы обретение человеком себя, с другими — потеря. Однако это лишь внешне разнонаправленные интенции. Само, самость находится по ту сторону человека как индивидуума, и путь к этому суверенному началу может вести как через аскетическое изъятие себя из мира, через самоуглубление, так и через экстатическое расточение себя, через «абсолютную трату». Второй «маневр» соблазнительно уподобить дионисийской оргиастичности¹⁵, особенно в том ее истолковании, которое выдвинул Вяч. Иванов, определивший человека как animal ecstaticum и увидевший в способности к такого рода состояниям исток и религии, и самого человека («...когда животное сошло с ума — оно стало человеком»)¹⁶. Но, как бы то ни было, в гимне Вальсингама наслажденья провозглашаются залогом бессмертия, и над этим необходимо задуматься.

В «Словаре языка Пушкина» залог, в переносном его значении, привычно интерпретируется как знак, свидетельство, доказательство чего-либо, порука в чем-либо.¹⁷ Однако на деле такой залог имеет у Пушкина более дифференцированную (и противоречивую) семантику, а главное, — особую семиотическую природу в целом. Не предпринимая сейчас подробных разысканий, приведем лишь несколько иллюстраций этого. К примеру, в стихах из «Руслана и Людмилы» (1820) «...шлем брдатый, / Залог победы роковой...» [4; 63] в залогe различима сема результат чего-либо. В обращении же к лирическо-

му «Ты» из «Элегии («Я видел смерть: она в молчаньи села...»)» (1816) — «...была мне в мире богом, / Предметом тайных слез и горестей залогом...» [1; 168] — в *залоге* проступает сема «причина чего-либо». В строках из письма Татьяны Лариной (1824) «Вся жизнь моя была залогом / Свиданья верного с тобой...» [6; 66] *залог* включает сему «условие чего-либо». В стихотворном же наброске «Кораблю» (1824), где под *залогом* подразумевается лирическая героиня, которую корабль увозит с собой («И сохрани залог бесценный / Мольбам, надеждам и любви» [2; 282]), в слове этом высвечивается сема «воплощение чего-либо». И все это накладывается на препарированную «финансово-экономическую» семантику *залога*, в обобщенном его понимании — «отданное на хранение взамен того, что должно быть возвращено; и ему в той или иной мере эквивалентное». Так, у Пушкина нередко акцентируется сама «передача» *залога*, даже сенсорный, осязательный контекст осуществления этого. В незавершенном стихотворении «Кристал, поэтом обновленный...» (1826) бокал, к которому адресуется лирический субъект, становится *залогом поэзии* (а отчасти и *дружбы*) после того, как из него отоймет гость опального поэта: «Едва уста красноречивы / Тебя коснулись...» [2; 19]. А в «Каменном Госте» (1830) говорится о другом прикосновении: «В залог прощенья мирный поцелуй...» [7; 170]. При этом поцелуй, очевидно, именуется *залогом* постольку, поскольку *прощение* недвусмысленно предполагает исполнение всех любовных восторгов (каковое, если бы не приход Каменного Гостя, должно было совершиться на следующий день, во время очередного свидания Дона Гуана и Доны Анны). И противоположная этому ситуация — в стихотворении «Пускай увенчаный <ан> любов<ью> красоты...» (1824), где *залог* не случайно сближается с «безвозвратным» *даром*: роковая разлука возлюбленных *залог* обесценивает, лишая лирическое «Я» возможности получить то, доказательством чего он должен был бы быть: «И ни единый дар возлюбл<енной> моей, / Святой залог любви, утеха грусти нежной — / Не лечит ран любви...» [2; 320]. В стихах же из Посвящения «Онегина» «Хотел бы я тебе представить / Залог достойнее тебя...» [6; 5] *залог* прямо измеряется на его пригодность выступать свидетельством дружбы и (промежуточным) результатом поэтических трудов (а вернее, *забав*) Автора.

Иными словами, *залог* — это такой знак, в котором (пользуясь терминологией Ч. С. Пирса) особый вес получают момент индексальности — реальной, динамической связи между знаком и его объектом, знаком и субъектом, а также,

в меньшей степени, момент иконичности — подобия между знаком и тем, что он замещает. И под этим углом зрения в *залоге* из гимна Чуме также проявляется подспудный, далеко выходящий за словарные рамки смысл. Прежде всего, памятуя о том, что у Пушкина небесный мир мог восприниматься как *страна наслаждений*, в дольних радостях возможно усмотреть отблеск и обещание радостей горних. Однако чумной город (равно как эпицентр урагана или край бездны) явно не то место, где могла бы утвердиться столь безобидно-гедонистическая аналогия (хотя сравнение Чумы с *проказницей зимою* — «бедствием» периодическим, оборачивающимся обязательным обновлением жизни, — такую успокоительную ноту в начале гимна и задает). Веселье здесь — эксцесс, опыт границы, испытание человеком своей предельности, то, что мыслители недавно минувшего века называли «трансгрессией». И если такие наслажденья могут служить *залогом* бессмертия, то потому, что человек, отдающийся им, как бы совлекает с себя смертную оболочку, сжигает ее (метафорика, не чуждая всматриванию юного Пушкина в иную реальность: «Где чистый пламень пожирает / Несовершенство бытия...») («Люблю ваш сумрак неизвестный...» (1822)) [2; 227], — и на свой лад отзывающаяся в гимне Вальсингама: «Зажжем огни...»). И дело тут вновь не столько в утверждении определенной иконичности между «тем» и «этим» мирами, сколько в том, что «человек экстатический», начиная на земле работу бессмертия, высвобождает в себе пространство для его приятия, попирая смерть и этим по-своему воплощая евангельскую заповедь: «...Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его...» [Мф. 11, 12]¹⁸.

Этот вполне индексальный и до предела насыщенный сенсорикой, обретаемый на дне бокала и на устах *Девы-Розы* залог — условие «завоевания» Царства Небесного — уникален в пушкинском творчестве не одной своей поистине сверхъестественной ценою. Залог — то, что вручается, дается (другим ли человеком, судьбою или Богом), и как таковой он представляет собой нечто неоспоримо наличествующее. В «Пире» же происходит его множественная проблематизация. Во-первых, никаких безумных веселий, фигурирующих в гимне и в диалоге Священника и Председателя, мы на сцене не видим (пирующие вначале *пьют молча* в память их умершего соговарища, потом Мери поет свою *жалобную песню*, потом по улице проезжает телега с мертвыми телами, и Луиза теряет от страха сознание и т.д.): в сюжетном настоящем материализованный залог отсутствует. Во-вторых, и в самом гимне о на-

слаждениях-залоге говорится как о том, что обладает скрытой, «секретной» природой и чем-то данным считаться никак не может: «И счастлив тот, кто средь волненья / Их (наслаждения. — А. Ф.) обретать и ведать мог»; к тому же Пушкин употребляет здесь свою излюбленную пропозицию *счастлив, кто...*, которая у него устанавливает дистанцию между субъектом речи и «счастливыми», декларирует его невключенность в их круг. Наконец, в-третьих, под знаком вопроса в гимне оказывается теологическое содержание залога. «Бессмертья, может быть, залог!» разлагается этим *может быть* даже синтаксически: под сомнение попадает то ли существование каких-либо залогов бессмертия вообще (в духе предваряющего баллада «Вадим» перевода Жуковского из Шиллера: «Нет залогов от небес...»¹⁹), то ли способность именно наслаждений быть подобным залогом. И в свете тройной его «недостигаемости» неудивительно, что Вальсингам не удерживается на высоте своего гимна (а точнее, той возможной теологии, которая в нем прорывается) и так легко отступает, казалось бы, к позиции «блудного сына», не то чтобы капитулируя перед Священником, но обращая его инвективы в жест самообличения, признания своей гибели.

И все же, несмотря на неудачу «экстатического» дискурса, он прочерчен в трагедии как альтернатива тому «клерикальному» дискурсу, которому принадлежит Священник. И различие между ними отнюдь не может быть приравнено к различию языческого и христианского или безверия и веры (с *бессмертием* в гимне Чуме показательно «рифмуется» монолог Вальсингама об умершей жене: «О, если б от очей ее бессмертных / Скрыть это зрелище!..» [7; 183]). Демаркационная линия здесь иная. Священник приходит к пирующим и к их Председателю не только с готовым словом осуждения, но и с готовым словом спасения. Через них возвещает о себе тотальность Закона, гарантирующего каждому — по его заслугам — место в аду или в раю. «Клерикальный» дискурс строится не вокруг событий-индексов, а вокруг символических структур и конституирует не «вероятностную» вселенную (в которой человеку в его искании трансценденции не на что с безусловной уверенностью опереться), а царство необходимости и порядка. И по тому же принципу различаются субъекты этих дискурсов. Клирик — глашатай сообщества, которое притязает на обладание истиной и членом которого он является²⁰. В этом смысле характерно, что в немногочисленных пушкинских высказываниях о духовенстве и церкви (наиболее развернутое — в юношеских «<Заметках по русской истории XVIII века>» (1822)) подчер-

кивается их социальная — просветительская, учительная, посредническая — миссия: церковь тут — подобие гражданской общины, а не народ Божий, не Тело Христово. Экстатик же — и в этом отношении поэт и пророк оказываются по одну сторону — в противоположность клирику наделен личной харизмой. И хотя поэты / художники иногда титулуются у Пушкина *жрецами* (Аполлона-Феба, муз или вообще прекрасного), дело даже не в следовании традиционной стилистической номенклатуре (особенно востребованной у Батюшкова и Языкова). Парнасское (равно как и пророческое) служение, в той степени, в какой оно соответствует своей сути, никакими корпоративными обязательствами и ценностями не регламентируется: оно предполагает непосредственную «окликнутость» *божественным глаголом*. Поэты / художники — *сыновья гармонии*, и они образуют свободное братское содружество, а не иерархически организованную и скрепленную уставами и дисциплиной институцию.

Но при всех различиях в центре обоих дискурсов — обетование бессмертия, и это сходжение как раз и очерчивает ничейную территорию, на которой поэт и священник могут встретиться друг с другом. Причем «Пир» разительно отличается своей развязкой от двух других пушкинских произведений, в которых действует близкая коммуникативная логика. В «Поэте и толпе» (1828), где вектор развития диалога — прямо противоположный, стороны, вначале демонстрирующие достаточную толерантность (или, по меньшей мере, равнодушие) друг к другу, быстро обнаруживают энергическое взаимное непонимание и неприятие. А в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824) собеседники, сначала друг друга почти не слушающие, под занавес как будто бы достигают компромисса, но такого, который своей внутренней неоднозначностью и напряженностью напоминает финал стансов к Филарету: видимая победа книгопродавца «перекрывается» тайным триумфом поэта. Иное перед нами в «Пире». Священник — вопреки своему «законническому» дискурсу — признает за Вальсингамом право на собственный опыт принятия Креста. Вальсингам же не уходит со Священником, но и не присоединяется к пиру (ключительная ремарка фиксирует окончательное разделение трех этих субъектов): герой отказывается от личного спасения, каким его обещает «клерикальный» дискурс и, не обретя никаких залогов бессмертия, остается среди страдающих *безумцев*, но не вместе с ними. *Задумчивость* Председателя — последнее слово трагедии — точно удерживает весы истины в точке неравновесия, помещая под знак вопроса уже не статус наслаж-

дений как залога, а возможность разных путей «восхищения» Царства Небесного...

То, что поэт и священник в «Пире» если и не союзники, то такие антагонисты, которые по-разному видят перед собою один и тот же *свет*, позволяет иначе взглянуть на само основание коллизии, сталкивающей эти персонажи. Священник для поэта не только тот, кто покушается на его суверенность, но и соперник на почве искания истины, своего рода упражнения в практической теологии. Оба аспекта «закамуфлированно» присутствуют — и об этом уже приходилось писать²¹ — в «Сказке о попе и о работнике его Балде» (1830), где в роли поэта, одерживающего бесспорный верх над своим клерикальным противником (а вместе с ним и над чертями), выступает удачливый герой-работник. Но еще знаменательнее другое произведение, в котором поэт и священник появляются вполне открыто, правда, внутри не диалогической, а иной субъектной конфигурации. Речь идет об одном из самых ранних пушкинских стихотворений — о послании «К другу стихотворцу» (1814). Один из его ключевых фрагментов — притча о деревенском батюшке (имеющем весьма ожидаемое обличье: «Священник пожилой и с кудрями седыми...» [1; 22]), которую адресует своему бездарному *другу* лирический субъект, типичный поэт-горацианец. Священник слыл среди прихожан *первым мудрецом*, в проповедях *повелевал* быть трезвым, а сам однажды был встречен мужиками *немного пьяным*. Отвечая на изумление *простяков*, герой притчи скажет: «Как в церкви вас учу, так вы и поступайте, / Живите хорошо, а мне — не подражайте». И лирический субъект, призывающий *друга* оставить поэзию, заметит: «И мне то самое пришлось отвечать...» (и вслед за этим в тексте возникнет первая в пушкинском творчестве «пропозиция счастья» — «Счастлив, кто ко стихам не чувствуя охоты...», с ее эффектом отстранения).

Притчу эту можно истолковывать по-разному — к примеру (с точки зрения светской), как еще одну — одобрительную — констатацию несовпадения социальной роли и частного поведения клирика. Однако гораздо больше дает напрашивающаяся параллель с будущим пушкинским «Поэтом», заглавный герой которого может быть ничтожнее всех, пока не призван к *священной жертве*, — вообще с пушкинской концепцией поэта, царственно свободного от необходимости поддерживать арифметическое равенство с самим собою. В подобной ретроспекции священник из притчи получает в дар от своего создателя черты истинного художника, но лишь для того, чтобы в пределах стихотворения тотчас же превратиться для его

лирического субъекта — поэта — в эталон, в образец для подражания и в предмет для поучительного отсылочного жеста. В итоге поэт и священник оказываются едва ли не целиком эквивалентными друг другу. И понятно, почему. В отличие от пророка, без остатка тождественного своей миссии, священнику, если не воспринимать его только как представителя клира, свойственна некоторая эксцентричность, обусловленная принадлежностью и к пространству церковного, сакрального и к пространству мирского, профанного. И это, как можно полагать, одновременно является главной внутренней причиной, по какой священник был оттеснен на периферию пушкинского мира. Центральное место в нем занял более успешный «двойник» этого персонажа — поэт; над которым, помимо всего прочего, не тяготела опасность раствориться в какой-либо институции, в каком-либо «партикуляризирующем множестве» (как выразился бы А. Бадью). Теологии Пушкин предпочел художническую теологию, а над ними обеими, в конечном счете, поставил *чувства добрые*, милосердие и его неразлучную спутницу — свободу, причастность к которым в «Пире» обнаруживают оба — и поэт, и священник.

¹ Пушкинские тексты цит. с указанием тома и страниц по: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994—1997. Выделения полужирным шрифтом — автора статьи.

² Из числа последних (и наиболее взвешенных) работ упомяну: *Альтшуллер М. Г.* Диптих Пушкина и псевдопалинодия митрополита Филарета // *Альтшуллер М. Г.* Между двух царей: Пушкин в 1824—1836 гг. СПб., 2003. С. 236—250.

³ *Непомнящий В. С.* Пушкин. Избр. работы 1960-х — 1990-х гг. М., 2000. Кн. 2. С. 211.

⁴ Ср., впрочем, в «Двенадцати спящих девах»: «Коснулся арфы серафим / Эфирными перстами» (*Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 102). И это пересечение явно небезразлично для вскрываемого далее в статье «жуковского» подтекста стансов к Филарету.

⁵ *Иванов Г. В.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 364.

⁶ Из недавних суждений ср., особенно: *Шварцбанд С. М.* История текстов: «Гавриилиада», «Подражания Корану», «Евгений Онегин» (гл. I—IV). М., 2004. С. 212 — 220.

⁷ *Булгаков С. Н.* Тихие думы. М., 1996. С. 262.

⁸ *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 219.

⁹ Ср., к прим.: *Мани Ю. В.* Русская литература XIX в. Эпоха романтизма. М., 2004. С. 23—26.

¹⁰ См. подробнее: *Фаустов А. А.* 1) Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000. С. 136—137; 2) Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина. Воронеж, 2003. С. 216—217.

¹¹ *Пеньковский А. Б.* Нина. М., 1998. С. 165—235.

¹² Ср., к прим., в близком направлении (пушкинский пир уподобляется здесь симпозию, входящему, согласно М. М. Бахтину, в орбиту

карнавально-мениппеиной традиции): Рабинович Е. Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность. М., 1972. С. 457—470.

¹³ См.: Фаустов А. А. Домовой, дом, душа: об одном образно-смысловом комплексе пушкинского творчества // Болдинские чтения. Н. Новгород, 2006. С. 73—91.

¹⁴ Ср., в излишне, правда, прямолинейно-биографическом ключе: Панкратова И. Л., Хализев В. Е. Опыт прочтения «Пира во время чумы» А. С. Пушкина // Типологический анализ литературного произведения. Кемерово, 1982. С. 53—55.

¹⁵ Ср.: Мережковский Д. С. Пушкин // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 137 — 139.

¹⁶ Иванов Вяч. Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7. С. 137. Этот теологический акцент отличает ивановские размышления от прототипических для них идей Ф. Ницше, у которого аполлоническое и дионисическое начала замкнуты друг на друге. Поэтому, с точки зрения Ницше, смерть трагического героя вызывает у зрителя «высшее наслаждение» именно в силу того, что является намеком на уничтожение индивидуации, на дионисическое ее растворение. Впоследствии такую же, только более решительно прочерченную ценностно-смысловую вертикаль мы найдем в «Этике преображенного Эроса» Б. П. Вышеславцева, который предложит перетолковать фрейдовскую сублимацию как транс по направлению к «совсем Другому», к Абсолюту.

¹⁷ Словарь языка Пушкина. М., 2000. Т. 2. С. 67.

¹⁸ Ср. интерпретацию, связывающую это переживание со стоической философией научения смерти: Долинин А. А. Пушкин и Англия. М., 2007. С. 112—116.

¹⁹ Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 2. С. 111.

²⁰ О драматической антиномичности положения церкви в мире выразительно напишет К. Барт: «Церковь — это то место, где есть знание о Боге и обладание Им, но тем самым нет этого знания и обладания, это то место, где Он кажется оттесненным из неведомого начала и конца в известную середину, где больше не надо постоянно думать о смерти, чтобы быть мудрым» (Барт К. Послание к Римлянам. М., 2005. С. 315).

²¹ См.: Фаустов А. А., Колмыков В. А. Тройной обман (о пушкинской «Сказке о попе и о работнике его Балде») // Филологические записки. Воронеж, 2006. Вып. 25. С. 74—82.

Л. В. Гайворонская

О КАЛЕНДАРЕ И О ХРОНОЛОГИИ СОБЫТИЙ В «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ» А. С. ПУШКИНА

Очевидно, сюжетная коллизия повести «Капитанская дочка» выстроена по *принципу календаря*. Завязка истории: «однажды осенью» выполняя родительскую волю, Петруша Гринев поедет на службу в далекую Белогорскую крепость, а развязка: «ранней осенью» следующего года Маша Миронова отпра-

вится в Петербург просить императрицу за своего жениха. И это при том, что статус *календаря* подчеркнуто снижен в пушкинских текстах. Так, автор сравнивает родословную с «пыльным сбором *календарей*» в стихотворении «Родословная моего героя» и в поэме «Езерский», отводит чтение *календаря* героям, не обремененным воображением, — дяде Онегина, родителям горюхинского историка («и во всем доме кроме Азбуки, купленной для меня, *календарей* и Новейшего письмовника, никаких книг не находилось» [VIII, 127]).¹ Находясь в михайловской ссылке, Пушкин заказывает «всевозможные календари» своему брату, однако исключает Придворный и Академический календари [XII, 130]. Главный смысл, который Пушкин вкладывает в понятие *календарь* в знаменитом 17-ом примечании к роману в стихах, а также в не менее хрестоматийно известной записке <О втором томе «Истории русского народа» Полевого> — ‘предсказанность’ и ‘расчисленность’. И ко всему прочему Пушкин отказывает *календарю* в расписании Провидения / Судьбы: «Не говорите: иначе нельзя было быть. Коли было бы это правда, то <...> события жизни человечества были бы предсказаны в *календарях*, как затмения солнечные. Но провидение не алгебра...» [XI, 127]. Потому вдвойне любопытен этот авторский жест — поставить судьбу героя «Капитанской дочки» в зависимость от решения, навеянного чтением Придворного *календаря* («Тут судьба моя переменялась» [VIII, 280])².

Кроме того, *историческая* повесть «Капитанская дочка» интересна тем, что ее сюжет начинает развертываться в смещающих друг друга временных пластах, что вообще характерно для «авторского поведения» Пушкина. Подобные случаи проанализированы исследователями в отрывке «<Марья Шонинг>» и повести «Дубровский»³. Путаницу в числах «<Марья Шонинг>» составители полного собрания сочинений пояснили тем, что «Даты писем не приведены Пушкиным к единству» [VIII, 1058], однако «временные сдвиги» в последней повести доказывают преднамеренность таковой логики, поскольку Пушкин считал произведение законченным, к тому же оно было напечатано при его жизни. Выявление хронологии событий в «Капитанской дочке» требует отдельного внимания, поскольку это проясняет и семантику времен года в сюжете повести.

Несоответствие между началом действия «в начале осени» и появляющимися в это же время зимними пейзажами является проблемой в пушкиноведении. В статье «По какому календарю?...» Н. Кондратьева-Мейксон делает временные расчеты («из суммы отрезков времени, занимаемых каждым событием

в отдельности»⁴), с результатами которых спорит автор настоящей работы.

Проанализируем хронологию событий и сравним полученные результаты со скрупулезными расчетами Н. Кондратьевой-Мейксон. Особенность повести — в крайней скупости временных помет. По большому счету, их всего три:

1. «Однажды вечером (*это было в начале октября 1773 года*) сидел я дома один, слушая вой осеннего ветра» [VIII, 313]. — В Белогорской крепости на секретном совете офицеры получили первые известия о Пугачеве.

2. «*Это было в конце февраля. Зима, затруднявшая военные распоряжения, проходила, и наши генералы готовились к дружному содействию*» [VIII, 363].

«*Весна осадила нас в татарской деревушке. Речки разлились, и дороги стали непроходимы. Мы утешались в нашем бездействии мыслию о скором прекращении скучной и мелочной войны с разбойниками и дикарями*» [Там же]. — Начало последней военной кампании против Пугачева.

3. «*...онный прапорщик Гринева находился на службе в Оренбурге от начала октября прошлого 1773 года до 24 февраля нынешнего года, в которое число он из города отлучился, и с той поры уже в команду мою не являлся*» [VIII, 368]. — Донесение оренбургского генерала на запрос суда о времени службы Гринева.

До первой авторской отметки произошло следующее: «однажды осенью» отец Петра Гринева, читая Придворный календарь, принимает решение отдать сына на службу; спустя некоторое время Петр Гринева оказался на месте назначения, где он познакомился и подружился с семейством капитана Миронова. За прошедшие *несколько недель* нарастающая склонность между Машей и Петром Гриневым ясно определилась после поединка с Швабриным: Петр пишет письмо к родителям с просьбой благословить на брак с капитанской дочерью и получает отрицательный ответ «стараниями» Швабрина; герои на время разлучаются. «В начале октября» первые известия о разбойных нападениях Пугачева изменяют ситуацию. Уныние, овладевшее Петром Гриневым, рассеивается *сильными и благи ми потрясениями*: герой чудом избегает участи, постигшей капитана Миронова и т. д. В этой цепи событий не ясно только *время между первым советом (в начале октября) и взятием Белогорской крепости*. На другой день после совета Василиса Егоровна увидит военные приготовления Ивана Игнатьича, «который вытаскивал из пушки тряпички, камушки, щепки, бабки и сор всякого рода» [VIII, 315]; «*Вскоре все заговорили о Пугачеве*»; «*Новое обстоятельство усилило беспокойство ко-*

менданта. Схвачен был башкирец» [VIII, 316] и «Мы *собрались опять*» [VIII, 317]. На этом втором совете Василиса Егоровна сообщает, что «*Нижнеозерная взята сегодня утром*» [VIII, 319]. А *взятие Белогорской крепости*, как известно, было *на другой день*. Н. Кондратьева-Мейксон датирует захват Белогорской крепости **примерно 11 ноября**, исходя из сообщения в тексте, что до взятия Нижнеозерной ее комендант «*месяца за два перед тем* проезжал <...> из Оренбурга с молодой своей женою и останавливался у Ивана Кузмича» [VIII, 319] и был знаком Гриневу, а стало быть, Петр Гринев был на службе в Белогорской крепости около двух месяцев. Отсчитав от приблизительной самой ранней даты приезда Петра на службу, т. е. 10 сентября или чуть ранее («из суммы отрезков времени», минимально требующихся на каждое событие), исследовательница делает такое заключение.

Однако текст открывает другую датировку захвата соседних крепостей и, соответственно, времени приезда Гринева на службу. Как известно, помилованный Пугачевым Гринев на следующий день после падения крепости отправляется в Оренбург и вечером этого же дня участвует в военном совете. А в дальнейшем оренбургский генерал на запрос суда ответит, что прапорщик Гринев находился *на службе в Оренбурге «от начала октября прошлого 1773 года»*, а стало быть, взятие Белогорской крепости произошло на месяц раньше предлагаемой Н. Кондратьевой-Мейксон даты, т. е. в первой декаде октября (самое позднее — до 15 числа). Тогда события между первым собранием офицеров и взятием Белогорской крепости происходят в течение нескольких дней / недели. Время отрезка — «*месяца за два перед тем*» — не равно полным двум календарным месяцам службы и, вероятнее всего, чуть меньше, чем два месяца. Из этого следует, что ***Петруша Гринева появился в Белогорской крепости едва ли не в середине августа, а осень (решение отца) началась чуть ли не в начале августа!***

В тексте повести имеется еще одно доказательство в пользу этой версии. В безоговорочном ответе сыну Андрей Петрович Гринева засвидетельствует время получения письма: «мы получили *15-го сего месяца*» [VIII, 309]. Отказ родителя дать благословение на брак с любезной Марьей Ивановной и разлука с ней повергли героя в самое мрачное расположение духа: «Я боялся сойти с ума или удариться в распутство» [VIII, 312]. Напомним, что из этого состояния Петра Гринева вывели потрясения, которые автор датирует *началом октября 1773 года*.

В таком случае *снежный буран в середине августа*, заставший Гринева на пути к месту службы, поистине фантастичен

и невероятен. По утверждению Н. Кондратьевой-Мейксон, *зимние* пейзажи соответствуют крестьянскому миру и бунту, а *осенние* — миру дворян; к тому же они абсолютно статичны и не проницаемы⁵. Однако, как нам кажется, в намерениях автора входило не только изображение статичности двух социальных миров на фоне времен года — за картиной *снежного бурана в конце лета* в творческом сознании Пушкина стоит нечто другое...

Хотелось бы «скорректировать» некоторые пейзажи. Свою статью исследовательница начинает пушкинской цитатой — «Я оставил Пугачева и вышел на улицу. *Ночь была тихая и морозная. Месяц и звезды ярко сияли*, освещая площадь и виселицу» — и комментирует: «Таков пейзаж Белогорской крепости, занятой пугачевцами»⁶. Но в данном эпизоде, впрочем, как и в описании приступа крепости, нет особых *зимних признаков*. А *ночь* может быть *морозной* и *тихой* и в *ноябре* (по датировке Н. Кондратьевой-Мейксон), и в *октябре*, как полагаем мы. А потому, в общем-то, не так уж противоестественна *осень* на другой *день* в Оренбурге (когда старый генерал осматривает яблони в саду, «обнаженные дыханием *осени*» [VIII, 338]). Главное то, что Пугачев появился все-таки на пути Гринёва, и они оба оказались в некоем *зимнем пространстве*. И самое интересное, что все приметы *зимы* в «Капитанской дочке» относятся к *lokus'у дороги*. А в перспективе символа *дороги* у Пушкина и семантики *зимы* (тождественной *судьбе*) такое незаконное вторжение *зимы* не в свою очередь — знаковый жест автора⁷.

Проследим действительно *зимние* пейзажи в повести Пушкина. Петруша Гринёв, приближаясь к месту своего назначения, так описывает окружающие *пустыни*: «Всё покрыто было *снегом*» [VIII, 287]. Герой в середине августа оказывается в некоем сказочном *lokus'e*, а по Пушкину — в пространстве *судьбы*, явной и почти одушевленной силой которой представляется в очередной раз *Мятезь*: «Пошел мелкий *снег* — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась *мятезь*. В одно мгновение темное небо смешалось со *снежным морем*»; «*Ветер* выл с такой свирепой выразительностью, что *казался одушевленным*; *снег засыпал* меня и Савельича; лошади шли шагом — и скоро стали» [Там же]. Как это бывает у Пушкина, разыгравшаяся *Мятезь* сбивает героя с пути, чтобы в некоей точке пространства произошла решающая в его *судьбе встреча*, причем это движение обоюдное: «Я приказал ехать на незнакомый предмет, который тотчас и стал подвигаться нам навстречу» [VIII, 288]. Знаменательно по-пушкински и то, что *снежный*

буран застал Гринева в темное время суток — *ночью на дороге*...⁸ После этой знаковой встречи Гринев на другой день продолжает путь в Оренбург в таком же *зимнем* антураже: «Снег лежал ослепительной пеленою на необозримой степи» [VIII, 291]; и еще через день по дороге в Белогорскую крепость: «Река еще не замерзала, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом» [VIII, 294]. И последние приметы *зимы* обнаруживаем по прибытии Гринева в крепость: «С одной стороны стояли три или четыре скирда сена, *полузанесенные снегом*; с другой скривившаяся мельница» [Там же]. С этого момента все *зимние* признаки исчезают в разворачивающейся истории. Даже путь Гринева в Оренбург «безлик» в *первой декаде октября*, когда выпадение снега по «природному календарю» вполне возможно: «вышел из крепости и пошел по Оренбургской дороге, сопровождаемый Савельичем, который от меня не отставал» [VIII, 337]. Кстати, в «Истории Пугачева» Пушкин приводит дату первого снега в 1773 году — 16 октября, а это близко ко времени захвата крепости в повести!

(Однако последующее появление *зимних признаков* не противоречит и обыденной логике. Бездействие в Оренбурге («Я умирал со скуки. Время шло. Писем из Белогорской крепости я не получал. Все дороги были отрезаны» [VIII, 341]) герой прервет самовольным отъездом (как раз после получения письма от Маши), который оренбургский генерал датирует в отписке суду **24 февраля**. Безусловно, в описании этого *пути* Гринева *снег* абсолютно «законен». Следующий эпизод в какой-то степени калькирует сюжетный рисунок начала повести: именно после *ночной встречи* с Пугачевым в крестьянской избе (напоминающей постоялый двор) Гринев направится навстречу судьбе — в Белогорскую крепость к Маше (т. е. **25 февраля**): «Сердце мое сильно забилося. Лошади тронулись, колокольчик загремел, кибитка полетела....» [VIII, 351].)

Взаимодействие *lokus'a зимней дороги* и явно благоволящей судьбы со всей очевидностью просматривается в сцеплении следующих эпизодов. «Кибитка летела по гладкому зимнему пути» [VIII, 353]. В это время Петр Гринев думает о превратностях судьбы и о предстоящей встрече с Машей. *В тот же день* герой освобождает свою суженую, которую уже почитал своей женой, и отправляется вместе с ней в деревню к своим родителям, и *вечером того же дня* («Стало смеркаться» [VIII, 360]), т. е. опять-таки **25 февраля**, отряд Зурина задерживает героев. Следуя долгу офицерской чести, Гринев остается в отряде Зурина, а Марию Ивановну отправляет к родителям на следующий день, т. е. утром **26 февраля**. Остаток дня был про-

веден «шумно и буйно». Военные действия с 27 февраля (а именно оставшиеся два дня) герой описывает в своих записках следующим образом: «Это было в конце февраля. Зима, затруднявшая военные распоряжения, проходила» [VIII, 363]. Фоном наступательной кампании против Пугачева выступает следующая помета в повести: «Весна осадила нас в татарской деревушке. Речки разлились, и дороги стали непроходимы» [Там же]. Весьма показательны, что с окончанием зимы, имеющей у Пушкина *любовный / матримониальный колорит*, и с разрушением *чудесного гладкого зимнего пути* связана и *временная разлука суженых*.

Не останавливаясь на этом факте подробно, заметим, что ярко выраженный в тексте повести *сердечный мотив* является индикаторным по отношению к судьбе: «Мы оба молчали от полноты сердца» [VIII, 357] — встреча Гринева с освобожденной Машей; «Она чувствовала, что судьба ее соединена была с моею» [VIII, 358] — решение героев ехать к родителям Петра Гринева; «до могилы ты один останешься в моем сердце» [VIII, 363] — прощание Маши с Гриневым перед ее отъездом и т.д. В данном случае лишь напомним о множестве *сердечных замираний и трепетаний* в тексте повести, которые испытывает герой по поводу *Машиной судьбы*. Кроме того, «в день, назначенный для выезда, в самую ту минуту», когда Гринева отправлялся в дорогу домой, он, увидев Зурина с бумагами, почувствует: «Что-то кольнуло меня в сердце» [VIII, 364]. И *сердце* не обманет героя: он под арестом отправится с другой okazji и по иной *дороге*. Как показывает текст, сюжет повести отмечен постоянно повторяющимся соположением мотивов *дороги — судьбы — сердца*, которое выражается и рисунком: герой (героиня в последнюю очередь) по велению / знанию *сердца* совершает *путь, решающий* в его судьбе. Помимо *сердечно-дорожных* коллизий в судьбе Петра Гринева отметим и то, что Мария Ивановна, отправляясь в Петербург, убеждает родителей Гринева, что «вся будущая судьба ее зависит от этого путешествия» [VIII, 370]. А перед званой встречей с императрицей во дворце Маша «предчувствовала решение нашей судьбы; сердце ее сильно билось и замирало» [VIII, 373].⁹

И как это всегда бывает в пушкинском мире, *судьба* милует и награждает героев, потому что они живут по *сердцу* и в том чувствуют ее веление. Андрей Петрович сочтет действия сына (*намерение жениться, любовь к Маше и дуэль*) *проказами* и в письме к сыну, и к Савельичу. В настоящей *буре жизни* (*Мятели*) Гринева, благородный, пылкий и смелый (что, по Пушкину, всегда заслуживает награды *судьбы*), возмущает и воз-

растет духом. Через полгода военных действий с конца февраля до поимки Пугачева в середине сентября 1774 года героя постигнет такое же испытание, как и осенью (в конце сентября) прошлого 1773 года. По логике автора, время этого события совпадает со временем прихода грозного письма от отца год назад. Очевидно, Андрей Петрович, получив послание Петруши «15-го сего месяца», ответит сразу, потому как в 20-х числах сентября (по подсчетам Н. Кондратьевой-Мейксон, получение ответа займет неделю) Петр Гринев, уверенный в положительном разрешении дела, получит отповедь отца и впадет в уныние, прервавшееся событиями начала октября. Поразительно, но арест Гринева, воодушевленного восторгом от предвкушения встречи с родителями и Машей, скорее всего, приурочен к 20-м числам сентября. Как известно, Пугачев был сдан своими же людьми 14 сентября [IX, 76], остается прибавить неделю на то, чтобы в повести весть о его поимке разнеслась по военным гарнизонам, и на то, чтобы герою было дано разрешение на отпуск. Вместо радостной скорой встречи с Машей и родителями Гринев попадет в тюрьму, но испытывает он там иные чувства, нежели год назад: «Однако ж я не терял ни бодрости, ни надежды. Я прибегнул к утешению всех скорбящих и, впервые вкусив сладость молитвы, изливаемой из чистого, но растерзанного сердца, спокойно заснул, не забываясь о том, что со мною будет» [VIII, 366].

Это заметное духовное возрастание героя связано не только с потрясениями, имевшими благие последствия для него. По мудрому решению Андрея Петровича, Петр Гринев едет на службу в глухую сторонку, где люди живут иначе¹⁰, чем в блестящем Петербурге, куда он был зачислен сержантом гвардии еще не родившись и где могли бы воплотиться его мечты о веселой бесшабашной жизни военных, а в сущности, нашли бы свое применение уроки мосье Бопре. В перспективе устремлений зрелого Пушкина 1830-х годов сюжетная коллизия повести прочитывается как их реализация. Напомним и строки в черновике «Пора, мой друг, пора!..» (1834):

«...Блажен кто находит подругу — тогда удались он домой.

О скоро ль перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть» [III; 941].

Именно промыслительная встреча Гринева с Машей и страдания на пути обретения суженой и повлекли столь серьезные изменения в душе героя. Не случайно название повести — «Капитанская дочка», хотя героиня как будто бы имеет исключительно страдательное положение, и герой всякий раз вызво-

ляет ее из выпавших на ее долю испытаний. И если *зимние* пересечения героя с Пугачевым связаны с *темной* стороной судьбы, то встреча с Машей дана в сюжете в ином смысловом ракурсе. Нужно сказать, что у Пушкина ни одно произведение (даже «Борис Годунов» (1825) или «Анджело» (1833)) не обладает столь невероятным множеством хотя бы эпизодических упоминаний *молитв* и *обращений к Богу*, как «Капитанская дочка» (1836). Работая над текстом повести, Пушкин, по всей видимости, держал в памяти слова Пугачева, приведенные в «Истории»: «Богу было угодно наказать Россию через мое окаянство» [IX, 77]. И в этой перспективе *молитвы* и *обращения к Богу* (весьма выразительный смысловой пласт в сюжете повести, требующий отдельного исследования) выводят семантику *судьбы* у Пушкина на уровень **Промысла**... Знаменательно, что в тексте эпизодические упоминания о молитвах связаны по большому счету с тематической зоной Маши Мироновой. В ходе всех испытаний Гринев научится этому у Маши: в тюрьме при обстоятельствах, не предвещавших ничего доброго, он смирится, но не потеряет «ни бодрости, ни надежды» и *впервые* *вкусит сладость молитвы*. И в этой точке сюжета герои как бы поменяются ролями: Гринев безропотно терпит тюремное бездействие, а Маша отправляется в Петербург *просить милости*. (Остается только согласиться с похвалой в письме Екатерины II *уму и сердцу* дочери капитана Миронова.)

И на этот раз «реальное» время повести не соответствует нарисованному пейзажу *ранней осени*. Следуя своему традиционному принципу зеркальности / равновесия сюжета, Пушкин приурочит путешествие героини ко времени, которым он пометил завязку истории. (И всякий раз он следует собственной авторской логике: для Пушкина важно отметить начало истории *осенью* — «однажды *осенью* матушка варила <...> медовое варенье» [VIII, 280], хотя по всем подсчетам это время — начало августа, а развязку представить в антураже *ранней осени*, ассоциативно напоминающей о первой.) Однако самые простые расчеты обнаруживают, что поездка Маши произошла значительно позже. (Отталкиваясь от приблизительного времени ареста Гринева, т.е. в начале 20-х чисел сентября, прибавим неопределенный отрезок времени на то, чтобы слух об этом событии *поразил все семейство* [VIII, 369], потом следует неопределенный отрезок времени *ожидания благоприятных вестей* [Там же], которое *через несколько недель* прервется письмом князя Б** с известием о «виновности» сына [Там же], наконец, после тайных страданий и постоянных дум о спасении Гринева Марья Ивановна *однажды* объявит о предстоящей

поездке [VIII, 370], и после снаряжений *через несколько дней* отправится в дорогу [Там же], на которую также уйдет какое-то время.) Самая ранняя возможная датировка встречи Марьи Ивановны с Екатериной II *ранней осенью*, как видим, смещается к последней *декаде октября*... (А то и позднее.) В этом исподволь проступающем времени присутствует и намек на поставленную автором дату по завершении повести — 19 октября. *Золотистый* фон паркового пейзажа (на котором происходит решающий разговор героини с императрицей) ассоциируется с *золотыми* временами пушкинской Аркадии¹¹.

Думается, вопиющее несоответствие пейзажей и времени в «Капитанской дочке» парадоксально свидетельствует о *двойной последовательности автора*. Пушкинская датировка обнаруживает стремление приблизить события повести к историческим: например, взятие Татищевой крепости (в повести — Белогорской) в действительности произошло *27 сентября*, и датировка вымышленной истории — *начало октября* — не так далека от настоящей. И в то же время события повести по пейзажным приметам соответствуют времени с определенной авторской семантикой, и в этом заключается художественная истинность и «действительность» временных метаморфоз. В исторической повести сказочные и невероятные события в судьбе героя совершаются в пространстве *зимы*, в которой установка на чудесное в самом широком смысле объясняется святочными коннотациями этого времени у Пушкина.

¹ Цитируем по: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 19 т. М., 1994—1997. В скобках римская цифра указывает номер тома, арабская — номер страницы.

² В этой перспективе всегдашние занятия Самсона Вырина — изучение подорожных — едва ли не *чтение календаря*, в котором расписаны чин, маршрут и цель путешественников. И если Придворный календарь — схема вертикального передвижения чинов, то журнал станционного смотрителя — горизонтального. И эта исподволь присутствующая логика в какой-то мере предопределяет и изменение *судьбы Дуни* и объясняет неверие Самсона Вырина в возможность социального «возвышения» дочери.

³ См.: *Фаустов А. А.* Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина. Воронеж, 2003. С. 89; *Гайворонская Л. В.* Семантика календаря в художественном мире Пушкина (дни недели, времена года). Дисс... канд. фил. наук. Воронеж, 2006. С. 113—120.

⁴ См.: *Кондратьева-Мейксон Н.* По какому календарю?.. (Время и пейзаж в «Капитанской дочке») // Вопросы литературы. 1987. № 2. С. 169.

⁵ См.: *Кондратьева-Мейксон Н.* По какому календарю?... С. 175.

⁶ Там же. С. 168.

⁷ Об особом статусе зимней дороги у Пушкина см.: *Гайворонская Л. В.* К зарисовке зимнего пути у Пушкина: «Мятедь» // Современность русской и мировой классики. Воронеж, 2007. С. 11—18.

⁸ В какой-то степени *ночное время встреч* с Пугачевым «оправдано» *оборотнической / волчьей* стороны образа разбойничьего атамана, не раз отмеченной исследователями: *огненный / сверкающий взгляд*. Помимо демониической «природы» *чудного взора* в пушкинских текстах, заметим, что появление Пугачева в буран («или *волк* или человек» [VIII, 288]) и его *взгляд* проецируются на *ночные* бесовские наваждения *зимней дороги* в стихотворении «Бесы»: «Кто их знает? пень иль *волк*? <...> *Лишь глаза во мгле горят*» [III, 226].

⁹ Действительно, в пушкинских текстах *сердечный мотив* устойчив в контексте *хладной жизни*, уподобленной *дороге зимней ночью*, и предопределяет сюжетный рисунок *зимних коллизий* — *обретение суженых*. Потому-то *зимние интриги* в произведениях Пушкина по существу — *любовные истории*.

¹⁰ Этот иной уклад иллюстрирует «противоречие», которое якобы всплывает в разговоре Маши с Гриневым о неудавшемся сватовстве Швабрина — «В прошлом году. Месяца за два до вашего приезда» [VIII, 305]. Думается, что это не ошибка влюбленной в Петра Гринева Марьи Ивановны (как предполагает Н. Кондратьева-Мейксон), а стремление автора передать старинный уклад и дух далекой крепости, жители которой рассчитывали время принятым церковью допетровским календарем, *начинающим год с сентября*. И если роман между Петрушей Гриневым и Машей Мироновой завязался *в сентябре*, т. е. *в начале года* (после появления героя в крепости *прошло несколько недель* до поединка с Швабриным и наступления Пугачева *в начале октября*), то сватовство Швабрина по этому летоисчислению и было *в прошлом году*, т. е. летом.

¹¹ Счастливое завершение злоключений героев Пушкин приурочит к любимой им *осени*, доказывая «всемощность» *поэта-автора* над *судьбой*. Пушкин буквально распишет, поставив под счастливым финалом повести дату — *19 октября*: в ней заключается *память* о радостной и святой поре возрастания в Лицее, о продолжающейся дружбе рассеянных *судьбой* лицистов, а стало быть, и надежда на *милость судьбы*. Еще десять лет назад в программном стихотворении «19 октября» (1825) Пушкин обращался к загадке превратностей *судьбы* — это слово невероятно частотно в стихотворении. Постановка столь откровенной даты — вдвойне любопытный жест, поскольку в «Современнике» 1836 года (в котором «Капитанская дочка» и была впервые напечатана) нигде не указывалось, что это произведение принадлежит перу А. С. Пушкина.

С. В. Савинков

«КАК РАВНОДУШНА, КАК НЕМА ПРИРОДА»: К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСКОЙ ТЕЛЕОЛОГИИ В «ОТЦАХ И ДЕТЯХ» И. С. ТУРГЕНЕВА

«— И природа пустыяки? — проговорил Аркадий, задумчиво глядя вдаль на пестрые поля, красиво и мягко освещенные уже невысоким солнцем.

— И природа пустяки в том значении, в каком ты ее понимаешь»¹.

Свое *непустающее* понимание природы тургеневский нигилист выразит с афористичной емкостью: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» (8, 236).

С позиции идеологии 1860-х годов *мастерская* противоплагается *храму* как место, в котором совершается *полезная* работа по преобразованию *сырой* материи. Как работник человек призван к тому, чтобы из природного материала *лепить* новые формы и комбинации². В романе есть намек на чуть ли не демиургическую составляющую образа главного героя: «Базаров... произнес следующее: — Ты, брат, глуп еще, я вижу. Ситниковы нам необходимы. Мне, пойми ты это, мне нужны подобные олухи. Не **богам** же в самом деле **горшки** обжигать!.. «Эге, ге!.. — подумал про себя Аркадий, и тут только открылась ему на миг вся бездонная пропасть базаровского самолюбия. — Мы, стало быть, с тобой боги? то есть — ты **бог**, а олух уж не я ли?» — Да, — повторил угрюмо Базаров, — ты еще глуп» (8, 304).

Итак, то что мог иметь в виду Базаров, говоря о природе как о мастерской, в целом понятно. Но какой смысл он мог вкладывать в свое — «природа не храм»? Конечно, базаровское «не храм» — прежде всего нигилистическая реакция на представление о человеке как о «прихожанине» природы, а о ней самой — как о посреднике в общении между человеком и Богом, как об «одном из языков, на котором извечно изъясняется сам всевышний...»³. Так что, учреждая природу в статусе мастерской, Базаров отвергает атрибутируемые ей романтизмом *душу*, *свободу* и *любовь*, а вместе с ними — саму возможность такого между человеком и природой соучастия и сочувствия, о которых Баратынский написал: «Покуда природу **любил** он, Она **любовью** ему отвечала, О нем дружелюбной заботы полна **Язык** для него обретала»⁴.

С позиции позитивизма и утилитаризма отношения между человеком и природой могут иметь только одну единственную форму — форму борьбы, да и ту, как специально уточнил Писарев, следует понимать исключительно в метафорическом смысле: «Конечно, все эти выражения: «борьба с природою», «сопротивление природы», при ближайшем рассмотрении, оказываются простыми метафорами... Наши неудачи или неполные успехи просто происходят от нашего неумения и неполного знания причин и следствий...»⁵. Задача, — писал Добролюбов, — состоит не «в отыскании в материи — духа, архея, эфира,

жизненной силы, словом, чего-нибудь... «чувствам недоступное», а в познании *изменений* и *действий* материи⁶.

Однако в идеологическое противоборство между позитивистской мастерской и романтическим храмом подключаются и идеи, которые Тургенев выразит в «Довольно», — тексте, к «Отцам и детям» плотно примыкающем и по времени, и по тематике: «Человек дитя природы; но она всеобщая мать, и у ней нет предпочтений: все, что существует в ее лоне, возникло только на счет другого и должно в свое время уступить место другому — она создает, разрушая, и ей **все равно**: что она создает, что она разрушает — лишь бы не переводилась жизнь, лишь бы смерть не теряла прав своих...» (9, 120)⁷. И такая не приемлющая ни статуса храма, ни мастерской природа обесмысливает и обесценивает все потуги человека заявить о своих правах. Этим, собственно, и вызван базаровский скепсис: «Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?» (8, 325). Ответ на базаровское «а дальше?» Тургенев будет искать у Пушкина.

Отсылку к Пушкину Тургенев сделает и в финале романа, когда, приведя своего Базарова к *героической* смерти, скажет о великом спокойствии *равнодушной* природы, а в финале «Дневника лишнего человека» процитирует пушкинскую строфу дословно: «И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть И равнодушная природа Красою вечною сиять!»⁸. Имплицитно же этот пушкинский мотив присутствует во многих тургеневских текстах, которые говорят то о равнодушной игре *безответной природы*, то о ее *безответных красотах*, то о ее *тягостной немоте*: «Как равнодушна, как нема природа! / Как тягостны стремительной, живой / Душе — ее законная свобода, / Ее порядок, вечность и покой!» (1, 147). И везде пушкинское равнодушие окрашивается тургеневской *безответностью*. У Тургенева природа безответна потому, что обладает собственным безотносительным по отношению к человеку бытием. Жизнь природы и жизнь человека такие разномасштабные и разнопорядковые вещи, между которыми хотя и не может быть предпосылок для диалога, но зато есть предпосылки для того, что в конце концов сможет переродить нигилиста Базарова.

И весь этот очерченный комплекс разнородных идей, — природа как мастерская, природа как душа и язык, природа как безответная красота, — в «Отцах и детях» каким-то образом структурируется сюжетно и означает персонажно. По-

нять, как это делается, — значит указать на систему координат, в которой реализуется авторская телеология.

* * *

Тургенев, и на это в свое время обратил внимание Л. В. Пумпянский⁹, сделал своего героя последователем все же не Фейербаха (какими были Добролюбов и Чернышевский), а социального дарвиниста Бюхнера. Его сочинением — «Stoff und Kraft» — Базаров, как известно, и предлагает заместить *романтического* Пушкина. Однако «Материя и сила» — в большей степени указывает все же не на *differentia specifica* базаровского позитивизма, а на саму чувственную и жесткую природную силу этого героя. Будучи сродни, по словам Павла Петровича Кирсанова, дикой калмыцкой или монгольской, такая сила не *отдает себе отчета* и *ломает* все на своем пути только потому, что она сила. Такая «сила природы, — говорится в другом тургеневском тексте, — сказала в палице варвара, бессмысленно дробившего лучезарное чело Аполлона, в звериных воплях, с которыми он бросал в огонь картину Апеллеса» (9, 120). В самом деле, живущее в тургеневском герое стихийное, разрушительное, дикое начало (Базаров в романе не раз, если не прямо, то косвенно, уподобляется хищному зверю) внутренней сутью своей релевантно символизирующему непокорность стихии дионисийству. И это отнюдь не случайно.

В творчестве Тургенева, на что было указано Г. С. Кнабе, проявляются «не только «концы» античной традиции, но и «начала» нового, совсем иного ее бытия в культуре Западной Европы и России»¹⁰. Как известно, это *новое бытие* было раскрыто в метафизической эстетике Ф. Ницше, представившего основу мироздания в виде противоборства двух начал — дионисийского (жизненно-оргастического) и аполлоновского (созерцательно-упорядочивающего). В «Отцах и детях» это исконное противоборство получило своеобразное преломление. В новых условиях Аполлон предстал в облике дворянина Павла Петровича Кирсанова, а Дионис — разночинца Базарова.

Павел Кирсанов с его апологией аристократизма и с его опорой на личность («...человеческая личность должна быть крепка, как скала, ибо на ней все строится» (8, 242)) подобен Аполлону — богу родовый аристократии и индивидуации¹¹. Базаров с его плебейским происхождением, которым он гордится («Мой дед землю пахал», — с надменной гордостью отвечал Базаров» (8, 244)), и с его неприятием всего того, что основывается на *principium individuationis* («Люди, что де-

ревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждой отдельной березой» (8, 277)) — Дионису, божеству земледельческого природного круга и врагу каких бы то ни было пределов и границ. Павла Кирсанова больше всего и раздражает в Базарове его заносчивость, *самопревозношение* и *чрезмерность* — все то, что, по словам Ф. Ницше, в представлении аполлонического грека сближало дионисийское начало с титаническим и варварским¹².

В портретных характеристиках Павла Кирсанова вместе с аполлонической холодной скульптурной ясностью, красотой и чистотой форм присутствует и та устремленность кверху, к небу, которая говорит о его принадлежности к клановой, — «сальерианской», — аристократии, с презрением относящейся ко всему тому, что связано с низменностью земного: «...лицо его... необыкновенно правильное и чистое, словно **выведенное тонким и легким резцом**, являло следы **красоты замечательной**... Весь облик Аркадиева дяди... сохранил... **стремление вверх**, прочь от земли...» (8, 209). Однако в этой устремленности кверху, кроме выражения аристократической обособленности, нет больше *ничего*: «Павел Петрович... поднял глаза к небу. Но в его прекрасных темных глазах **не отразилось ничего**, кроме света звезд. Он не был рожден романтиком, и **не умела мечтать** его... мизантропическая душа...» (8, 252). Холодная ото всего обособленность делает Павла Петровича ко всему равнодушным: природа для него и не храм, и не мастерская, она для него, как и он сам (если вспомнить тютчевские строки, о которых, конечно, помнил и Тургенев), — «слепок» и «бездушный лик». Конечно, такое, чем-то напоминающее посмертную маску, *желчное* и без *морщин* лицо сорокапятилетнего Павла Кирсанова придает его аполлоническому облику очевидную пародийность. Павел Петрович — не тот Аполлон, которого запечатлело греческое искусство как бога, исполненного юношеской красоты, грации и сил, а Аполлон — постаревший и окаменевший, превратившийся в неподвижную статую.

В отличие от устремленного кверху Павла Кирсанова, Базаров, как и Дионис, связан с земным низом («Я гляжу в небо только тогда, когда хочу чихнуть» (8, 327)). На эту связь указывают и базаровские черты. В описании его лица («Длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету» (8, 200)) есть что-то напоминающее неперменного спутника Диониса — Сатира, лесного божества с козлиной внешностью. Правда, слуга Прокофьич,

— «аристократ» не хуже Павла Петровича, — «уверял, что он с своими бакенбардами — настоящая свинья в кусте» (6, 238).

Знаменитый идейный спор между Павлом Кирсановым и Базаровым — это спор между Аполлоном и Дионисом. Павел Петрович, как и положено Аполлону, стоит на страже закона, истории, традиции, достоинства, он отстаивает сохранность обычая и формы. Базаров же, как Дионис, отвергает все то, что имеет какие бы то ни было узаконенные рамки и границы, он апологет непрерывного обновления, всякий раз сметающего все прочь и начинающего все сначала. Как человеку земному, Базарову не чуждо и все земное, начиная от жуков и болотных лягушек, акации и сирени и кончая людьми, с которыми ему хочется *возиться*. «Хочется с людьми возиться, — признается он Аркадию, — хоть ругать их, да возиться с ними» (6, 324). В отличие от эстета Павла Кирсанова, Базаров — вандал. И вандализм его объясняется не только позитивистской идеологией, но еще и дионисийским устремлением Базарова отстоять права низменной, бесформенной, но живой природы перед возвышающейся над ней совершенной, но мертвой красотой.

В том, как Тургеневым подается противостояние Базарова и Павла Кирсанова, угадывается и пушкинский «след». В тираде Кирсанова по поводу бесплодности современных художников можно усмотреть аллюзию на знаменитую реплику Сальери — «Мне не смешно, когда маляр негодный Мне пачкает Мадону Рафаэля...»¹³ — и, разумеется, — на соответствующую сцену трагедии в целом. В семантический горизонт этой аллюзии попадают не только персонажи Пушкина (жизненна-вистник Сальери — Павел Кирсанов; жизнелюб Моцарт — Базаров), но еще и мотив «рафаэлевской» мадонны, который исподволь привносит в тургеневский текст важные обертоны. Контуры «рафаэлевской» сцены из «Моцарта» и «Сальери» можно обнаружить, к примеру, в сцене подглядывания Павла Петровича за Базаровым и Фенечкой. На глазах Павла Петровича Базаров совершает акт вандализма. Подобно пушкинскому негодному маляру, он грязнит образ его, Павла Кирсанова, «рафаэлевской» мадонны, но «пачкает» его не кистью, а своим поцелуем. Если сказать точнее, Базаров наносит урон образу той женщины (в чертах Фенечки Павел Петрович усматривает внешнее сходство с княгиней Р.), сохранению неприкосновенной чистоты которого Кирсанов посвятил свою жизнь так же, как Сальери — искусству: «Я не потерплю, чтобы какой-нибудь наглец посмел коснуться...» (8, 357)¹⁴.

И в этом «не потерплю» просматривается еще одно прису-

щее Аполлону свойство — его приверженность к тирании. Так или иначе домашняя деспотия Павла Петровича затрагивает всех, начиная от Николая Петровича и кончая Фенечкой, трепещущей перед «неподвижным зорким лицом и руками в карманах» Павла Петровича, который «неожиданно появлялся, словно из земли вырастал за ее спиною в своем съюте» («Так тебя холодом и обдаст» (8, 341)), и интуитивно отгораживающей от него своего ребенка. Да и сам мальчик на дежурное к нему со стороны *дяди* внимание реагирует соответствующим образом: он смотрит в другую сторону. К Базарову, напротив, — как и мать, так и дитя тянутся безо всякого сопротивления и испуга. Для эстета Кирсанова Фенечка — мадонна, но, как это ни противоестественно, — мадонна без ребенка на руках. Для Базарова же Фенечка прежде всего «молодая красивая мать» (8, 230).

Мадонну, а вместе с ней и Фенечку, материнское начало сближает (прежде всего эта связь обнаруживается в фольклорной и в западноевропейской иконографической традиции¹⁵) с мифологическими образами богини земли, природы, богини-матери. Так что если Павел Петрович Кирсанов — Аполлон, а Базаров — Дионис, то Фенечка — если и не Афродита, то нимфа в ее своеобразном, — «сельском», — изводе. И в самом деле, Фенечка Тургеневым представляется так, как изображение искусства представляло богиню любви и красоты — в виде прелестной, находящейся в полном расцвете красоты женщины, с нежным лицом, полными очарования томными глазами и улыбающимся ртом. «Это была молодая женщина лет двадцати трех, вся беленькая и мягкая, с темными волосами и глазами, с красными, детски пухлявыми губками и нежными ручками. вся застыдилась: горячая кровь разлилась алою волной под тонкою кожицей ее миловидного лица» (8, 216). «Одетая в легкое белое платье, она сама казалась белее и легче: загар не приставал к ней, а жара, от которой она не могла уберечься, слегка румянила ее щеки да уши и, вливая тихую лень во все ее тело, отражалась дремотною томностью в ее хорошеньких глазках» (8, 341).

Афродита всегда пребывает в окружении роз, миртов, анемонов, фиалок, нарциссов, лилий. Отсюда и прилагаемые к ней эпитеты: «Афродита в садах», «священносадовая», «Афродита в стеблях», «Афродита на лугах». И у Тургенева Фенечка (и сама уподобляемая прекрасному цветку: «Бывает эпоха в жизни молодых женщин, когда они вдруг начинают расцветать и распускаться, как летние розы» (8, 341)) — во всех ключевых сценах обретается среди луговых и садовых цветов. Фенеч-

ка-нимфа, как и ее патронесса, также сопряжена с влажным началом. Ее говор, по словам Базарова, «точно **ручеек журчит**» (8, 344), ее рука «белеет как молоко на красной рубашечке Мити» (8, 231). В этой связи и купальня, которая устраивается для Фенечки во время июньского зноя («Ты бы чаще купалась, — говорил ей Николай Петрович» (8, 342)) воспринимается не просто как бытовая деталь. И даже склонность Афродиты к непостоянству в любви Тургеневым обыгрывается, хотя и пародийно. Фенечка настолько природно-естественна, что вся основанная на горьком опыте подозрительность Павла Петровича Кирсанова разбивается в пух и прах. Сельская Афродита, хотя внешне и очень похожа на княгиню Р., напрочь лишена той одержимости, которая заставляла эту роковую женщину бросаться из стороны в сторону в стремлении достигнуть неведомое и невыразимое, властно ее к себе притягивающее недостижимое.

Сцена утренней встречи *в густой и зеленой сиреневой беседке* — кульминационная в треугольных взаимоотношениях Базарова, Фенечки и Кирсанова. О том, что означает базаровский поцелуй для Павла Петровича Кирсанова, уже говорилось. А вот для самого Базарова его поцелуй, который он мог *возобновить и продлить*, имеет другое значение. Фенечка *слабо сопротивлялась*, и это непротивление есть выражение бессознательного приятия сельской нимфой ее преследующего Сатира, такого же, как и она, представителя (в соответствии с мифологической «табелью о рангах») «низшей природы»: «Она бессознательно чувствовала в Базарове отсутствие... всего того высшего, что и привлекает и пугает» (8, 341). Сиреневая беседка — не мастерская, а тот самый безыскусный храм, где, как скажет Базаров по другому поводу, нет места «ни скуке, ни тоске... никаким тяжелым чувствам» (8, 290). Не зря Базаров иронически поздравляет себя с именем Селадона, которое он сам себе и присваивает.

В храме, где царствует Анна Сергеевна Одинцова, тоже *нет места никаким тяжелым чувствам*, но их там нет совсем по иным причинам. Господский дом и усадьба в целом, выстроенная покойным мужем Одинцовой в стиле, что специально подчеркивается Тургеневым, Александровской эпохи (а это стиль позднего классицизма, стиль русского ампира) на свой провинциальный лад выражает ее (вступающую в известные конфликтные отношения с зародившимся в эту же эпоху романтическим духом) имперско-просветительскую семиотику, выказывющую утопическую идею о мире, в котором торжествуют, как и в античном космосе, согласие и порядок, гармония

и совершенство. Природа и геометрия здесь не противопоставлены, напротив, правильные геометрические фигуры суть высшее выражение природных законов. Природа как храм здесь обретает черты природы-мастерской, только в другом, не в позитивистском, а в аполлоническом смысле.

Единственное противозаконное место в этом «регулярном» пространстве — «греческий портик из русского кирпича». И противозаконно оно потому, что его коснулась дикая природа: «Передняя сторона портика давно заросла густым кустарником: одни капители колонн виднелись над сплошной зеленью. В самом портике даже в полдень было прохладно». И не случайно, что для влюбленных друг в друга Аркадия и Кати эти развалины (эмблема романтико-элегического мироощущения) становятся излюбленным местом их встреч, а для Анны Сергеевны — тем местом, которое она не любила посещать «с тех пор, как увидала там ужа» (8, 374). Жрицу Аполлона и не может не отталкивать и не вызывать отвращения все то, что имеет черты низменного и безобразного.

Но и на этом идиллически-элегическом островке нет места всему тому, что способно разрушить порядок проникнутого аполлоническим культом мира: неправильному, спонтанному, неконтролируемому, неуправляемому, — всему тому романтическому, что с ужасом обнаруживает в себе Базаров и с чем оказывается не в силах совладать. Испытав прикосновение к себе Аполлона и, будучи не в силах вынести этого прикосновения, герой Тургенева, почти, как пушкинский поэт, бежит *дикий и суровый* в *широкошумные дубровы*. «...Он отправлялся в лес и ходил по нем большими шагами, ломая попадавшиеся ветки (8, 287); «Он задыхался; все тело его, видимо, трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им: **это страсть в нем билась, сильная и тяжелая** — страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей...» (8, 299). В Базарове, в том самом Базарове, который *отвергал поэзию и не сочувствовал природе и искусству*, пробуждается поэт, в тургеневской интерпретации — тот, в ком образуется гремучая смесь аполлонической красоты и безобразия дионисийской страсти. Но Базаров больше, чем поэт, он тот, кто, подобно мифическому Пигмалиону, захотел ответной страсти, но не от сотворенной им статуи, а от той проникнутой равнодушием и вечным сиянием аполлонической красоты, которую воспел Пушкин. Захотел, как сказал Тургенев о другом своем герое, «...в **безответных красотах природы / Искать того, чего в пей нет: другой / Души, любимой, преданной, родной**» (1, 142).

В этой связи следует упомянуть об одной выразительной детали, касающейся уже упомянутого портика. «На задней, глухой стене этого портика, или галереи, были вделаны шесть ниш для статуй, которые Одинцов собирался выписать из-за границы. Эти статуи должны были изображать собою: Уединение, Молчание, Размышление, Меланхолию, Стыдливость и Чувствительность. Одну из них, богиню Молчания, с пальцем на губах, привезли было и поставили; но ей в тот же день дворовые мальчишки отбили нос, и хотя соседний штукатур брался приделать ей нос «вдвое лучше прежнего», однако Одинцов велел ее принять, и она очутилась в углу молотильного сарая, где стояла долгие годы, возбуждая суеверный ужас баб» (8, 374). И это упоминание о статуях, конечно, не случайно. Не зря, что из шести запланированных статуй в имение попала только одна, и именно та, которая призвана была изображать Молчание. Именно оно — *молчание* — и есть эмблематическое выражение исполненной статуарного равнодушия Анны Сергеевны, *не способной увлечься*, а значит, и откликнуться на призыв любовной страсти. И эта ущербность так и останется в Одинцовой, несмотря на то, что дальнейшая судьба ее сложится *вдвое лучше прежней*: она выйдет замуж «не по любви, а по убеждению, за одного из будущих русских деятелей, человека очень умного, законника, с крепким практическим смыслом, твердою волей и замечательным даром слова, — человека еще молодого, доброго и холодного как лед» (8, 399).

* * *

История любовной страсти Павла Кирсанова и история Базарова по отношению друг к другу зеркально симметричны.

Княгиня Р., предмет страсти Павла Петровича Кирсанова, красотой не отличалась. Анна Сергеевна Одинцова — само воплощение представлений о классической красоте. Павла Кирсанова властно притягивает к княгине демоническая **неправильность** ее существования, резкие и необъяснимые переходы от одной крайности к другой и непостижимость ее загадочного взгляда («Казалось, она находилась во власти каких-то тайных, для нее самой неведомых сил; они играли ею, как хотели... Все ее поведение представляло ряд несообразностей»; ее взгляд, «быстрый и глубокий, беспечный до удали и задумчивый до уныния, — загадочный взгляд» (8, 222)). Павел Петрович, как Аполлон, любит глазами — чувственность и телесное обладание никогда не смогут его удовлетворить и встать вровень с интеллектуальным созерцанием. Кирсанова притягивает к княгине Р. даже не она сама как женщина, а ее «непонятный, бессмысленный, но обаятельный **образ**», который «слишком глубоко вне-

дрился в его душу» (8, 223). Базарова влечет к Одинцовой иное — самодостаточное совершенство ее женского телесного естества, ее «классические строгие черты», загадка ее спокойной, плавнотекущей размеренной жизни. Базаров любит не глазами, а всей мощью своей дионисийской страсти. Иными словами, аполлонического Павла Петровича притягивает к себе *безобразная* тайна женщины-Сфинкса, а дионисийского Базарова — античная, аполлоническая, «соразмерная и сообразная», «вся чистая и холодная» красота античной статуи. Для Кирсанова разгадать загадку княгини Р. состоит в проникновении в то запредельное, что скрывает ее загадочный взгляд. Для Базарова познать женщину статуарной красоты — значит обладать ею.

Так же, как Павел Петрович и Базаров, княгиня Р. и Анна Сергеевна Одинцова представляют противоположности, с которыми сопрягаются и два антагонистичных представления о природе. С образом княгини Р. корреспондирует концепция природы как чужого, страшного, дисгармоничного явления. С Анной Сергеевной — восходящее к античности понимание природы как устроенного и гармонизированного космоса. Первое у Тургенева соотносится, условно говоря, с Тютчевым. Второе — с Пушкиным. Перечеркнутый княгиней на подаренном Павлом Кирсановым перстне сфинкс — знак, ключом к расшифровке которого могли бы стать тютчевские строки 1869 года: «Природа — сфинкс. И тем она верней Своим искусом губит человека, Что, может статься, никакой от века Загадки нет и не было у ней»¹⁶. По-пушкински *сияющая вечной красотой* Анна Сергеевна, дойдя до известной черты в отношениях с Базаровым, «заставила заглянуть себя за нее — и увидела за ней даже не бездну, а пустоту... или безобразие» (8, 300). *Пустота* — эмблематическое выражение жизни и той, и другой. И княгиня Р., и Одинцова одинаково бесплодны. Одна потому, что не знает границ, другая, напротив, — потому, что разместила свою жизнь в строго определенные границами рамки. И той, и другой противостоит — Фенечка с младенцем на руках. Она, как и мадонна на полотне Рафаэля, символизирует гармонично уравновешенную полноту жизни в воссоединении небесного и земного¹⁷. Или — как *Alma mundi Venus*¹⁸, которую воспел Тургенев в одном из своих стихотворений: «Тебя приял Олимп! Пленный грек тобою И неба и земли назвал тебя душою, Богиня красоты!» (1, 13).

* * *

В романе Тургенева персонажи делятся по их отношению к природе на тех, кто к ней равнодушен, и на тех, кто — не

равнодушен. «Катя *обожала* природу, и Аркадий ее любил, хоть и не смел признаться в этом; Одинцова была к ней довольно равнодушна, так же как и Базаров» (8, 286).

Неравнодушие Аркадия и Кати имеет в своей основе свойственную молодости идиллическую окраску. Это согласие в соппадении настроения: и природа и человек как бы берут один и тот же аккорд. В тот момент, когда Аркадий силился найти подступы к признанию в любви, «... зяблик над ним в листве березы беззаботно распевал свою песенку» (8, 375). И хотя между озабоченностью Аркадия и беззаботностью зяблика, казалось бы, нет ничего общего, тем не менее между ними царит полное согласие: в каждом из них, как сказано в одном из стихотворений Тургенева¹⁹, *беспечно распевает охота жить*.

Николай Петрович Кирсанов с томиком Пушкина в руках воспринимает природу в ином, не идиллическом, а в соответствующем его, отцовскому, возрасту элегическом ключе. И такое ее восприятие погружает поседевшего Николая Петровича Кирсанова в *туманные волны прошедшего*: «Куда это все умчалось? Она стала его женой, он был счастлив, как немногие на земле... он чувствовал, что ему хотелось удержать то блаженное время чем-нибудь более сильным, нежели память...» (8, 251). И в отношении Аркадия и Кати, и в отношении Николая Петровича Кирсанова действует всеобщий, сформулированный Пушкиным, закон — «всему пора»²⁰. Николай Петрович в пору первой влюбленности так же, как и в нынешнее время его сын Аркадий, жил с верой в идиллическое согласие между ним и природой. Природа безразлично-благосклонна к тем, кто обретается на поверхности жизненного моря и не противится течению его волн.

Но и равнодушие к природе может быть разным. Одно дело — аристократическая отстраненность Павла Петровича Кирсанова и Одинцовой, и совсем другое дело — базаровское равнодушие, подобное равнодушию самой не знающей ни сочувствия, ни соучастия природы. Изначальное место Базарова — не на поверхности жизненного моря, а в его глубинах. Его встреча с Одинцовой — это встреча с иным ее (природы) измерением, которое открывается даже не на поверхности жизненного моря, а над ним: «...я нахожу, что я уж и так слишком долго вращался в чуждой для меня сфере. Летучие рыбы некоторое время могут подержаться на воздухе, но вскоре должны шлепнуться в воду; позвольте же и мне плюхнуться в мою стихию» (8, 379). Однако Базарову, познавшему в природе **иное**, такое, к чему нельзя выразить свое отношение с помощью слова «неравнодушие», *плюхнуться* в его стихию уже не будет суждено...

В одном из тургеневских текстов промелькнет мысль о том, что красота природы перестает замечаться тогда, когда человек обретает любовь. «...Если б эта рука и вся эта женщина были твои... не стал бы ты замечать ее (природы) красоты; она бы сама радовалась и пела, она бы вторила твоему гимну, потому что ты в нее, в немую, вложил бы тогда язык!» (8, 16: «Накануне»; слова Шубина).

Но в обретении такой любовной взаимоответности есть и потеря: обретая язык, красота утрачивает свою самодостаточность, свою надмирную величавость. Тургенев к известным пушкинским словам — «прекрасное должно быть величаво» — вполне мог бы добавить: «и молчаливо». Базаров именно потому и смог проникнуться красотой, что не получил от женской души ответа. Его преклонение перед Анной Сергеевной чем-то сродни пушкинскому преклонению перед *Красавицей*, обладающей такой *торжественной красотой* («Всё в ней гармония, всё диво, Всё выше мира и страстей...»²¹), перед сиянием которой остается только богомольно, как перед святыней, благоговеть. От такой красоты и нельзя требовать ответа и тем более любви — такую красоту можно лишь воспевать и при этом не иметь никаких притязаний на то, чтобы быть ею услышанным. «Если только «через любовь» можно приблизиться к природе, то эта **любовь должна быть бескорытна**, как всякое истинное чувство: любите природу не в силу того, что она значит в отношении к вам, человеку, а в силу того, что она вам сама по себе мила и дорога, — и вы ее поймете» (5, 415: «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии. С. А.-ва».).

Базаров, почувствовавший, что потерял для Одинцовой всякое значение, сравнил ее дежурную благосклонность к нему с похоронным венком: «Это все равно, что класть венок из цветов на голову мертвеца» (8, 377). И базаровское сравнение реализуется в романе почти буквально. Одинцова целует в лоб умирающего «Сатира», и этот прощальный поцелуй, как и выросшие на могиле Базарова живые цветы, — знак не любви, не дружбы, а примирения. «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» (8, 402).

¹ Цит. по: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. В 28 т. М.; Л., 1960—1968 — с указанием тома и страниц в тексте.

² При этом существенной разницы между соединениями органическими и неорганическими для него не существует. «Дерево, — писал

Н. Г. Чернышевский, — отличается от какой-нибудь неорганической кислоты собственно тем, что кислота эта — комбинация не многосложная, а дерево — соединение многих многосложных комбинаций. Это как будто разница между 2 и 200 — разница количественная, не больше». С этой точки зрения и человек мало чем отличается от дерева, а люди — от леса. Как скажет Базаров: «Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой» (8, 277).

³ Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1997. С. 68.

⁴ Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 279.

⁵ Писарев Д. И. Сочинения. В 4 т. М., 1955. Т. 2. С. 267.

⁶ Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9 т. М., 1962. С. 330.

⁷ Здесь явственны переключки и с шопенгауэровским представлением о природе как слепой и равнодушной воле.

⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 19 т. М., 1995. Т. 7. С. 126.

⁹ Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 421.

¹⁰ Кнабе Г. С. Русская античность. М., 2000. С. 181.

¹¹ Любопытно, что ассоциации с Аполлоном вызывали и денди; ср.: Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2005. С. 398 и др.

¹² См.: Ницше Ф. Сочинения. В 2 т. М., 1990. Т.1. С. 68—70.

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 19 т. М., 1995. Т. 7. С. 126.

¹⁴ И не зря, по всей видимости, Павел Петрович будет доживать свои дни в Дрездене — месте, где хранится «Сикстинская мадонна» Рафаэля.

¹⁵ См.: Аверинцев С. С. Мария // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1988. Т. 2. С. 115—116.

¹⁶ Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 228.

¹⁷ «В католической Италии Рафаэль создает тип мадонны, основанный на строго отмеренном равновесии земной красоты и величавого целомудрия, уюта и парадности, античного и христианского элементов («Мадонна в зелени», «Мадонна в кресле», «Сикстинская мадонна»); так была дана норма, жившая в классицизме 17 в». См.: Аверинцев С. С. Мария // Мифы народов мира. Энциклопедия. С. 117)

¹⁸ В примечаниях к этому стихотворению Тургенев перевел это латинское выражение (Alma mundi Venus...) как «Душа мира Венера».

¹⁹ Стихотворение — «Синица» — представляет собой очевидную параллель к указанному эпизоду в романе.

²⁰ Пушкин А. С. Полн. собр. соч... Т. 3. С. 431.

²¹ Там же. С. 287.

Е. О. Козюра
АВТОР И ГЕРОИ «КОЗЛИНОЙ ПЕСНИ»
К. К. ВАГИНОВА

Взаимоотношения персонифицированного Автора и героев в романе К. Вагинова являются одним из вариантов централь-

ной для всего творчества писателя коллизии взаимосвязей человека с миром культуры. Мы начнем рассматривать эту проблему с наблюдения над одной лексемой¹.

В главе V («Философия Асфоделиева») описание Мусей Далматовой грядущих развлечений на *пирушке* («кутнем сегодня, почитаюг нам стишки, угостят вином, целовать будут») прерывается репликой Наташи Голубец: «Но ведь они *прохвосты*»².

Следующий раз выделенная нами лексема появляется в той же главе в речи Свечина: «Вот наш друг Кокоша Шляпкин <...> Поэт, музыкант, художник, кругосветный путешественник. Сейчас из глины революционные сцены лепит — *прохвост* ужаснейший» (31). Свечин — один из тех, в ком Наташа подозревает *прохвостов*, — как бы закрываясь «подставным лицом», выдвигает на роль прохвоста *универсального артиста* Кокошу (кстати, в юношеском стихотворении Вагинова, посвященном Нерону, *Коко* — имя клоуна).

Затем интересующая нас лексема возникает в той же главе в вопросе Свечина («А где прохвост Кокоша?» (32)), после которого следует рассуждение: «Дурак твой Кокоша, сейчас бы в спальню пошел, пока девушка не очухалась» (32). Свечин вновь «меняет» себя на Кокошу; «направляя» туда, где отсутствует сам, своего «двойника». (Не случайно Кокоша определяется в тексте как *музиеобразный человек*, что подчеркивает его «замещающий» характер³.)

Второй (и последний) раз в романе Кокоша вновь фигурирует в схожей ситуации. В уже цитированной «Интермедии» между VII и VIII главами Свечин сообщает неизвестному поэту: «Знаешь, здесь на рынке Кокоша Шляпкин торгует. Выставил, *подлец*, красноармейца, танцующего на груди офицера, нарисовал портретики Ильича, вставил в медальоны и комсомолкам в платочках предлагает. А не знаешь ли ты вузовки какой-нибудь? Люблю девушек откупоривать. Вчера, пока ты шествиями наслаждался <...> я Наташу... // Бывший артиллерийский офицер сделал соответствующий жест» (32). Упоминание Кокоши (на сей раз ставшего *подлецом*) вновь служит отвлекающим маневром для реализации сексуальных интересов Свечина.

Наконец, на прощание лексема *прохвост* промелькнет в самом конце первой редакции, в «Послесловии», где один из зрителей *представления* так реагирует на появление на сцене *печального трехпалого автора* и его *героев*: «Смотри, Митька, какие *уроды*, — говорит зритель: — ну и ну, экий *прохвост*, какую похабщину загнул» (467). *Прохвостом* оказывается Автор, который до этого — в главе «Междусловие установивше-

гося автора» — определяет как *уродину* себя (упомяная также о своих *уродливых руках*). А вот герои в этой главе представлены отнюдь не как *уроды*: «Я вижу своих героев стоящими вокруг меня в воздухе, я иду в сопровождении толпы в Новый Петергоф, сажусь у моря, и, в то время как *мои герои стоят над морем в воздухе, пронизанные солнцем*, я начинаю перелистывать рукопись и беседовать с ними» (464).

Стоит также обратить внимание на *похабищину*, которую *загибает прохвост*. Если на уровне персонажей *прохвост* способствовал сокрытию *похабищины*, то на уровне Автора он буквально выставляет ее на всеобщее обозрение. Не менее интересен и глагол *загибать*. В романе он встречается всего два раза, причем второй раз опять-таки в самоописании Автора в упоминавшемся выше «Междусловии»: «иногда я *загибаю* такую душевную изящность, такую развиваю тонкую философскую мысль, что сам себе удивляюсь» (465). То, что Автор *загибает* как *душевную изящность*, перед зрителем предстает как *похабищина*.

Характерно, что другое пейоративное прозвище Кокоши, данное Свечиным, — *подлец*, в «Козлиной песни» также имеет коннотации, связанные с литературной деятельностью. Второй (и последний) раз в романе оно встречается в главе «Тептелкин и неизвестный поэт ночью у окна», в разговоре Автора с уличной женщиной, одетой в костюм сестры милосердия («А может быть, вы *литератор*, вы ведь все, *подлецы*, нищенствуете. Я одного взяла на содержание, Вертихвоста» /40/). А чуть выше, в беседе неизвестного поэта и Автора, есть такой «поворот»: «Вы совершаете великую *подлость*, — сказал мне однажды неизвестный поэт. — Вы разрушаете труд моей жизни. Всю жизнь я старался в моих стихах показать трагедию, показать, что мы были светлые; вы же стремитесь всячески очернить нас перед потомством» (39).

В отличие от замещающего, скрывающего *прохвоста* персонажного уровня, «авторский» *прохвост* и пересекающиеся с ним лексические ряды отмечены установкой на выражение, на раскрытие Автором себя и своих героев.

Но такая авторская интенция реализуется с точностью до наоборот. Герои воспринимают творчество Автора как *очернительство*, однако авторский «мысленный взор» видит их *светлыми*. Сотворение таких «солнечных» («аполлинийских») героев превращает самого Автора в *урода*, но, перемещаясь из «авторского сознания» в текст, герои тоже трансформируются в *уродов*.

Семантика фамилии *Шляпкин* указывает на «прячущую» природу ее носителя, служащего прикрытием «соблазнительских» намерений Свечина. В то же время она коррелирует с

встречающейся в романе идиомой *заглядывать под шляпки* («Свечин отправился, *заглядывая под шляпки*» /38/; Тептелкин «делает то, что он никогда до сих пор не делал, — *заглядывает под шляпки*» (83)), то есть подыскивать себе женщину. Но, по закону уже известной нам романной логики, под *шляпкой* может скрываться нечто противоположное искомому, как это происходит в «Предисловии, произнесенном появляющимся на пороге книги автором»: «и по улицам не люди ходят: *заглянешь под шляпку* — змеиная голова» (14).

Женское начало у Вагинова — единственная дорога к трансцендентному. Только в женщине кроется «исток художественного творения». Но женское и мужское начала внутренне расколоты на духовное и сексуальное, и между расколотыми частями нет точек соприкосновения. Между мужчиной и женщиной возможна только плотская связь, женщина как «путь» к «высшим реальностям» для героя закрыта.⁴ Такую ситуацию в «Козлиной песни» реализует фигура Свечина, вся жизнь которого проходит в поиске новых женщин. Приведем строки, посвященные вдове Заэвфратского Екатерине Ивановне, *утешать* которую ходили друзья покойного. «И Свечин утешал. // А на следующий день ругался: // — Дура, птица, лежит как колода. // И ходил по всему небольшому деревянному дому и разглашал: // — Вот он с ней, а она вздыхает — ах, Александр Петрович!» (47). Как мы знаем со слов Тептелкина, *противоположностью колонн* являются *стволы деревьев*. Колонна — застывший след *восхождения*, связующее звено между землей и небом. Соответственно, *колода* — упавшая *колонна*, утратившая свою «коммуникативную» функцию (отсюда и приравнивание *колоды* к «лежащей» *птице*, неспособной к выполнению традиционной для крылатых существ медиации между потусторонним и посюсторонним мирами!).

Антиподом Свечина является *неизвестный поэт*, в жизни которого женщины вообще отсутствуют («связь» с Лидой не выходит за рамки минувшего). В отличие от «плотского» Свечина в нем абсолютизировано духовное начало, которое не может «встретиться» со своим женским эквивалентом, лишенным «тела».

Подобный дуализм иронически запечатлен в конце главы «Поэт Сентябрь и неизвестный поэт». Возвращаясь от Сентября, неизвестный поэт слышит женский голос, умоляющий о помощи. Врываясь через окно в комнату, откуда слышится голос, он избивает находящегося там человека, которым оказывается спавший Свечин. «Никакой девушки в комнате не было» (44). Для неизвестного поэта, которому женщина «ка-

залась особым существом, которое нельзя обижать, для которого надо всем жертвовать» (44), чаемый «мистический» союз с женским не доступен. Оно является ему лишь как ускользающий, неуловимый *голос*, за *окном* же он обнаруживает лишь своего «низкого» двойника, недостающую часть собственной личности, воссоединение с которой также невозможно.

Рассмотренный фрагмент имеет связь с «оконной» мифологией романа, непосредственно соприкасающейся с нашей темой⁵.

Герои в тексте постоянно находятся вблизи окон, зачастую наблюдая при этом разного рода «зрелища» («Он [Михаил Ковалев — *Е. К.*] стоял у окна и видел Георгиевский крест и лицо своей невесты» (34)).

В пределах кругозора героев *окно* вполне привычно понимается как граница между двумя мирами⁶, причем граница, проницаемая для смотрящего. Именно за *окном* открывается перед героями космос мировой культуры: «[Тептелкин — *Е. К.*] доставал с полки томик Парни и начинал сличать его с Пушкиным. // Окно раскрывалось <...> и казалось Тептелкину: высокая, высокая башня, город спит, он, Тептелкин, бодрствует. «Башня — это культура, — размышлял он, — на вершине культуры — стою я» (18); и др. *Окно* словно позволяет наблюдателю вступить в непосредственный контакт с наблюдаемым *зрелищем* универсума культурной истории, почувствовать себя его частью. Находясь с одной стороны окна, смотрящий считает, что он тождествен тому, что находится с другой его стороны. *Окно* для главных героев романа символизирует непрерывность культурной традиции, равно как и их причастность этой традиции. Неудивительно, что наиболее «культуртрегерский» персонаж «Козлиной песни», Тептелкин постоянно изображается открывающим окно.

Такую концепцию развивает *импровизация* неизвестного поэта: «Окна комодов, деревья садов... что это значит? <...> Получается: в домах-комодах живут люди, подобно тому как деревья растут в садах» (68). Непрерывное самодвижение культуры во времени, или, вернее, самовоспроизведение вечно-го ее прообраза (этой теории в романе всегда сопутствует «растительно-садовая» метафорика — ср. размышления Тептелкина в начале первой главы) уравнивается с «оконным» восприятием этого движения. Восприятие культурного процесса эквивалентно включенности в этот процесс.

Однако подобное отождествление скрывает в себе внутреннее противоречие. *Сад*, олицетворяющий «категорию искусства в его целостности, как потребность в создании эстетических ценностей»⁷, плохо совместим с предназначенным для хра-

нения вещей *комодам*. Живущий в *доме-комоде* человек может или накапливать у себя все больше и больше «фрагментов» находящегося в прошлом мира культуры, или зачарованно смотреть из *окна* такого *дома* на *зрелище* этого мира.

Так наблюдение увязывается с другим занятием персонажей романа — коллекционированием⁸. Только если наблюдатель стремится через окно перенестись в мир «вечных ценностей», то коллекционер, напротив, «транспортирует» части этого мира в свое пространство. Собрание для такого героя — не банальное накопительство, он должен постоянно поддерживать в рабочем состоянии «канал» между собой и миром культуры, создавая тем самым иллюзию неразрывной связи с ним.

Однако на деле *окно* — граница, которую нельзя преодолеть. Именно так функционирует оно в следующем пассаже второй главы: «Сквозь *стекла окон и дверей* можно было видеть белоснежные лестницы с коврами нежнейшей окраски, портьеры, играющие шелками, столики из всевозможных материалов, кресла и диваны всевозможных форм. Иногда, в длинных залах, под потолками, с несущимися по воздуху амурами, молодые люди просиживали ночи напролет, глядя помертвевшими глазами в пространство» (23). Мир, находящийся за *стеклом* (и напоминающий музейную коллекцию), заведомо недоступен, ибо находится в навсегда ушедшем прошлом (в *тех временах*, когда проспект 25 Октября носил *иное название*), его можно только рассматривать, находясь с другой стороны *стекла*.

Стекланность лишает проницаемости даже такой «регламентированный» вход, как *дверь*, которая делается функционально неотличимой от *окна*, как это происходит в финальной сцене главы «Остров»: «*Стекланные двери* в парк были растворены, и красивые и некрасивые девушки, в *тщательно сохранных* кружевных платьицах, вились у входа <...> Внутри танцевали <...> Вокруг летают ночные *бабочки и бьются в освещенные окна*» (60). *Парк* в романе эквивалентен *саду*, и, несмотря на «открытость» *стеклянных дверей*, граница между *парком* и *залом дворца герцогов Лейхтенбергских* остается непроницаемой. Показательна неопределенность местонахождения «по-музейному» одетых *девушек* (~ *бабочек*): неясно, с какой стороны *входа* они *вьются*, так же, как двойственна их временная локализация — между прошлым и настоящим.

Делаясь проницаемым, *парк* полностью утрачивает свое сакральное измерение: «Утром студенты опять разбрелись по парку собирать козьяков, жучков, всякую травку» (60).

Но *окно* имеет непосредственное отношение и к фигуре Ав-

тора «Козлиной песни»: именно *за окном* он пребывает в романе чаще всего⁹.

Он может наблюдать из окна за своими героями, как это происходит в главе «Неизвестный поэт и Тептелкин ночью у окна», где Автор следит за ними из *окна полуразрушенного флигеля* (герои при этом также находятся за окном, в комнате Тептелкина).

Внешний мир, служащий «материалом» для написания текста, тоже доступен Автору лишь из окна: «Я медленно раздеваюсь, голый подхожу к столу, *раскрываю окно*, рассматриваю прохожих и город и *начинаю писать*. Я пишу и наблюдаю походку управдома, и как идет нэпманша, и как торопится вузовка» (464).

Да и сами герои первоначально берутся Автором «из жизни»: «*Я подхожу к окну*. Как тихо все! Какой желтый свет бросают вниз на часть улицы маленькие лампочки, прикрепленные к перекладинам на трамвайных столбах! И как грустно идет прохожий, подняв плечи, по панели! Куда идет он? Может быть, с ним были знакомы мои герои. *Может быть, это один из моих героев*, случайно уцелевший» (26).

Единственным связующим звеном между Автором и миром, Автором и текстом оказывается *окно*, и сам по себе механизм литературного творчества заключается в создании системы *окон*. Но эта «оконность» затрудняет возможность авторского контроля над конечным результатом творческого процесса, поскольку даже самая *тонкая философская мысль* «за окном» превращается в *похабщину*.

Ситуация авторства в «Козлиной песни» рельефней выглядит на фоне творчества другого писателя, относящегося к более раннему этапу литературной эволюции.

В завершающей автобиографический роман¹⁰ Алексея Ремизова¹¹ «Учитель музыки» (1949)¹² главе «Чинг-чанг» есть следующий пассаж: «Я — и Корнетов и Полетаев и Балдахал-Тирбушон и Судок и Козлок и Куковников и Птицын и Петушков и Пытко-Пытковский и Курятников и, наконец, сам авантюристический африканский доктор. Все я и без меня никого нет. Да иначе и невозможно: писатель описывает только свой мир и ничей другой, и этот мир — его чувства и страсть. // Или, как выразился бы профессор математики Сушилов, тоже один из героев идиллии: «Корнетов и его знакомые — мои эманации, расчленение моей личности на несколько отражений моего духа»¹³. Главе предшествует эпитафия, столкновывающий ее название *чинг-чанг*: «Китайская казнь: осужденного разрезают на тысячу кусков» (436).

Это художническое исповедание веры вполне сопоставимо со словами Автора «Козлиной песни»: «Я добр, — размышляю я, — я по-тепелкински прекраснодушен. Я обладаю тончайшим вкусом Кости Ротикова, концепцией неизвестного поэта, простоватостью Троицына». // Я сделан из теста моих героев» (464).

Специфику литературного творчества Ремизов описывает так: «Что-нибудь внешнее, постороннее, что называется «не-я», «другой», для писателя только матерьял и, если он чувствует в нем себя, он его примет — «заживет» в нем <...> *Писатель подбирает матерьял по себе и через этот матерьял познает себя*» (437—438). Схожие мысли высказывает и Автор вагиновского романа (в первой редакции эти слова произносит неизвестный поэт, являющийся во сне Автору): «*Художнику нечто задано вне языка, но он, раскидывая слова и сопоставляя их, создает, а затем познает свою душу*. Таким образом в юности моей, сопоставляя слова, я познал вселенную, и целый мир возник для меня в языке и поднялся от языка. И оказалось, что этот поднявшийся от языка мир совпал удивительным образом с действительностью» (79).

У Ремизова авторское «я» достаточно свободно «транспонируется» в текст посредством системы персонажей. Для писателя это естественная форма «авторского» бытия. Создавая героя, писатель активизирует определенную грань своей личности, которая в свернутом виде могла быть неявной и для него самого¹⁴. И даже если воспринимать «образ автора» ремизовской прозы как сознательно конструируемую маску¹⁵, текст от этого не лишается свойства проницаемости для авторских «намерений». Именно автор порождает свои текстовые *эманации*¹⁶, и, соответственно, *литературное произведение* оказывается *ключом для познания автора* (438). Через литературные маски (дублируемые у Ремизова «бытовыми») писатель входит в жизнь.

Логика вагиновской «теории автора» обратная.

В «Учителе музыки» автометаописание принадлежит самому Ремизову¹⁷, в «Козлиной песни» — персонифицированному Автору, чей образ «вторично» синтезируется из отдельных черт уже завершенных образов персонажей. В отличие от «затекстового» ремизовского автора, воплощающегося в героях, Автор вагиновского романа полностью принадлежит тексту, хотя и находится в нем «на особом положении», сказывающемся на его взаимоотношениях с другими героями. Имманентность автора тексту приводит к тому, что «трансцендентное» единство автора и героев оказывается расколото. Собственно, уже определение *прохвост* указывает на двойственный характер

фигуры автора в тексте. Это слово восходит к слову *профос*, которым обозначался (по разным толкованиям) либо «человек, убирающий в лагере все нечистоты»¹⁸, либо, напротив, «надзиратель за солдатами, взятыми под стражу»¹⁹. Но вне зависимости от своего «иерархического» статуса Автор у Вагинова — иной по отношению к героям, чужой им.

Для более объемного рассмотрения вагиновских представлений о соотношении в тексте автора и героев бесполезно обратиться к последнему роману писателя. Вставные новеллы «Гарпагоонианы» зачастую оказываются авторскими иронически-сниженными описаниями поэтики и философии «Козлиной песни». Весьма показательна, к примеру, следующая история: «На Путиловском заводе жил козел Андрюшка. Просыпаясь утром, шел козел в кабак. Там его угощали. Налижется, бредет по улице, покачивается» (400). В сжатом виде здесь представлена «модель» *рождения трагедии-козлиной песни* из двух стихий, *сновидения* и *опьянения* (впрочем, заявленных в порядке, обратном тому, который наличествует в тексте Ницше²⁰). Вполне каноничен и исход этой *трагедии* — ее *герой* гибнет, не дрогнув пред слепой силой Судьбы: «Да и погиб как он, как настоящий пьяница: встал на рельсы, поезд идет, орет во всю, а Андрюшка хоть бы что, пригнул голову...» (400).

Еще более примечательна другая история (кстати, рассказываемая *пьяницей* в кругу своих «коллег»): «Был *граф Пушкин*, известный остряк. Любил он людей пугать. Напьется и обязательно идет людей пугать. Раз напился, пробрался в покойничью, *вынул из гробов замерзлых покойников, как мог, усадил вокруг стола, каждому дал в руку по карте, мол, покойники воскресли и в карты играют.*²¹ Устал, что ли, *лег в один из пустых гробов и уснул.* Утром явились священники с причтом и народ. Видят — покойники в карты играют. И вдруг слышат: // «Кукареку!» // Глядят — всем известный Пушкин из гроба вылезает. // — Что же дальше? // — Известно — что: Пушкина арестовали и *отправили в психиатрическую больницу*» /376/.²² (Отметим, что этот эпизод и эпизод с *игрой в дурачка* из «Козлиной песни» завершают схожие «каденции»: «*Пьяницы, иронически посмотрев* ему [Жулонбину — Е.К.] вслед, продолжали пить и закусывать» (376); «Проходил какой-то *забудыга*; он *посмотрел* на них *иронически*» (23)). Карты в «новелле» служат инструментом реализации «авторского замысла». С их помощью *граф Пушкин* структурирует свой поведенческий «текст»: именно автор — в самом буквальном смысле —

соотносит тело и карту. Причем такой «текст» может функционировать только без эксплицитного автора. Заявив о себе петициным криком, автор демонстрирует иллюзорность «воскрешения мертвых», разрушая свои же собственные «чары».

Пушкин так же, как Автор «Козлиной песни», сам себя укладывает в гроб и «манипулирует» покойниками. (Вообще, в такой перспективе автором «Козлиной песни» оказывается не Вагинов, а *всем известный Пушкин*²³.) Объединяет два текста и то обстоятельство, что пока герои действуют, автор *спит*.

Схожая ситуация — и в другой истории, входящей во вторую, неоконченную редакцию «Гарпагонианы». (Историю эту рассказывает *выдавший виды вузовец*²⁴, который, кстати говоря, и характеризует её именно как *новеллу*: «Не анекдот, а новелла, — отрезал вузовец. — Читали Бокаччио? — там такие новеллы встречаются» (497).)

Случай произошел неподалеку от *Кутаиса*, где, как сообщает рассказывающий, люди любят «вино пить, весело проводить время. Там пьют не так, как у нас: там всегда выбирается председатель. Председатель выпивки, значит, следит за порядком» (496). Некий старик из Кутаиса приезжает к своим дальним родственникам. По этому случаю собирают всех родичей и друзей, старика выбирают *председателем*, но во время *выпивки* он умирает.

Родственники долго обсуждают, как старика дешевле всего доставить назад в Кутаис, и, наконец, *утром* один *хитрый человек* предлагает выдать его за живого, только сильно пьяного, и так отвезти на поезде. «Так и сделали <...> Ввалились в вагон, мертвеца посадили у столика. Пьют, беседуют, хитрого человека хвалят. Случилось так, что вино все вышло. Вот они на очередной станции оставили старика одного — побежали за вином» (497). Тем временем в вагон заходит *тюрк* с двумя чемоданами, один из которых, при попытке погрузить на полку, он роняет на покойника. Думая, что убил человека, испуганный *тюрк* выбрасывает мертвого старика за *окошко*, а вернувшись родственникам говорит, что тот *пошел покурить*. Узнав, что его «попутчик» уже был мертв, он рассказывает им правду, и родственники, выйдя из поезда, отыскивают покойника *сидящим в кустах*.

Будучи организующим началом *выпивки*, т.е. выступая в роли *автора*, после смерти (и с наступлением *утра*) старик становится *героем*, власть над которым получают сразу все его бывшие «подчиненные». При этом они «на равных» включают его в свой круг, а потом, как граф Пушкин, на время самоустраиваются, предоставляя своему «творению» «жить собственной жизнью».

Тюрк, реципиент этого «текста» (а мотивы *коллективного опьянения и смерти-воскресения* позволяют определить его жанр как *трагедию*) принимает мертвеца за живого, т. е. прочитывает текст адекватно «авторскому замыслу». «Убив» же старика, он сам становится автором, создающим уже свой «текст». В отличие от «театрального» текста *родственников*, он продуцирует текст литературный (нарративный). Для этого он изымает героя из поюстороннего мира и отправляет его за *окно* (занимая ту же позицию, что и Автор «Козлиной песни»), а затем превращает героя в «ожившего» двойника своего повествования. Одновременно себя самого автор-демиург сокращает до рассказчика с ограниченным кругозором: «Где тот человек, что у окна сидел? <...> Я почему знаю. Встал и пошел» (497). (Отметим, что, очутившись за окном, утратив контакт с «автором», старик вновь ведет себя как живой — *сидит в кустах*).

(Титулование *старика как председателя выпивки*, вызывающее в памяти пушкинский «Пир во время чумы», вместе с последующим упоминанием *Бокаччио* отсылает к одной из ключевых мифологем персонажного «пространства» «Козлиной песни», наиболее эксплицитно представленной в плане *поэмы* неизвестного поэта (в свою очередь, отсылающему к стихотворному «эскизу» романа, поэме [1925 год]): «в городе свирепствует метафизическая чума; синьоры избирают греческие имена и уходят в замок. Там они проводят время в изучении наук, в музыке, в созидании поэтических, живописных и скульптурных произведений» (54). (Ср. в поэме: «Страшнее жить нам с каждым годом, / Мы *правим пир среди чумы*, / Погружены в свои печали. / Сады для нас благоухают»²⁵). В набросках ко второй редакции «Гарпагоонианы» имеется пародийно-перевернутая версия этой мифологемы. В одном среднеазиатском селении умирает старик-дервиш. Врачи местной больницы, производящие вскрытие, обнаруживают, что он умер от легочной чумы. Главврач распоряжается никого не выпускать из больницы и оцепить ее снаружи. Оцепление держится до тех пор, пока все, кто были в больнице, не умирают (481—482)).

Рассмотренные ситуации взаимоотношений автора и героев предлагают две радикально противопоставленные «элементарные модели» авторства.

Первая — самоустранение автора (хоть бы и вынужденное, как у старика — *председателя выпивки*), когда художник отказывается от контроля над жизнью текста. Причем эта модель, в свою очередь, также дает две противоположные версии.

В случае с *графом Пушкиным* автор трансцендентен героям. Переместив своих «героев» из гробов за стол, он занимает освободившееся пространство. Автор — всегда там, где нет героев, он удаляется за пределы своего текста.

Председатель же с самого начала находится внутри текста (пусть и на «особых правах»), и, закончив свое «авторствование», территории текста покинуть не может. Автор, переставший быть активной творческой силой, создающей текст, продолжает занимать в нем место. В результате текст, прежде управляемый автором, сам начинает управлять им, вплоть до того, что обращает автора в двойника самого себя.

Во второй — *«тюркской»* — модели автор не отказывается от своих «властных» полномочий над героем, а, напротив, усиливает их до того, что отказывает герою в праве на место в тексте, вытесняя его в «затекст». Автор выбрасывает героя из действия и замещает «автономные» поступки героя своим (заведомо ложным) рассказом о них. Однако, как и в случае с *графом Пушкиным*, раскрыв свое авторство, *тюрк* разрушает свой текст.

В «Козлиной песни» Автор открыто заявляет о себе еще до начала действия. По мере развития событий его статус не остается неизменным, и трансформация этого статуса связана со все возрастающими претензиями Автора на властные полномочия над героями и текстом.

Начав текст определением себя как *гробовщика*, а своих героев как *покойников*, Автор помещает себя в рамки «пушкинской» модели авторства²⁶.

Автор существует в пространстве *междусловий*, прямо не связанных с миром героев. Он — иной по отношению к их миру, он лишь наблюдает, не вмешиваясь в происходящее. Единственным «связным» между мирами Автора и персонажей является неизвестный поэт, но и в разговоре с ним подчеркивается (уже отмечавшаяся) взаимная отчужденность.

Вхождение в мир персонажей начинается с того, что Автор *просыпается*, после чего как бы «примеряет» позиции главных героев романа: «Вот я и закутался в китайский халат. Вот рассматриваю коллекцию безвкусицы. Вот держу палку с аметистом» (79). «Усыпив» героев, Автор в каждом из них обнаруживает себя. Заманив действующих лиц в свое пространство («завтра я приглашу моих героев на ужин» (462)), он пытается заново структурировать их в текст, т.е. от чисто пассивной «пушкинской» модели авторства переходит к более активной «председательской». «Сновидческий» колорит главы и мотив

опьянения («вино в бутылках я расставил на столе» (80)) указывают, что «жанр» этого текста — *трагедия*.

Знаменательно, что явление Автора «предсказывает» неизвестный поэт («Вы увидите, — поднял голову неизвестный поэт, — как живет лицо, создающее нас» (78)), обращаясь к Тептелкину, старающемуся оторваться от преследующего его хоровода друзей («за ним бегут друзья и пританцовывают, и притоптывают, и ручками машут, и издеваются» (78)). Коммуникация Автора и героев может произойти только в пределах *трагедии*.

Собранные в *трагический* круговой хор (который, в духе «вырожденной» трагедийности романа, оказывается *полукругом*: «Печь сверкала, выбрасывала искры. Я и мои герои сидели на ковре перед ней *полукругом*» (80)), герои сочиняют *круговую новеллу*, сотканную из фрагментов, связанных с биографией каждого из рассказывающих. Однако в единый текст эти бессвязные фрагменты не синтезируются. Литературный дискурс переходит в «теоретический» («Тептелкин востепенулся. // — Петербург — центр гуманизма, — прервал он рассказ с места. // — Он центр эллинизма, — перебил неизвестный поэт» (81)), затем в музыкальный (философ, вместо того, чтобы рассказывать, играет на скрипке), а потом и вовсе обрывается, не получив завершения. С наступлением утра герои *бледнеют и один за другим исчезают*.

На «дневной» жизни героев «ночной» ужин с Автором никак не сказывается: следующая за «авторским» эпизодом глава «Мучения» событийно связана с предваряющей *междусловие* главой «Тептелкину кажется, что за ним гонятся его друзья». Но «ужин с Автором» создает некое виртуальное измерение, в котором герои объединены в централизованный Автором *круг*.

О таком «вторичном» объединении свидетельствует, например, глава «Троицын», предшествующая следующему появлению Автора. О судьбе собственно Троицына здесь рассказывается лишь вначале, далее же идут фрагменты, посвященные всем остальным персонажам. (Не упоминается лишь философ). Один герой с необходимостью «тянет» за собой *процессию* всех остальных. И эта процессия вновь вызывает к жизни Автора.

В «Междусловии установившегося автора» Автор *беседует* с героями, объединившимися в круг уже в своих «солнечных» ипостасях. Итог этой «беседы» (отчасти нам знакомый), на первый взгляд, довольно неожиданен: «Возвратившись в город, я хочу распастыся, исчезнуть, и, остановившись у печ-

ки, я начинаю бросать в нее листы рукописи и поджигать их. // Жара. // Я медленно раздеваюсь, голый подхожу к столу, раскрываю окно, рассматриваю прохожих и город и начинаю писать» (464).

Желание Автора самоуничтожиться путем уничтожения своей *рукописи* подчеркивает его «интратекстовую» природу, герои же изображаются вышедшими за пределы романа, в *солнечный* «аполлинийский» мир. *Пронизанные солнцем и стоящие над морем*, герои воспринимаются как своеобразная проекция этого Солнца, как его отражение — Автору они уже не принадлежат. Автор сжигает свой текст и начинает писать его заново, и это наводит на мысль, что он преследовал совершенно иные цели.

Собирая героев в «трагический» круг, Автор пытался достигнуть *высших реальностей*: являясь — в качестве творца — *центром* круга, он ждал, что к нему «снизойдет» Аполлон. Но, связав себя узами текста, Автор попадает в ловушку. В ситуации «раскола» *духовного* и *телесного* «коммуникативностью», как мы знаем, обладает лишь последнее. И Автор, вступая в круг героев, вбирает в себя лишь их «плоть», создает себя из их *теста*. Мнивший себя *прохвостом-надзирателем*, он оказывается *прохвостом*, выносящим «нечистоты». Герои расщепляются, их духовные «половины» соединяются в аполлинийский круг и воспаряют над Автором, улечиваются из текста. На долю же Автора остается только «плотское», и он может появиться *на сцене* лишь в кругу *уродов*, разыгрывающих *похабищину*.

Соответственно, и реципиенту текста, *зрителю*, ждущему от *представления* катарсиса, трагического очищения («Где обещанная любовь, где обещанный героизм? Где обещанное искусство?» /467/) доступен только его «низменный» двойник: «Ах ты ужас какой, неужели все такие люди?» (467). Излишнее же доверие к тексту приводит к тому, что читатель невольно активизирует «хтоническое» в самом себе. Если в первом *Предисловии* Автор оказывался *хуже гада*, а под женской шляпкой видел *змеиную голову*²⁷, то в финале романа с одним из *зрителей* буквально на наших глазах совершается подобное же превращение: «Уж я разделаюсь завтра с ним. Уж я подведу под него мину. *Уж я...*» (467). Ни автор, ни текст не в силах удержать «дух», неминуемо покидающий форму, лишь только она переходит из *искусства* в *культуру*.

В последней попытке утвердить свою власть над текстом Автор переходит к «тюркской» модели авторства, выбрасывающей героя из текста и предлагающей взамен выдуманной рассказ о нем. Причем свой рассказ Автор преподносит как реальность, объявляя все предшествующее ему заведомо неис-

тинным: «Автор все время пытался спасти Тептелкина, но спасти Тептелкина ему не удалось <...> Совсем не бедным клубным работником стал Тептелкин, а видным, но глупым чиновником. И никакого садика во дворе не разводил Тептелкин, а, напротив, — он кричал на бедных чиновников и был страшно речист и горд достигнутым положением». Текст оказывается всего лишь внешним наслоением над жизнью, «приукрашивающим» ее. Максимально «усиливая» свое авторство, Автор дискредитирует практику порождения текстов саму по себе. Утвердив в качестве единственной реальности «суровую прозу» обыденной жизни, он вынужден поместить в эту реальность и себя самого: «Спасибо, спасибо, — целуется автор с актерами. // Снимает перчатки, разгримировывается. Актеры и актрисы выпрямляются и тут же на сцене стирают грим». Причастность собственному тексту у Автора оказывается внешней, «актерской».

Выходя из текста, Автор последним «властным» жестом («Автор машет рукой — типографщики начинают набирать книгу») словно запускает механизм: текст и жизнь начинают все более и более отдаляться друг от друга.

Поначалу жизнь симметрична тексту: по ту сторону *сцены* действующих лиц ждет стихия *опьянения*, скрывающая в себе зачаток новой *трагедии*: «И автор со своими актерами едет в дешевый кабачок. Там они пируют среди бутылок и опустошаемых стаканов. **Автор обсуждает со своими актерами план новой пьесы**».

Но последний абзац романа подчеркивает радикальную разнонаправленность текста и жизни: «Уже наборщики набрали половину «Козлиной песни» и автор со **своими настоящими друзьями** выходит из кабачка в прелестную петербургскую весеннюю ночь, взметающую души над Невой, над дворцами, над соборами, **ночь** шелестящую, как сад, поющую, как молодость, и летящую, как стрела, **для них уже пролетевшую**» (467). Переход текста в «полноценный» печатный вид сопровождается постепенным «очеловечиванием» его бывших героев. А *опьянение* завершается констатацией исключенности Автора и его друзей из причастного творчеству *ночного* времени. Персонажи окончательно переходят в реальность, и развертывание текста автоматически прекращается.

¹ Необходимо оговорить, что высказываемые соображения относятся к первой редакции романа, поскольку во второй Вагинов сильно сократил присутствие Автора в тексте.

² Вагинов К. К. Полное собрание сочинений в прозе. СПб., 1999. С. 30. Далее проза писателя цитируется по этому изданию, с указанием страницы в тексте.

³ Еще раз *прохвост*-двойник «воплотится» в эпизодическом персонаже «Бамбочады» Бамбышеве: «Фелинфлеин увидел свою *карикатуру* и побледнел от неожиданности. Этот *прохвост* великолепно перевирал мысли, дорогие для Евгения» (310). Чуть ниже Бамбышев сравнивается с *куклой, покрытой лаком*. Отметим, что этимоном фамилии *Бамбышев* в таком контексте может оказаться понятие *бамбочада*, как оно истолковывается в эпиграфе к роману: «Бамбочада — изображение сцен обыденной жизни в *карикатурном* виде» (236).

⁴ См. *Козюра Е. О.* Двойка, семерка (Числа в романе К. Вагинова «Козлиная песнь») // Материалы юбилейной конференции, посвященной 60-летию филологического факультета ВГУ. Вып. 2. Литературоведение. Воронеж, 2004. С. 170—171.

⁵ *Окно* уже привлекало внимание исследователей «Козлиной песни» (см. *Шиндина О. В.* Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь» // Театр. 1991. № 11. С. 168 — 169). Отметим также значимость *окна* в художественном мире Д. И. Хармса (*Ямпольский М. Б.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 42—73).

⁶ *Топоров В. Н.* К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования 1983. М., 1984. С. 171.

⁷ *Цивьян Т. В.* Verg. Georg. IV, 116—148: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 147.

⁸ О вагиновских коллекционерах см.: *Anemone A.* Obsessive Collectors: Fetishizing Culture in the Novels of Konstantin Vaginov // The Russian Review. 2000. Vol. 59. P. 252—268; *Bohnet Ch.* Die Manie des Sammelns: Konstantin Vaginovs Romane // Sammler — Bibliophile — Exzentriker. Tübingen, 1998. S. 375—403.

⁹ Ср.: *Подшивалова Е. А.* Человек, явленный в слове (Русская литература 1920-х годов сквозь призму субъектности). Ижевск, 2002. С. 387

¹⁰ Сам Ремизов называл его «моя мелочная автобиография» (*Кодрянская Н. А.* Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 112).

¹¹ Творчество Ремизова уже сопоставлялось с творчеством Вагинова. См.: *Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 134—136.

¹² То, что ремизовский роман завершён двадцатью годами позже «Козлиной песни», не меняет дела: «стадиально» ремизовское творчество предшествует вагиновскому.

¹³ *Ремизов А. М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 2002. Т. 9. Учитель музыки: Каторжная идиллия. С. 437. Далее все цитаты из романа даются по этому изданию, с указанием страницы в тексте.

¹⁴ Ср.: «Раскрыв технику создания образов (=конструирования текста), в основу которой положен принцип *я и не я*, Ремизов почти неожиданно описывает себя и только себя» (*Цивьян Т. В.* Ремизов — *своими и чужими глазами* // Ремизов и Голландия: Переписка с Б. Н. Рапчинским. М., 2004. С. 150).

¹⁵ Ср. *Синявский А.* Литературная маска Алексея Ремизова // *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer.* Columbus, 1987. P. 25.

¹⁶ Тот же А. Д. Синявский пишет, что «при множестве масок Ремизов целостен в своем образе» (Там же. С. 36).

¹⁷ «Слово принадлежит автору идиллии «Учитель музыки», героем которой является Александр Александрович Корнетов, его знакомые и приятели» (437).

¹⁸ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1995. Т. III. С. 523.

¹⁹ Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 2003. Т. 3. С. 385.

²⁰ Ср.: «в дионисическом опьянении и мистическом самоотчуждении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, падает он, и вот аполлоническим воздействием сна ему открывается его собственное состояние, т.е. его единство с внутренней первоосновой мира в символическом подобии сновидения» (Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 63).

²¹ Предварительный «набросок» этой сцены обнаруживается в «Трудах и днях Свистопова»: «В одном склепе он [Свистопов] увидел двух прощелыг. Они, сидя на облупившихся железных могильных стульях, играли в карты. Склеп был заперт снаружи» (212).

²² Этот эпизод заставляет вспомнить более поздние «Анекдоты из жизни Пушкина» Д.И. Хармса (1939).

²³ Отметим также, что в «возгласе» графа Пушкина («Кукареку!») слышится и *Кукуреку*, фамилия, которую Свистопов дал «помещенному» в его роман Ивану Ивановичу Куку — персонажу, в «Трудах и днях Свистопова» пародийно соотносенному с Пушкиным.

²⁴ В таком «нагнетании» буквы *в* (отметим, что свой рассказ *вузовец* начинает словом *вот*, а глава называется *Вагон-ресторан*) можно «заподозрить» гипограммирование писателем своей фамилии, указывающее на необходимость его прочтения в «авторском» плане.

²⁵ Вагинов К. Стихотворения и поэмы. Томск, 2000. С. 71.

²⁶ Такой контекст «с необходимостью» заставляет вспомнить пушкинского «Гробовщика», которому в романе обнаруживается забавная параллель. Не раз уже упоминавшийся загадочный Петр Петрович из «Предисловия, произнесенного появившимся автором» соотносим с *отставным сержантом гвардии* Петром Петровичем Курилкиным, первым клиентом гробовщика Адриана Прохорова. Как и в других случаях, пушкинский мотив предстает у Вагинова в перевернутом виде: ветхому и в итоге рассыпающемуся скелету Курилкина в «Козлиной песни» соответствует *липкий гад*.

²⁷ Видимо, этот мотив в романе представляет собой ироническую рецепцию «Невского проспекта» Н. В. Гоголя, с его финальным «Боже вас сохрани заглядывать дамам под шляпки!» (Гоголь Н. В. Собр. художественных произведений: В 5 т. М., 1960. Т. 3. С. 56).

Е. А. Иваньшина

СОБЛАЗНЕННЫЙ ЧИТАТЕЛЬ, ИЛИ КОНТРАМАРКИ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

«Да, да, да, такая же самая ошибка! — говорила Маргарита, сидя у печки и глядя в огонь, зажженный в память того огня, что горел тогда, когда он писал Понтия Пилата.»

Договор. Булгаковский текст¹ является открытой структурой: в самом процессе его порождения предусматриваются способы

интерпретации². Он устроен по телескопическому принципу, предполагающему подобие составляющих его компонентов³ и включение в каждый последующий текст всех предшествующих. Автор и читатель втянуты в телескопическую перспективу текста и *уловлены* им, отражены в его зеркале. И авторское, и читательское поведение тоже подчиняется принципу подобия: все изображенные авторы подобны друг другу, их сценическое поведение отражает поведение их затекстового двойника. То же самое верно и в отношении читателя. Оптическая система сфокусирована таким образом, чтобы читатель мог увидеть сквозь толщу письма, во-первых, себя самого, а во-вторых, автора, то есть встретиться с тем, кого уже нет (именно о такой встрече на лунной дорожке мечтает Пилат). Следовательно, сама толща письма играет роль магического зеркала, игнорирующего временные границы⁴. Система подобий провоцирует читателя на реконструкцию еще одного сюжета, в котором разыгрывается процесс прочтения текста (точнее, его многократного перечитывания). Этот метасюжет срежиссирован автором, спровоцирован самой художественной структурой текстов и проявляется в результате иерархического соотнесения всех тех явных и тайных связей, которые существуют внутри текстового целого⁵. В результате реконструкции этого метасюжета читатель получает сообщение, напрямую адресованное ему покойным автором. Однако и сам метасюжет, и искомое сообщение *не прописаны* окончательно в текстовой ткани⁶ и предполагают поиск того, что недосказано автором. Эта «завещательная» сторона текста обеспечивает незавершенность структуры⁷ и встречную инициативу и состязательность «наследников» (читателей)⁸. Восстановить непрописанные звенья подразумеваемого сюжета помогают цепочки подобий, если их выстроить в порядке иерархической субординации⁹, руководствуясь определенным упорядочивающим принципом, аналогичным принципу монтажа (см. ниже)¹⁰. Цепочки обменных признаков, будучи правильно *сфокусированными*, становятся манифестациями кодов, уводящих в глубину смысловой перспективы, «за сцену», где автор обретает историко-биографические очертания и остается один в своей грим-уборной перед зеркалом, сочиняя собственную концертную программу и примеряя на себя разные маски, которые станут *пропуском* к зрителю (в противном случае он рискует попасть в чужой репертуарный план в качестве *артиста камерных театров* подобно Милославскому или Босому). Фокусы — двусмысленные сигналы, осуществляющие, с одной стороны, обмен зрения, а с другой — проясняющие взгляд (читателя)¹¹.

Другими словами, чтобы подступиться к подтексту, необходимо разобраться в тех связях, которые основаны на принципе подобия¹² и смежности¹³. В свою очередь, на отношениях смежности базируются различные подмены¹⁴, анализ которых приводит к интересным и неожиданным результатам.

В каждом булгаковском тексте есть фокус, восходящий к фаустианскому договору, который переигран в многочисленных документах и устных соглашениях, имеющих брачный, научный и — самое главное — литературный аспект. Последний подразумевает негласный договор автора с читателем, делающий их тайными союзниками, состоящими в *заговоре* против цензуры¹⁵. Такой заговор на скорую руку разыгрывается в БО против реперткомовского чиновника Саввы Лукича. БО — пролог к договору автора с читателем, завязка их театрального романа, который в полную силу разыгрывается в ММ¹⁶. Пролог БО (уже само его наличие) отсылает читателя к Посвящению и Театральному вступлению «Фауста». В АЕ название поэмы Гете указывается в начальной ремарке, задавая музыкальный фон¹⁷, и далее в связи с упоминанием отсутствующего профессора Буслова, который *ушел на «Фауста»*¹⁸. В ММ фаустианские черты договора проявлены в полной мере, и читатель в лице Маргариты должен *испытать свою чашу* (испытания) во имя спасения любимого автора. В литературный ряд вмонтирован брачный союз Адама и Евы. Тот факт, что Адам и Ева *расписались*, оглашается после *литературной* новости (сообщения Пончика о своем *романе*, который принят к напечатанию¹⁹).

Осуществление связи между данным и искомым сюжетами зависит от читателя, который переводит синтагматические подобию в парадигматические, то есть, оперируя цепочками явных подобию, проявляет подобию скрытые и прописывает недостающие звенья своего романа с идеальным автором, подобно тому, как *прописал* Воланда Босой (события, последовавшие за этой *пропиской*, являются иносказательной вариацией *заветных* смыслов метасюжета). Заветные смыслы (системные переадресации смысловых сигналов поверх текста своему читателю) совпадают с фабульными и актуализируются в булгаковском тексте с помощью повторов²⁰.

Монтажный смысл. Реконструкция метасообщения сопоставима с интерпретацией монтажного смысла, который основан на подмене в кадре объектов, совмещенных по определенному признаку. Этот принцип проявлен и осознан уже в РЯ (если не в «Дьяволиаде»), где монтажная подмена разыграна в фабуле, сцепляющей посредством яйца змеиный и птичий

побеги генеалогического (поэтического) древа и производящей новые формы (смыслы) вследствие перекомбинирования *подобных* элементов. Язык кино проявлен в РЯ и в способе изображения, уподобленного *пестрой ленте* (ср. с ассоциацией, заданной новеллой А. Конан-Дойла и распространяющейся на киноленту). В БО принцип монтажа проявлен и в монтаже декораций, и в распределении ролей, и (менее явно) в наложении пространственных признаков (театр явно уподобляется храму²¹ и неявно — острову сокровищ).

В монтажном кинематографе смысл конструируется; он не заключен в кадре, а возникает как результат монтажной проекции различных кадров (но имеющих общий дифференциал) и нуждается в зрительской интерпретации. Монтаж предполагает рассмотрение соположения разнородных элементов, которые образуют художественный ряд. В БО *ряды* соположенных элементов заданы уже в самом списке действующих лиц и в завязке театральной фабулы, где разъясняется актерский состав и ситуация с переоборудованием декораций. В качестве монтажеров выступают и сам директор театра, и его помощник Метелкин. Но, заданные в афише, эти ряды не заканчиваются в тексте пьесы, а ведут к другим текстам (как булгаковским, так и к чужим). В процессе чтения их предстоит выстраивать (достраивать) читателю, который, подобно Метелкину, должен овладеть искусством перестройки наличного материала в новую форму²². В списке действующих лиц обнажена структурная закономерность текста, его внутренний механизм, который сродни вавилонскому смещению языков²³. Читатель получает здесь сообщение и о содержании пьесы, и о языке предстоящего представления²⁴. В результате налицо экономия средств (см. фрейдовскую теорию остроумия) и усложнение конструкции при обнажении конструктивного принципа, привлечение внимания к языку, а не к речи (то есть к парадигматическим связям). Этот принцип — склейка подобных элементов в один смысловой ряд, или монтаж. Таким образом, сам текст оказывается подобным вавилонской башне.

Персонаж у Булгакова — не материальная репродукция, а смысловое представление, знак, сравнимый со смысловой вещью кино²⁵. Заданные роли — фреймы (первый уровень кодовой организации), на базе которых автор конструирует свои (вторичные) структурные смыслы. Соотнесение различных, но подобных объектов, помещенных под одними ориентирующими знаками (имя, профессия, хозяйственные функции) или выяснение того принципа, по которому смонтированы соседние

кадры, напоминает раскладывание пасьянса²⁶ и приводит к неожиданным монтажным интерпретациям.

Подобно тому как любой договор предполагает двустороннюю отдачу²⁷ (как вариант — денежное вознаграждение), договор автора с читателем в случае исполнения последним его обязательств тоже должен иметь доходную часть. В БО Геннадий обеспокоен тем, что пьеса еще не разрешена, а расходы (на реквизит и чашек для Саввы Лукича) уже ощутимы²⁸. В АЕ примером одностороннего договора является необычная сделка с мертвым продавцом, у которого Ева «покупает» сорочку, и изъятие аппарата у Ефросимова. В ММ устанавливается баланс между раздачей даров и их изъятием. Возмещенные потери (нахождение Маркизовым в подвале книжки взамен «Графа Монте-Кристо» в АЕ и воскрешение романа мастера в ММ) выводят нас на доходную часть булгаковского метасюжета, которая будет выражена в книжном эквиваленте. В связи с этим нужно вспомнить, на что обмениваются в булгаковском сюжете деньги, и мы получим жемчуг (БО), Еву (АЕ)²⁹, пергамент Левия Матвея (бросил деньги на дорогу и стал записывать за Иешуа), роман мастера (выиграл сто тысяч рублей, снял квартиру, накопил книг и стал сочинять роман), кровь Иешуа и кровь Иуды (во втором случае гонораром являются деньги, переданные Пилатом Афранию) и винные этикетки (в которые превратилась выручка от сеанса в Варьете). Подобно взаимобратимости крови и вина³⁰, налицо переводимость денег в письмо. Как и Босой, столкнувшийся с подменой денег, читатель сталкивается с текстом, в котором заложена способность к трансформации, и, чтобы не было необходимости доказывать, что *таких* денег он не брал, читателю надо знать потенциальные свойства, которыми наделены в романе деньги, то есть научиться добывать спрятанную валюту. Деньги подменяют и на магическом сеансе в Варьете: как и в истории с Босым, здесь деньги являются условной формой розыгрыша (наряду с одеждой). Подмена одежды, в свою очередь, осуществляется в рамках царящей в романе театральной атмосферы³¹ и связана с представлением об одевании как обмане и раздевании как разоблачении. Таким образом, в романе (как и в любом другом булгаковском тексте) постоянно совершается утаивание и подмена ценностей, и читатель должен совершить обратную замену. Взятка Босого — игровая фишка или контрамарка³², подлежащая обмену на сокрытый артефакт (подобный предсмертным словам Иешуа и сожженному роману мастера), поиск которого и завещается автором страждущему читателю в качестве наследства. Несданная валю-

та соотносима с деньгами, которые мастер передал на хранение своей возлюбленной (они хранятся вместе с обгоревшей тетрадкой и засушенной розой). Наследство актуализируется в романе и как жилплощадь, которая тоже задействована в операциях обмена. Здесь следует вспомнить, во-первых, квартиру мастера, которую занимает Алоизий Могарыч, а во-вторых, нехорошую квартиру, ранее принадлежавшую ювелирше и прославившуюся исчезновением людей. Следовательно, в качестве наследства жилплощадь подобна деньгам и письму.

Завешание аббата Фариа. Название романа А. Дюма «Граф Монте-Кристо» возникает в АЕ: это любимая книга Маркизова, которую он *посеял*. Вместо нее в подвале Маркизов находит другую книгу, которая ему неизвестна и к тому же испорчена. Неизвестной книгой оказывается Библия, которую Маркизов как неофит переписывает на свой лад. В подсветке знаменитого романа Дюма *неизвестная книга* получает статус *укрытого сокровища*. В самом романе «Граф Монте-Кристо» сокровища тоже связаны с книгой (это молитвенник) и вложенным в нее письмом (завещанием), которое необходимо сжечь, чтобы прочитать (так как оно написано симпатическими чернилами, проступающими при нагревании).

Нахождениеклада в романе Дюма связано с пребыванием в тюрьме, которая становится для героя школой. Тюрьма — место перерождения, где прежний Эдмон Дантес символически умирает, зашив себя в саван покойного аббата и тем самым заняв его место. После освобождения Дантес обречен занимать чужое место, потому что его собственное тоже будет занято другими (ср. историю мастера и его друга Алоизия). Сокровища аббата (точнее, кардинала Спада) — дар покойного, за которым нужно было спуститься в могилу; тем не менее они недостижимы вне свободы и становятся ее символом, давая Дантесу неограниченные возможности (тогда как о науке говорится, что она доставляла ему развлечение, *заменявшее свободу*³³). Однако для тюремщиков они не более чем навязчивый бред сумасшедшего, его мономания (инспектор высказывает предположение, что заключенный видел их во сне, после чего проснулся сумасшедшим³⁴).

В истории с завещанием Спада фигурируют сундуки и книги, среди которых молитвенник кардинала с золотыми углами. Вложенный в молитвенник наподобие закладки пожелтевший листок бумаги и оказывается ключом к наследству. Его получает тот, кто, подобно аббату Фариа, по уцелевшему отрывку письма разгадает остальное, проникнет в скрытый смысл по смыслу видимому³⁵. Аналогичный путь к достижению цели

(поиск местонахождения пропавшего капитана Гранта), связанный с прочтением испорченного документа, проделывают герои романа Жюль Верна «Дети капитана Гранта»³⁶. У Булгакова испорченными документами являются *неизвестная книга* (Библия) и сожженный роман безымянного мастера. В БО прямо на глазах читателя производится порча пьесы Дымогацкого (а заодно и жюльверновских сюжетов) ради того, чтобы спектакль был пропущен к зрителю.

Отношения автора и читателя подобны отношениям аббата и Эдмона Дантеса (второй должен занять место первого и получить завещанное), капитана Гранта и его детей, Гамлета и тени его отца. В обоих случаях младшие исполняют завет старшего. Обещание Маркизова «Я пойду на гору»³⁷ можно расценивать как обещание найти клад³⁸.

Контрамарка. Актер, играющий в пьесе Дымогацкого роль царя Сизи-Бузи, носит фамилию *Сундучков*. Фамилия эта указывает на тот самый ценностный код, который связан с запертой сокровищницей (ср. с маской Скупого и домоуправа). Трон Сизи-Бузи наследует проходимец Кири-Куки, которого играет изображенный автор; у самого Кири есть подобие *сундучка* — чемодан с деньгами, которые он хочет утаить, но вынужден обнародовать. Подобное происходит с валютой, которую выпытывает конференсье в театре, где оказался Босой. Изъятие сокровищ — один из мотивов булгаковского метасюжета, где под сокровищницей подразумевается культурная традиция. Гигантская жемчужина, которой забивает гвозди Сизи-Бузи, — аналог валюты в ММ (размер жемчужины пародийно преувеличен, как и все в БО). Если цель туземцев — не отдавать европейцам жемчуг, то цель Дымогацкого — сохранить пьесу (аналог гигантской жемчужины), а цель Геннадия — сохранить театр как остров сокровищ, которые пытается разменять Савва.

Как *место для сидения* царский трон подобен креслу Воланда на сцене Варьете, табурету, с которого наблюдает казнь Аффаний, скамейке в Александровском саду, на которой встретились Маргарита и Азazelло, клинике Стравинского, тюрьме, куда попадает Босой (а внутри тюрьмы — скользкому полу, на котором сидят валютчики). В свою очередь, тюрьма в сне Босого вписана в театральную раму (в форму похода в театр).

Театр у Булгакова является отраженной формой взаимодействия автора и читателя, зеркалом их потусторонних контактов. Будучи материализованным подобием слова, театр подразумевает переодевания, превращения артиста и обман зрителя. Но обратной стороной этого обмана является разоблаче-

ние (см. заглавие «Черная магия и ее разоблачение» в ММ). В тотально театрализованном булгаковском мире можно разграничить два уровня представлений: одни предназначены для массовой публики, другие — для избранных (*камерный театр*). Чем важнее спектакль, тем меньше зрителей на него приглашено. Первому (верхнему) уровню соответствует театр официальный, с настоящей сценой (Варьете), второму (нижнему) — театр потаенный, вовсе без сцены (такой театр устроен в квартире Берлиоза). Оба рода зрелищ совмещаются, как в фокусе, в одном тексте (включены одно в другое), поверхностный уровень которого (соответствующий сеансу массового гипноза) предполагает обман зрения³⁹ и должен быть разоблачен, то есть снят (подобно костюму), чтобы под ним обнаружился потаенный (камерный) театр, где читателю — при условии его проницательности — явится любимый автор (как мастер Ивану в клинике Стравинского), с которым можно будет *договорить* (именно об этом мечтает Пилат после казни Иешуа) в эпилоге. Но так как разговор будет продолжен после смерти автора, то договор станет *завещанием* автора читателю, по которому последний получит в наследство литературный клад (аналог валюты). Попасть в такой театр можно только по контрамарке, которая представляет собой неофициальный договор театральной администрации со зрителем определенного сорта. Но такой пропуск надо сперва получить (точнее, выпросить у таинственного автора)⁴⁰. Подобных контрамарок (улик), являющихся подсказками для проницательного читателя, который жаждет войти в авторскую семиосферу на правах посвященного, Булгаков оставляет достаточно⁴¹. С их помощью автор ведет свою контригру, осуществляя невидимую посторонним связь с читателем вопреки правилам, установленным цензурой (то есть ведя подрывную деятельность, граничащую с контрреволюцией⁴²). Эти контрамарки — элементы автометаописания художественной системы, цепочки кодов, составленные из подобных элементов и уводящие в глубину подтекста, в подвал, где спрятаны сокровища. Это фокусы загадочной оптической аппаратуры, ключи⁴³, подобрав которые, можно открыть *сундук с наследством Скупого*⁴⁴. Такие контрамарки сродни *осколкам* зеркала, которое пытается собрать Кай в «Снежной королеве», или любимой чашки Леди Гленарван (перешедшей, кстати, по наследству от Марии Антуанетты).

Прописка. Любителем контрамарок оказывается и домоуправ Босой. Он же ведает пропиской в домовый книгу. В его истории прописка как официальное разрешение на житель-

ство⁴⁵ перекрывается документом другого рода — договором с дьяволом⁴⁶ как аналогом контрамарки.

Прописка относится к числу неоднозначных слов, как и *пропуск*⁴⁷. Прописывать, прописать у Даля — значит, с одной стороны, *написать, изложить на письме обстоятельно, описать в подробности // назначить лекарство // явить, предъявить*, с другой стороны, *пропускать, упускать* (*Прописка в письме, пропуск, ошибка*)⁴⁸. В обоих случаях прописка связана с письмом. *Прописывает* тот, кто создает образцы для письма, то есть писатель. Значит, Босой подобен Пушкину, мастеру и прочим валютчикам. В слове *прописывать* кроется амбивалентность письменных источников: с одной стороны, они открывают нечто, с другой — нечто скрывают. Босой тоже попадает в двусмысленную ситуацию: вместо того, чтобы «прописать» иностранца в заявительном смысле, он прописывает его в укрывательном значении этого слова.

В цирковом контексте *прописывать* — значит *изображать, представлять*. Это значение реализуют и артист Куролесов, и Воланд со свитой. Таким образом, нелегальные отношения автора с читателем имеют жилищный и театральный аналоги. В перспективе, ориентированной на автора и читателя, договор (с Воландом), контрамарка и прописка синонимичны и подразумевают обещание, данное читателем потустороннему автору о том, что его текст будет прочитан как следует, то есть с учетом всего недосказанного. Недосказанное (непрописанное) подобно утаенным сокровищам. Деньги — аналог текста, который «подброшен» автором читателю (как рублевая взятка — Босому) и способен менять свою ценность в зависимости от того, как читатель сумеет этими деньгами распорядиться. Спрятанные деньги соответствуют сожженному роману мастера и тайному посланию, адресованному невидимым автором невидимому читателю.

Итак, булгаковский сюжет должен быть продолжен читателем. В ММ это задание озвучено в предсмертном напутствии мастера Ивану: «Вы о нем продолжение напишите!»⁴⁹. К продолжению романа располагают и те «внутренние» перипетии, которые разыгрываются во «включенных» текстах. Вспомним мучения Пилата, проистекающие из-за того, что его разговор с Иешуа был прерван казнью, и следовавшую за казнью тщетную попытку узнать последние предсмертные слова философа. Незавершенным, предполагающим продолжение остается и пергамент Левия Матвея⁵⁰, и роман мастера, приостановленный в точке невозможности встречи Пилата с казненным

философом. В силу разных причин булгаковский роман тоже принято считать незавершенным.

Ситуация разговора, прерванного смертью, но предполагающего продолжение, разыгрывается в изображенной реальности вымышленных персонажей, чтобы стать отражением реальной творческой перспективы, которую «планирует» для себя автор ММ. Встреча после смерти происходит и в финале романа, когда, после последних слов мастера, Пилат устремляется по лунной дороге к своему долгожданному собеседнику, чтобы отныне и навеки быть *всегда вместе*. На ироническом уровне эта ситуация обыграна с М. А. Берлиозом. Воланд замечает, что ничто из запланированного редактором (ни заседание МАССОЛИТа, ни поездка в Кисловодск) не может состояться по причине его внезапной скорой смерти, однако сам этот разговор после смерти Берлиоза все-таки будет продолжен, хотя вестись он будет с головой покойного. Следовательно, разговор автора с читателем все-таки может быть продолжен и после смерти автора, *как будто ее не было*.

Подобно Пилату и Ивану, затекстовый читатель «Мастера и Маргариты» сталкивается с тайной недоговоренности. Перед ним стоит задача разобрать собранные в романе рукописи⁵¹ и прочесть адресованный лично ему, но как бы несуществующий (имплицитный) текст-завещание, подобный хартии Левия Матвея и сожженному роману мастера. В рамках этого завещания читатель должен прописать (прояснить) свои отношения с автором романа, подобно тому, как Босой прописал в квартире Берлиоза таинственного артиста (в результате чего и получил причитающееся вознаграждение). Для *своего* читателя автор запланировал непрописанную, но подразумеваемую встречу на неофициальном уровне, аналогичную тем несостоявшимся встречам в библиотеке, которые планировал Пилат сначала для Иешуа, а потом для Левия Матвея, и встречам Иванушки с мастером, которые состоялись в клинике Стравинского⁵². Этот ряд неофициальных встреч венчают знаменитый весенний бал в квартире Берлиоза, на который приглашена Маргарита, мечтающая вернуть мастера и воскресить его сожженный роман, встреча Воланда и Левия Матвея на крыше библиотеки⁵³ и предстоящая встреча Пилата с казненным философом на лунной дороге. Бал — кульминация романного спектакля, который разыгрывается в виду предчувствуемой автором смерти, и Маргарита в этот театр смерти (который начинается не с вешалки, а с виселицы) идет готовая на все, становясь заложницей своей любви к мастеру и его роману. Что является для нее большей ценностью: любовник или его

книга? Вопрос может показаться некорректным, но в том-то и дело, что Маргарита не только тайная жена, но и тайная читательница романа. Жизнь мастера как автора напрямую зависит от того, будут ли читать его книгу. Бессмертие автора — во власти читателя, поэтому они *всегда вместе*. Эту обоюдную ответственность автора и читателя друг перед другом и показывает бал, представляющий собой подобие литературного салона, загробного книжного шабаша, где читательница попадает в ожившую библиотеку и обязана выражать свое восхищение всем книгам поровну. Книги (или их герои) являются из камина как великие покойники, восстающие из пепла⁵⁴. Именно ради читателя, чтобы передать творческую эстафету, и затевается волшебный бал — артефакт, подменяющий смертельный исход другим, желаемым⁵⁵.

С балом, помимо сеанса в Варьете, корреспондирует сон Босого. Подобно тому, как для Маргариты бал становится зеркалом ее собственной истории⁵⁶, читателю ММ в сне Босого дается превращенный образ его усилий по раскрытию завещанных ему ценностей⁵⁷. Оба эпизода — своего рода читательская Голгофа. Страдания Маргариты соотнесены со страданиями казнимых на Лысой горе посредством мотива кровавого причастия из чаши страдания. На балу этой метафорической чашей становится голова Берлиоза, что соотносится с вариантом этимологии названия *Голгофа* — *лысый череп*. Но мотив кровавого причастия относится к числу поэтологических и подразумевает распитие *вина поэзии*.

Итак, в булгаковском тексте разыгран на театральный манер роман автора с читателем. Вехи этого романа расставлены на всем протяжении творческой биографии. Что касается жанра, то этот роман и любовный (как и роман мастера и Маргариты, он предполагает интимность отношений двух сторон), и детективный (предполагает поиск и возвращение исчезнувшего артефакта), и исторический (при этом автор и читатель совершают встречное путешествие во времени: читатель — в прошлое, а автор — в будущее), и театральный.

Встреча автора с читателем подобна встрече Воланда с Иваном и Берлиозом, встрече Пилата с Иешуа, встрече мастера с Маргаритой и встрече Маргариты с Азazelло. Поводом для встречи становится официальное приглашение (ср. приглашение поработать в библиотеке с рукописями Герберта Аврилакского, о котором говорит Воланд, и желтые цветы как приглашение к встрече с Маргаритой) или арест (случай Иешуа). В истории Босого арест и приглашение совмещаются: арест (наяву) аналогичен приглашению в театр (во сне). Если мы

вспомним, что Босой при получении взятки получил еще и «контрамарочку», то арест логично соотнести с контрамаркой, что равносильно привилегии⁵⁸. Босой в отношениях с иностранцем совмещает официальный пост с интимностью контрамарочника, тем самым совмещая потенции чужого и своего читателя (ср. его с Пилатом и Иваном).

Варианты связи автора с читателем разыграны в сеансе в Варьете, бале и сне Босого. Все три эпизода — разные формы театральности, одновременно осуществляющие провокационную подмену реальности искусством, в процессе которой сцена и зрительный зал меняются местами. Эти эпизоды перестраивают восприятие романа, меняя зрительную перспективу, перефокусируя оптику с истории на зрителя (точнее, на связь между режиссером и зрителем) и являясь автопародийными отражениями эффекта, ожидаемого от самого процесса чтения. Кроме того, в них осуществляется пространственная интерференция, игнорирующая узаконенные границы локусов: для Варьете это совмещение магазина и театра, для бала — квартиры и театра, для сна Босого — тюрьмы и театра. Между тремя данными эпизодами существует и другая — сновидческая связь: сначала автор погружает читателя в гипнотический транс (Варьете), потом читатель спит, не осознавая этого⁵⁹ (происходящее на балу — сон Маргариты, в котором исполняется ее заветное желание), потом он просыпается и понимает, что это был сон. Сеанс — театральная репетиция на глазах *чужой* публики, Бал — кульминация посвяtitельного действия, прорыв *своего* читателя (Маргариты) к автору (мастеру) через смерть и тлен ради воскрешения художника и его рукописи, сон Босого — взгляд автора со стороны на самого себя и своего читателя как на другого, высшая точка романтической иронии. Дальним фокусом романа является смерть Иешуа (гл. 16), увиденная Иваном, а ближним — сон Босого (гл. 15), демонстрирующий удвоение кодовой структуры романа и являющийся автопародийным текстом, воспроизводящим телескопическую перспективу романа. Именно в сне Босого автор сам добровольно расстается со своей валютой, то есть дает читателю ключи (коды) к прочтению романа, удваивая их в структуре самой презентации (вспомним, что именно возгласом «Ключи! Ключи мои!» заканчивается представление, разыгранное Куролесовым по Пушкину)⁶⁰.

Всей перспективой изображенных в романе источников читатель настраивается на поиск утраченного слова, сказанного Иешуа перед казнью, когда Пилат его не слышал. Авторский фокус наведен на Иешуа, а читательский — на Пилата. Тем

самым автор словно заклинает нас дойти до всего, что не договорил он сам. Онтологическим фокусом романа является *смерть автора*, соотношенная со смертью Иешуа. Роман телеологичен, и его финал со смертью автора связан напрямую. Может, поэтому в ММ так много разных смертей и говорящих покойников. Как и всякий человек, размышляющий об уходе, автор романа, наверное, задавал себе вопрос: «А что потом?» и пробовал в это *потом* вжиться. В первой главе Воланд смеется над попыткой Берлиоза запланировать поездку в Кисловодск, тогда как остающийся в тени автор планирует и вовсе не представимое: жизнь после смерти. После своей смерти автор обещает читателю явиться к нему и поселиться в его квартире, потому что именно здесь должен состояться сеанс гипноза, коим будет чтение любимой книги. Читатель и не заметит, как сплетется рассказ, не требующий никаких доказательств. Во время сеанса читатель потеряет покой, разделит с автором его тревогу и будет многократно вспоминать и перечитывать роман, а потом напишет продолжение, потому что *подобное лечится подобным*. За книгой они и встретятся, чтобы с этих пор никогда не расставаться: по одну сторону — доверчивый читатель, по другую — покойный автор. Книга станет их лунной дорожкой, площадкой, сводящей в фокусе пятого (литературного) измерения все возможные времена и лица. Но фокус в том, что разговор автора с читателем задуман так, чтобы у читателя все время оставалось ощущение недоговоренности. А если беседа может быть продолжена, значит, смерть автора откладывается. Здесь уже жизнь автора зависит от желания собеседника продолжить разговор. *Смерти нет...* Эти слова, как будто случайно попавшие в хартию Левия Матвея, возможно, и являются тайным посланием автора читателю, которое должно осуществиться в ходе чтения.

¹ Имеется в виду художественное наследие как единое целое, обладающее устойчивыми структурными свойствами. Эти свойства будут рассмотрены на примере пьес «Багровый остров» [далее — БО], «Адам и Ева» [далее — АЕ] и романа «Мастер и Маргарита» [далее — ММ].

² Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2005. С. 11—12.

³ В БО это матрешка из трех изобразительных проекций: рамочно-го, то есть булгаковского БО, одноименной пьесы Дымогацкого и острова, который был изначально и который переименовали в Багровый, то есть использованного материала (остров как литературный фрейм). Творческая кухня подразумевает 1) **традицию** (Жюль Верн и Конан-Дойль), пересмотренную в 2) **пьесе В. Дымогацкого** и подлежащую дальнейшей порче в процессе 3) **репетиции** этой пьесы в театре Геннадия Панфиловича.

В АЕ текст как таковой подобен, с одной стороны, ветхозаветной истории, а с другой стороны, новому колхозному роману Пончика-Непобеды. В ММ подобными текстами являются хартия Левия Матвея, роман мастера и роман ММ как таковой. Четвертым, искомым текстом является тайный, заветный роман между автором и читателем.

⁴ Отсюда большое количество зеркал, обыгранных в булгаковских фабулах.

⁵ Следует различать тайные связи на уровне фабулы, или изображаемой реальности (к ним относятся связи любовные и профессиональные; они сопряжены с соперничеством, будь то соперничество мужчин или писательское состязание; такие связи сопряжены с утаиванием и обманом, с одной стороны, и слежкой — с другой; компетентные органы, включающие сыщиков, — знак общей ситуации текста, провоцирующего читателя на разгадку тайны), и сюжетные связи на уровне мотивной структуры, проанализированные Б. Гаспаровым (См.: *Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века.* М., 1994. С. 28—82.). И те, и другие связи являются синтагматическими: мотивный «инвентарь» игнорирует дискретность компонентов, переключения модусов повествования и позволяет связать разноуровневые «точки» текста в единую смысловую субстанцию. Связи другого рода (парадигматические) базируются на синтагматических и устанавливают иерархические отношения между текстами.

⁶ Ср. с прозрачным Фаготом, который является Берлиозу на Патриарших, соткавшись из воздуха.

⁷ Идея ритуальной незавершенности актуальна для обрядов календарного и жизненного циклов, с которыми связывается символика продолжения жизни (См.: *Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян.* М., 2005. С. 109, 111.). В булгаковском контексте (в частности в «Мастере и Маргарите») продолжение жизни — продолжение текста, который имеет начало, но не имеет конца.

⁸ Ср. со «Скупым рыцарем», где интрига напрямую связана со смертью барона и переходом состояния к Альберу. Мотив состязания за наследство актуализируется в связи со смертью Берлиоза, за которой последовали попытки занять комнату покойного.

⁹ В рамках этой субординации более значимыми являются вертикальные (парадигматические) связи.

¹⁰ К непрописанному сюжету ведет система значимых отсутствий: так на репетиции «Багрового острова» (пьесы Дымогацкого) многозначительно отсутствует главный артист труппы Варрава Морромехов (народный Варрава), оказавшийся в отделении милиции; в АЕ отсутствуют профессор Буслов, к которому направлялся Ефросимов (в квартиру Адама и Евы он попадает вместо той, куда хотел попасть) и про которого известно, что он ушел на «Фауста», а также загадочный Жак. В ММ к значимым отсутствиям относятся недостижимость Иешуа, мастера, Берлиоза.

¹¹ У Даля это слово означает и *отвод глаз, непонятное явление, основанное на искусстве и притворстве, и расстояние, на котором глаз хорошо и ясно видит, точку на оси горбатых и впалых стекол и вогнутых зеркал, в которой сходятся лучи света, расстояние от стекла до сей точки* (*Даль В. И. Толковый словарь.* В 4 т. М., 1935. Т. 4. С. 552).

¹² На важность принципа подобия указывает рецепт Воланда *лечить подобное подобным.*

¹³ Принцип смежности как соотношения различных явлений, имеющих общую границу, скрыто присутствует в поэтике Булгакова, проявляясь в многочисленных демонстрациях общих признаков у ряда персонажей и эпизодов. Обменные признаки и являются фокусами подобий.

¹⁴ На принцип подмены как таковой указывают фокусы с подменной одеждой и имени, национальности, документов (в том числе исторических), языка и денег.

¹⁵ Разыгрываясь в традиционной форме — как союз с загадочной и могущественной силой — такой договор содержит иной смысл, предполагая взаимную душевную отдачу автора и читателя и обещание читателю автору прочитать его текст до конца, *договорить* с ним.

¹⁶ Непрописанным романом становится роман автора с читателем, который подобен роману Кири-Куки и леди Гленарван, Евы и Ефросимовы, Маргариты и мастера. Другой стороной того же договора становится несостоявшаяся библиотечная идиллия Пилата и Иешуа.

¹⁷ «Также замечен громкоговоритель, из которого течет звучно и мягко «Фауст» из Мариинского театра» (*Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов*. СПб., 1994. С. 64.).

¹⁸ Там же. С. 67.

¹⁹ Там же. С. 71.

²⁰ В частности, в БО повторение, или репетиция — главное сюжетообразующее событие большого (рамочного) сюжета. В АЕ читатель сталкивается с повторами реплик, мотивированными затрудненностью коммуникации, и тавтологиями (например, *летная птица*).

²¹ О том, что театр — это храм, все время твердит директор Геннадий Панфилович.

²² Вспомним горящий заголовок В. Шкловского: «В жизни все монтажно, только нужно найти, по какому принципу». И там же: «Толстой говорил о сцеплении, о лабиринте сцеплений, — слово не ходит одно; слово во фразе, слово, поставленное рядом с другим словом, не только слово, это анализ, переходящий в новое построение. Это тот лабиринт сцеплений, который имеет цель». См.: *Шкловский В. Энергия заблуждения*. М., 1981. С. 148-150.

²³ Аналогичный принцип использован в списке действующих лиц в АЕ (в этой пьесе тоже присутствует кинематографический подтекст: как и в РЯ, он связан с таинственным оптическим аппаратом).

²⁴ См. об этом: *Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве*. СПб., 2000. С. 326.

²⁵ *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977. С. 329, 331. См. также утверждение Тынянова о том, что видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой относительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементами киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака. Там же. С. 330.

²⁶ См. упоминание о пасьянсе в начальной ремарке АЕ.

²⁷ Мотив договора и связанных с ним ценностей возникает и в БО, и в АЕ, и в ММ: В БО это договор театра с автором пьесы Дымогацким, договор директора с реперткомом и договор как процесс обмена сокровищами, разыгранный в пьесе Дымогацкого между туземцами и иностранцами (подразумеваются автор и читатель); в АЕ этот мотив воз-

никает в отношениях Пончика с Маркизовым из-за Евы и между генеральным секретарем и Ефросимовым из-за загадочного оптического аппарата; в ММ в договорные отношения вовлечены Воланд, мастер, Иешуа, Иван, Маргарита, Пилат, а также домуправ, Афраний и Иуда (последняя тройка задействована в операциях обмена).

²⁸ «Вот оно! Не пита, не едена, а уж расходы начинаются! Смотрите, господа авторы. Какой-то доход от вашей пьесы будет, еще неизвестно, да и вообще будет ли он» (*Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1990. С. 300*).

²⁹ Соперничество, которое разыгрывается вокруг Евы, подобно треугольнику, углы которого составляют Маргарита, ее муж и мастер (подобный же вариант имеет место в БГ). Жемчуг, из-за которого англичане готовы сражаться за остров, тоже имеет определенное отношение к семантике имени *Маргарита*. Если для читателя искомым сокровищем является автор, которого надо вернуть из небытия, то для автора таким же сокровищем является читатель, которого он может увлечь чтением.

³⁰ См. эпизод с отрыванием головы Бенгальскому, где голова уподоблена пробке, сорванной с бутылки и затем надетой обратно. Ему созвучен эпизод с головой Берлиоза, которая на балу превращается в наполняемую вином чашу.

³¹ См. мотив подмены одежды в следующих эпизодах: знакомство неизвестного с литераторами на Патриарших (неизвестный в костюме Мефистофеля, с липовыми документами и свободным языком), купание Ивана в Москве-реке, заключение Ивана в клинику, магический сеанс.

³² См. значение слова *марка* у Даля: знак или заметка, значок, бирка, ярлык; *косяшка, вместо денег, для счета* (курсив мой — *Е. И.*); ярлычок для обратного получения вещи из краски, починок; монета или денежный счет; у землемеров примета, вешка (*Даль В. И. Толковый словарь. Т. 2, С. 20*).

³³ *Дюма А. Граф Монте-Кристо. Саратов, 1989. Т. 1. С. 135.*

³⁴ Там же. С. 103.

³⁵ Там же. С. 148.

³⁶ См. об этом, а заодно и о стратегии чтения в АЕ: *Иваньшина Е. А. Письмо в бутылке, или Проблема реконструкции памяти в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева» // Филологические записки. Вып. 19. Воронеж, 2003. С. 140—152.*

³⁷ *Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994. С. 100.*

³⁸ Еще один любитель сокровищ — А. Конан-Дойл. В его текстах содержится подсказки к поиску, своего рода методология тайны.

³⁹ Рецепт создания текста, предназначенного для отвода глаз, и является БО, где метасобытием становится обман чиновника из реперткома (ср. с ситуацией «Ревизора»). В АЕ этот рецепт уже усвоен и мастерски применен. БО — автопародийная пьеса, в которой, с одной стороны, обыгрывается история БГ, а с другой — разоблачается вся булгаковская литературная кухня (на кухню остров делает похожим вулкан, который Кири-Куки называет чертовым примусом), на которой совместно и весьма остроумно царят арапский царь Сизи-Бузи, проходимец Кири-Куки (он же автор Дымогацкий), Геннадий Панфилович и Метелкин, а также Савва Лукич. Все вместе они варят зелье спектакля, используя в качестве материала наследство великих предшественников (ревизия сокровищ, спрятанных в БО, — тема отдельного разговора).

⁴⁰ Такая логика выводит нас к загадке образа домоуправа.

⁴¹ См. автометаописательные эпизоды с распределением контрамарок в БО, в ТР, выпрашиванием контрамарочки Босым. Контрамарка соотносима с *Нашей маркой* — сортом папирос, которыми незнакомец угощает поэта Бездомного и от которых отказывается Берлиоз.

⁴² Этот метод двойной адресации текста (снаружи — идеологическая (чужому взгляду), а внутри — сплошной меньшевизм (читателю-другу) озвучивает как бы от лица Саввы Геннадий (*Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1990. С. 300.*)

⁴³ Вспомним ключи от машины времени и комнаты Михельсона (Б), от сундука барона в сне Босого и от балкона лечебницы (МИМ) и тех, кто ими владеет (инженер, вор, Скупой и сумасшедший), и мы получим текст (аналогичный сундуку, шкафу и машине времени) и его автора (мастера).

⁴⁴ Сидящий на сокровищах Скупой — один из костюмов сочинителя, хранящийся в ателье автора «Мастера и Маргариты». Скупому подобен валотчик — тот, кто имеет талант (валюта и талант синонимичны как деньги), то есть писатель.

⁴⁵ Прописка аналогична цензуре.

⁴⁶ Подобный договор обычен для художника. В роли художника, встретившегося на перепутье с нечистой силой и вследствие этого пережившего творческое озарение, выступает и Иван Бездомный (см.: *Ревель Г. М. Художественные миры романов Михаила Булгакова. Пермь, 2001. С. 183*). Но подобный же договор заключает с художником тот, кто подвергается соблазну его творчества.

⁴⁷ Отсюда и издевательство над разного рода пропусками и документами со стороны Воланда и свиты.

⁴⁸ *Даль В. И. Толковый словарь. Т. 3. С. 521—522.*

⁴⁹ *Булгаков М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М., 1992. С. 362.* Иван спрашивает у мастера, что было дальше с Иешуа и Пилатом и не получает ответа. Вскоре мастер умрет в клинике (такой будет официальная версия событий, противоречащая той, которая открылась Ивану), но эта *смерть автора* не станет препятствием для окончания романа, которое будет исполнено в соавторстве с Маргаритой как ближайшим читателем. Вместе с отсрочкой финала откладывается и смерть автора, который жив до тех пор, пока читается его книга.

⁵⁰ Вспомним, как, прочитав хартию, Пилат возвращает ее бродяге вместе с куском чистого пергамента.

⁵¹ Ср. с занятиями, упомянутыми в связи с Воландом, Иешуа и мастером: все названные персонажи имеют отношение к библиотеке или музею.

⁵² Как место встречи клиника подобна библиотеке, что позволяет рассматривать клинику как один из метатропов в «коде иносказания» М. Булгакова. О метатропах и коде иносказания см.: *Фатеева Н. Поэт и проза. Книга о Пастернаке. М., 2003. С. 17—21.* То же относится к квартире. Говоря о булгаковских кодах иносказания, следует назвать дресс-код (загадка костюма), птичий код (загадка оперения), мастер-код (загадка профессии), клинический код (загадка диагноза), валютный код (загадка денег), театральные и исторические коды (загадка прописки, или квартирный вопрос). Эти коды могут пересекаться (см. начальную сцену в МИМ); иерархия кодов образует арго, или тайный язык, ко-

торый является языком поэтическим. См.: *Иваньшина Е. А.* Проблема поэтического языка в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Кормановские чтения. Ижевск, 2006. С. 206—215.

⁵³ Библиотека здесь остается неназванной, хотя здание (Пашков дом) нельзя не узнать. Огонь, которым ознаменовано отбытие свиты, связывает сцену на крыше со сценой допроса, во время которого Иешуа говорит Пилату, что советовал Левию сжечь свой пергамент.

⁵⁴ Это сопоставимо с проступанием на бумаге симпатических чернил, как в случае с обнаружившимся завещанием кардинала Спада. Ассоциация неслучайная, поскольку, согласно рецепту аббата Фариа, чернила в тюремных условиях изготавливаются из каминной сажи. К тому же именно в пещке был сожжен роман мастера о Понтии Пилате. Таким образом, бал создает перспективу, обратную смерти (отсюда возникает и мотив перевернутого бинокля), является аналогом обратной перемотки киноленты, ступенькой к осуществлению тех встреч в библиотеке, которые планировал Пилат.

⁵⁵ Бал может быть прочитан как необъявленный сон Маргариты, восходящий к сну Адриана Прохорова (в пушкинском «Гробовщике»). В свою очередь, историю мастера и Маргариты можно трактовать как сон Ивана Бездомного (см.: *Ребель Г. М.* Художественные миры романов Михаила Булгакова. Пермь, 2001. С. 122). Такое прочтение вполне согласуется с эпилогом.

⁵⁶ См. намек Фагота: «Ведь бывает же так, королева, чтобы надоел муж» (*Булгаков М.* Собр. соч. Т. 5. С. 259).

⁵⁷ Ср.: она — нагая, он — Босой.

⁵⁸ Бал — буквальный выход изображения из рамы к читателю (Маргарите).

⁵⁹ Эффект пространственной интерференции захватывает и закадровое пространство, уподобляя его клинике (эта клиника расположена в квартире читателя, где — с подачи автора — он видит сон, в котором автор оживает и разговаривает с ним).

⁶⁰ Имеются в виду исторический, театральный, сновидческий и клинический коды.

Ж. В. Грачева

КОНЦЕПТОСФЕРА В. НАБОКОВА И ПУТИ ЕЕ ВЫЯВЛЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «МАШЕНЬКА»)

Построение индивидуальной концептосферы, то есть упорядоченной совокупности концептов определенного автора, позволяет выявить информационную базу его мышления, совокупность знаний и представлений, которыми обладает исследуемая личность¹.

Номинативное поле концептосферы, как можно предположить, будет репрезентировано прежде всего теми языковыми единицами, которые обладают высокой частотностью, так как

являются для автора коммуникативно релевантными. Поэтому в процессе моделирования концептосферы необходимо обратиться к анализу материала частотного словаря автора. Данные по абсолютным частотам употребляемых слов в романе В. Набокова «Машенька» были выявлены для исследования проф. А. А. Кретовым² (частотного словаря по творчеству В. Набокова пока нет).

В ходе интерпретации этих данных было установлено, что в тексте романа «Машенька» нет «я-центризма», местоимение первого лица единственного числа используется лишь в косвенных падежах (*я* — 0; *мне* — 56; *меня* — 43), указывая на воздействие, которому подвергается субъект. Это предопределено тем, что повествование ведется от лица автора, а не рассказчика.

Исходя из того, что в заглавие романа вынесено женское имя, можно предположить, что самым частотным местоимением должно стать «она». Однако местоимение «он» употребляется почти в четыре раза чаще (*он* — 407; *него* — 5; *она* — 108), поскольку главное лицо в тексте — герой, а Машенька лишь объект его мыслей.

Неопределенность, «миражность» повествования проявляется с помощью использования неопределенных местоимений и наречий (*что-то* (26), *какой-то* (8), *что-нибудь* (5), *какое-нибудь* (4); *когда-то* (8), *почему-то* (5)), а также союза (или частицы) *будто* (16): слова с «ускользающей» семантикой помогают заместить настоящее прошлым, подчеркнуть зыбкость границ между ними. Кроме того, *будто* является своеобразным знаком использования языка в креативной функции: союз отсылает к воображаемому, домысливаемому, к внутренней жизни, а не к действительности, которая не отображается, а творится.

Наивысшей частотностью отмечено имя главного героя — *Ганина* (245), апелляция к имени героини — *Машеньки* (65) происходит почти в три раза реже (сравните с обращением к имени условного соперника Ганина — *Алферова* (72)). Так что хотя центр повествования — герой, однако его внутреннее «я» «убегает» в третье лицо — «прячется» за «он», за «Ганина». Текст приобретает черты отстраненной рефлексии: доминирует взгляд героя на себя как на другого.

Человек в романе В. Набокова «проступает» как на русской иконе: фокус — *глаза* (44) (причем взгляд может останавливаться на *ресницах* (3)), затем — *лицо* (36), *голова* (35); еще видим *руки* (18) (даже *ладони* (5)), элементы одежды (*пальто* (7) или *платье* (7); *макинтош* (3), *пенсне* (6)) и — *волосы* (6).

Таким образом, В. Набоков располагает человека близко к созерцающему его: перед нами крупный план.

Напоминает писатель и о *сердце* (7) (у Подтягина оно болит). Важной составляющей облика человека становятся его *голос* (17) и *запах* (*духи* — 6): герой сохраняет в памяти запах дешевых духов и Машеньки, и Людмилы. Заметим, что среди ключевых слов, обозначающих человека, есть слова *женщина* (5), *женщины* (5), (используется и абстрактное понятие *женственность* (2)), но номинация *мужчина* не является частотной: встречается лишь один раз. Это, на наш взгляд, предопределяется «мужским» взглядом на мир: мужчина смотрит прежде всего на женщину, она притягивает его внимание.

Свет (12) и *темнота* (12) в набоковском романе правят миром на равных. Однако здесь чаще случается *день* (21), чем *вечер* (7). При этом, к удивлению, краски действительности (если рассматривать только частотные словоформы) кажутся неброскими и небогатыми: господствует *черный* и его оттенки (62), часто встречается *желтый* и его оттенки (34), зато богат мир В. Набокова тенями (14), которые суть своеобразное световое отражение мира предметов (философия отражения В. Набокова — одна из доминантных в его творчестве).

Кроме названных цветов, встречаются и другие, но, как правило, они не попадают в число частотных. Однако «множественность» нечастотных, единичных цветовых номинаций позволяет высказать предположение о том, что В. Набоков создает свой воображаемый мир, используя, как правило, краску лишь единожды, но таких неповторяющихся цветовых мазков наносится так много, что текстовое пространство становится неуловимо разноцветным. Писатель «раскрашивает» полотно текста не только чистыми цветами, но и смешивает их на своей палитре, причем порой не только совмещаются цветовые оттенки, но и эксплицируется то впечатление, которое они рожают: *томно-фиолетовое, розовато-млеющее, мертвенно-яркое, водянисто-голубое*.

К уже названным добавляются иные цвета и их оттенки: *синий* (26), *сиреневый* (13), *красный* (8), *зеленый* (6), *белый* (5), *коричневый* (5) и разного рода указания на иное цветовое разнообразие (*разноцветный, цветной, бледный, мертвенно-яркий*). Таким образом, если расположить цвета в порядке возрастания частотности словоформ, их репрезентирующих, то можно увидеть, что палитра В. Набокова состоит из черного, желтого, синего, сиреневого, красного, зеленого, белого, коричневого.

Пространство романного мира В. Набокова, прежде всего,

сужено до *комнаты* (47) (туда «втискивает» героя эмиграция); в *комнате* господствуют два главных предмета — *стол* (18) и *постель* (9). Однако пространство может витиевато расширяться *коридорами* (10) и *лифтами* (6) (иное воплощение замкнутости) или *лестницами* (7) (отражение неустойчивого движения). Мысленное «расширение — воображение — воспоминание (4)» пространства из *Берлина*(6) уносит в *Россию* (20), в *Петербург* (10), на его *набережные* (3). Пространство «венчают» *небо* (14) и *солнце* (8).

Герой В. Набокова имплицитно ведет своеобразную борьбу с пространством. Оно может размыкаться *дверьми* (47) и *окнами* (14), преодолеваться *поездами* (17), *велосипедами* (7) и *автомобилями* (5), восстанавливаться с помощью *цусем* (26), а главное — памяти (*воспоминание* — 21). В. Набоков утверждал, что «воображение — это форма памяти... Воображение зависит от ассоциативной силы, а ассоциации питаются и подсказываются памятью... В этом смысле и память и воображение являются формами отрицания времени»³.

Так как роман «Машенька» вырос из замысла текста, который должен был называться «Счастье», — первоначальное имя текста эксплицитно номинировало это ощущение. В. Набокову периода создания романа принадлежат слова: «Куда мне девать все эти подарки, которыми летнее утро награждает меня? Употребить немедленно для составления практического руководства: «Как быть Счастливым?» Или глубже, дотошнее: понять, *что* скрывается за всем этим, за игрой, за блеском, за жирным, зеленым гримом листы? А что-то ведь есть, что-то есть! И хочется благодарить, а благодарить некого. Список уже поступивших пожертвований: 10000 дней — от Неизвестного»⁴.

Частотный анализ показывает, что состояние счастья в самом деле преобладает в тексте романа: слово *счастье* автор употребляет 18 раз, а *счастливейший* — 2 раза. Кроме того, герои живут улыбаясь и смеясь (*улыбнулся* — 11, *улыбкой* — 9, *улыбаясь* — 5, *рассмеялся* — 5), комфортно — *приятно* (5) и *мило* (14). Частотных ключевых слов, выражающих негативные состояния, мало: *ужасно* — 7, *страшно* — 7, *тоскливо* — 6.

Достаточно частотными оказываются наречия, фиксирующие обстоятельства происходящего: наибольшей частотностью отличается слово *уже* (55), отсылающее действие в столь любимое автором прошлое, далее следует *очень* (61), подчеркивающее крайнюю степень проявления (заметим, что *чуть* также попадает в число частотных (13), хотя и уступает настойчивому *очень*), затем следует *опять* (53), выявляющее повторяемость, *вдруг* (39), — указывающее на внезапность действия,

тихо (29), — эксплицирующее таинственную неторопливость или прозрачное беззвучие мира.

Время — одна из самых сложных и любимых семантических категорий В. Набокова («Я хочу ласкать Время», — восклицает двойник писателя — герой романа «Ада» Ван Вин), что подтверждает и частотный анализ. Так, словоформа *время* встречается в романе «Машенька» 19 раз (на наш взгляд, это высокий уровень частотности для слова с философской коннотацией). Брайан Бойд, один из лучших биографов писателя, заметил: «Набоков решительно отсекает пространственный мир от времени: посредством ли прямого утверждения или аргументации, как в «Аде», или посредством противопоставления — в той или иной форме — симметрического пространства или асимметричного времени.

В мире времени он сохраняет свободу, отрицая будущее как «временную категорию». Он может полностью отвергать его существование, как, например, в романах «Под знаком незаконнорожденных», «Ада», «Прозрачные вещи». Он может выстроить текст таким образом, что у читателя складываются вполне обоснованные ожидания, а затем полностью их опровергнуть. Несмотря на название первого романа В. Набокова, Машенька так и не появляется в ганинском Берлине⁵. Время для В. Набокова — это не «иссякание», а постоянное накопление ощущений, *«жидкая среда для выращивания культуры метафор»*⁶. Поэтому прошлое есть «обдуманное настоящее»⁷, существующее наряду с истинным настоящим, которое есть мгновение «нулевой длительности», воображаемая точка без ощущения непосредственного прошлого. *«Настоящее является постоянным выстраиванием Прошлого, его гладким и безжалостным уровнем. Как убого! Как волшебным!»*⁸. Таким образом, можно предположить, что в мире В. Набокова есть три формы *настоящего*: «истинное» (без ощущения прошлого), которое *«является мгновением нулевой длительности, представленным жирной кляксой»*⁹, «обдуманное» (прошлое) и «пустое» (будущее). В трактате Вана Вина о прошлом читаем: *«Он (Августин) определял прошлое как то, чего уже нет, а Будущее как то, чего еще нет (в действительности будущее — это фантазм, принадлежащий к другой категории мышления, принципиально отличающейся от категории Прошлого, которое, по крайней мере, было здесь мгновение тому назад — куда я задевал его? В карман сунул? Но и сами поиски — это уже «прошлое»)»*¹⁰. Итак, на наш взгляд, для В. Набокова и его героев есть только прошлое, «одетое» в словесные одежды настоящего. Именно поэтому самая высокая частотность в романе «Машенька» у

словоформы *сегодня* (32), словоформа *завтра* встречается 23 раза и словоформа *вчера* 14 раз. Любопытны контексты, в которых употребляются эти словоформы. «Сегодня» в романе, как правило, «обдуманное» (историческое настоящее): оно уже совершилось и «отправлено» в прошлое с помощью соединения наречия *завтра* с глаголами прошедшего времени (*говорил, прислали визу, опять ездил, вспоминал, раскис, снился* и т.д.). Реже — *пророческое*, создаваемое за счет соединения словоформы «завтра» с глаголами будущего времени (придется надеть, не буду обедать). *Завтра* в 22 случаях (из 23) используется героями, находящимися в пространстве эмиграции (чаще всего Подтягиным, для которого это «завтра» не наступит; «завтра» Ганина (встреча с Машенькой) также не состоится; не будет ожидаемого «завтра» и для Людмилы (Ганин оставит ее), то есть «завтра» — это то, чего нет. Размытость границы между «сегодня» и «завтра» обыгрывается в тексте. Ганин дважды повторяет: «*Это будет завтра, нет, сегодня, ведь уже полночь*»; «*О, как это будет просто: завтра, — нет, сегодня*»¹¹. На самом деле, не будет ни воображаемого «завтра», ни «сегодня», потому что есть лишь то, что было. Поэтому слово *воспоминание* становится частотным (12) (глагол *вспоминал* употребляется 5 раз): «*Воспоминанье так занимало его, что он не чувствовал времени. Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, — он же сам был в России, переживал воспоминанье свое, как действительность. Временем для него был ход его воспоминанья, которое развертывалось постепенно. И хотя роман его с Машенькой продолжался в те далекие годы не три дня, не неделю, а гораздо больше, он не чувствовал несоответствия между действительным временем и тем другим временем, в котором он жил, так как память его не учитывала каждого мгновенья, а перескакивала через пустые, непамятные места, озаряя только то, что было связано с Машенькой, и потому выходило так, что не было несоответствия между ходом прошлой жизни и ходом настоящей*»¹². Интересным представляется тот факт, что в тексте чаще фигурирует темпоральная категория *день* (21), чем *ночь* (16) и *вечер* (7). Важными представляются и такие длительные временные промежутки, как *час* (16), *неделя* (10), и такие короткие, как *минута* (7). Своей частотностью выделяются «светлые» дни недели (*суббота* (9) и *воскресенье* (4)) и «темные» (*понедельник* (3)), воспринимаемые как оппозиционные. Другие дни недели не встречаются.

Все выявленные категории человеческого бытия, фиксируемые частотными словоформами, «стекаются» в слово *жизнь*. Оно становится одним из ключевых в тексте — словоформа

жизнь употребляется 20 раз, а словоформа *жизни* — 15. О *жизни* в тексте чаще всего говорят Подтягин и Ганин. В высказываниях Подтяги́на лейтмотивом звучит мысль — сожаление о том, что жизнь прошла и вовсе не так, как хотелось бы: «Вот жизнь и прошла, — добавил он неожиданно»¹³; «Дура я, дура, — я ведь из-за этих берез всю свою жизнь проглядел, всю Россию»¹⁴; «Ему захотелось сказать многое, — что в Париж он уже не попадет, что родины он и подавно не увидит, что вся жизнь его была нелепа и бесплодна и что он не ведаёт, почему он жил, почему умирает»¹⁵. Мысль о том, что жизнь проходит и что она в качестве активного субъекта действия негативно влияет на человека, эхом повторяется и в словах Клары: «Она вспомнила, что старик сегодня опять ездил насчет паспорта, что у него тяжёлая болезнь сердца, что жизнь проходит: в пятницу ей минет двадцать шесть лет»¹⁶; «Бедный мой, — бормотала она, — до чего жизнь довела его»¹⁷. Иное восприятие жизни у Ганина: она связана с прошлым, узоры которого определяют настоящее, способны активно и позитивно на него влиять: «Казалось, что эта прошедшая, доведенная до совершенства, жизнь проходит ровным узором через берлинские будни. Чтобы Ганин ни делал в эти дни, та жизнь согревала его неотступно. Это было не просто воспоминанье, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо “интенсивнее” — как пишут в газетах, — чем жизнь его берлинской тени»¹⁸; «Жизнь на мгновение представилась ему во всей волнующей красе её отчаянья и счастья, — и все стало великим и очень таинственным, — прошлое его, лицо Подтяги́на, облитое бледным светом, нежное отраженье оконной рамы на синей стене, — и эти две женщины в темных платьях, неподвижно стоящие рядом»¹⁹.

Жизнь, по Набокову, это *воспоминание* (17) — воображение, не умирающее, не остающееся в прошлом, а прорастающее в настоящем и его преобразующее, формирующее. Таким образом, анализ частотности позволяет выделить следующие концепты романа «Машенька»: *человек* (голова (глаза, лицо, волосы), одежда (пальто, платье, макинтош), запах, женщина, жизнь), *свет/темнота, цвет, пространство* (помещение (дом, комната, лифт, стол, постель, дверь, окно), Россия, Петербург, Берлин, солнце, небо, поезд, автомобиль, велосипед, письмо), *время* (память, сегодня, завтра, вчера, день, ночь, вечер, времена года, опять, уже, вдруг), *состояние* (счастье, улыбка, ужасно, страшно, тоскливо, мило, очень, опять, уже, вдруг, чуть).

¹ В качестве рабочего принимается определение З. Д. Поповой и

И. А. Стернина, понимающих концепт как «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету». Заметим, что в данном случае речь идет об общенародном концепте, в том случае, когда исследуется индивидуально-авторский концепт, первостепенным становится выявление интерпретационной специфики концепта в идилекте. (Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивно-семантический анализ языка. Воронеж, 2006. С. 26).

² Выражаем искреннюю признательность проф. А. А. Кретову за предоставленные материалы.

³ *Набоков В.* Интервью Альфреду Аппелю // *Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. III. СПб., 1999. С. 605—606.

⁴ *Носик Б.* Мир и дар Набокова. Первая русская биография писателя. М., 1995. С. 202.

⁵ *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография. М.; СПб., 2001. С. 351.

⁶ *Набоков В. В.* Ада, или страсть. Хроника одной семьи. Киев; Кишинев, 1995. С. 508.

⁷ Там же. С. 552.

⁸ Там же. С. 523.

⁹ Там же. С. 523.

¹⁰ Там же. С. 516.

¹¹ *Набоков В.* Собрание соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 104. (Далее роман цитируется по этому изданию).

¹² Там же. С. 73.

¹³ Там же. С. 63.

¹⁴ Там же. С. 63.

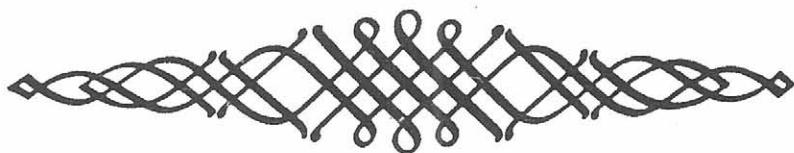
¹⁵ Там же. С. 109.

¹⁶ Там же. С. 61.

¹⁷ Там же. С. 61.

¹⁸ Там же. С. 73.

¹⁹ Там же. С. 109.



ЖИЗНЬ ЯЗЫКА

И. А. Стернин

КОНЦЕПТ КАК СТРУКТУРА

Когнитивная лингвистика на современном этапе является одним из наиболее интенсивно развивающихся направлений лингвистики. Центральным понятием когнитивной лингвистики является понятие *концепт*.

Впервые в отечественной науке термин *концепт* был употреблен, очевидно, С. А. Аскольдовым-Алексеевым в 1928 г. Ученый определил концепт как мысленное образование, которое замещает в процессе мысли неопределенное множество предметов, действий, мыслительных функций одного и того же рода (концепты *растение, справедливость, математические концепты*)¹. Д. С. Лихачев также использовал понятие *концепт* для обозначения обобщенной мыслительной единицы, которая отражает и интерпретирует явления действительности в зависимости от образования, личного опыта, профессионального и социального опыта носителя языка и, являясь своего рода обобщением различных значений слова в индивидуальных сознаниях носителей языка, позволяет общающимся преодолевать существующие между ними индивидуальные различия в понимании слов. Концепт, по Лихачеву, не возникает из значений слов, а является результатом столкновения усвоенного значения с личным жизненным опытом говорящего. Концепт в этом плане, по Лихачеву, выполняет замещающую функцию в языковом общении².

Д. С. Лихачеву принадлежит и термин *концептосфера*. Концептосфера, по определению Лихачева, — это совокупность концептов нации, она образована всеми потенциями концептов носителей языка. Концептосфера народа шире семантической сферы, представленной значениями слов языка. Чем богаче культура нации, ее фольклор, литература, наука, изобразительное искусство, исторический опыт, религия, тем богаче концептосфера народа³.

Именно представления Д. С. Лихачева о концепте и концептосфере легли в основу современной когнитивной лингвистики.

Когнитивная лингвистика прочно заняла свое место в парадигме концепций современного мирового языкознания. Именно ее возникновение и бурное развитие на современном этапе является характерной чертой языкознания рубежа веков.

В когнитивной лингвистике сегодня сформировалось несколько направлений (называем типичных представителей данных направлений):

культурологическое — исследование концептов как элементов культуры в опоре на данные разных наук (Ю. С. Степанов);

лингвокультурологическое — исследование названных языковыми единицами концептов как элементов национальной лингвокультуры в их связи с национальными ценностями и национальными особенностями этой культуры: направление «от языка к культуре» (В. И. Карасик, С. Г. Воркачев, Г. Г. Слышкин, Г. В. Токарев);

логическое — анализ концептов логическими методами вне прямой зависимости от их языковой формы (Н. Д. Арутюнова, Р. И. Павилёнис);

семантико-когнитивное — исследование лексической и грамматической семантики языка как средства доступа к содержанию концептов, как средства их моделирования от семантики языка к концептосфере (Е. С. Кубрякова, Н. Н. Болдырев, Е. В. Рахилина, Е. В. Лукашевич, А. П. Бабушкин, З. Д. Попова, И. А. Стернин, Г. В. Быкова);

философско-семиотическое — исследуются когнитивные основы знаковости (А. В. Кравченко).

Каждое из этих направлений можно считать уже достаточно оформившимся в современной лингвистике, все они имеют свои методические принципы (объединяет их прежде всего теоретическое представление о концепте как единице сознания), и все они имеют своих сторонников среди лингвистов-когнитологов, представлены сформировавшимися научными школами.

Развиваемый нами семантико-когнитивный подход в когнитивной лингвистике⁴ исходит из идеи структурной членимости концепта на макро — и микрокомпоненты. Понятие о структуре концепта — ядро лингвистической концептологии, описывающей содержание и структуру концепта лингвистическими методами.

Представим наши представления о концепте как структуре в том виде, в котором они сложились на сегодняшний день в теоретико-лингвистической школе Воронежского университета,

работающей под руководством заслуженного деятеля науки РФ Зинаиды Даниловны Поповой.

В структуре концепта разграничиваются микро- и макрокомпоненты.

Микрокомпоненты концепта — это отдельные когнитивные признаки, образующие содержание концепта.

Микрокомпоненты в свою очередь объединяются в макрокомпоненты, которые отражают содержательные типы информации (знаний), представленных в концепте. Макрокомпоненты образуют макроструктуру концепта.

Выделяются следующие макрокомпоненты концепта⁵.

Образный компонент, который представляет собой базовый образ универсального предметного кода (кодирующий образ УПК, по Н. И. Жинкину и И. Н. Горелову)⁶, кодирующий соответствующий концепт как единицу мышления.

Образный компонент включает перцептивные и когнитивные образы.

Перцептивный образ отражает результаты восприятия денотата концепта органами чувств — зрением, слухом, обонянием, осязанием, вкусом.

Например:

концепт *культурный* — *опрятный, красиво одевается, красивый*;

концепт *брань* — *лающая собака, собачий лай*;

концепт *русский язык* —

яркий, цветной, переливающийся, солнечный, играющий цветами, медовый, золотой, деревня, пейзаж, золотая осень, зима, снег, мороз, поле, дуб, речка, крестьянские избы, деревенские избы, валенки, картошка, русская водка, рубль, блины, пиво;

ласковый, нежный, мягкий, теплый;

звучный, музыкальный, звонкий, благозвучный, песенный, громкий, певучий, мелодичный, многозвучный, красиво звучит, журчащий;

медовый, сочный, сладкий;

пахучий.

В качестве когнитивных образов интерпретируются метафорические и метонимические характеристики денотата концепта:

концепт *брань* —

нечистота, грязь (обливать грязью, поливать руганью, изрыгать);

разрушение (разносить, разделать, обрушиться с бранью);

концепт *русский язык* — *благородный, щедрый, добрый, славный, доброта, истинный, заботливый, правдивость, настоя-*

щий, идеальный, человечный, правильный, святой, гостеприимный, справедливый, честный, смелый, задушевный, божественный, тонкий, вольнодумный, решительный, милосердный, гуманный, человеколюбивый, душевный, чуткий, отзывчивый, достоверный, стойкий, верный, как русский человек с широкою душою, правдолюбивый, совершенно правильный, объективный, взаимопонимание, благословенный;

умный, интеллектуальный, разумный, мудрый, глубокий, льющийся, гениальный, одаренный;

плавный, игривый, живой, задорный, грациозный, изящный, льющийся, приветливый, болтливый, парящий;

культурный, интеллигентный, цивилизованный, тактичный, воспитанный;

смешной, прикольный, искренний, веселый, открытый, прямой, юмористический, прямолинейный;

Информационный минимум (основное информационное содержание, информационное ядро) — совокупность основных дифференциальных признаков концепта, определяющих его основное содержание и отграничивающих его от сходных концептов.

Информационное содержание концепта — это дифференциальный минимум когнитивных признаков, характеризующих сущность, отличительные черты концепта:

брань — выражение негативных эмоций и негативной оценки; гроза — молния, гром, осадки и ветер, летом, над землей; русский язык — средство общения, функционирует в России, большой объем словарного состава, близость носителям языка, широкая распространенность, предмет изучения в школе, древний, громкий.

Энциклопедическое содержание включает дополнительные по отношению к информационному минимуму концепта когнитивные признаки, конкретизирующие его, дополняющие его конкретными знаниями. Сюда входят исторические сведения, знания о видах и типах денотата концепта, сведения о частоте встречаемости концептуализируемого явления в реальной действительности и др.

Энциклопедические сведения приобретаются носителями языка в ходе получения личного жизненного опыта, в процессе обучения, практического взаимодействия с денотатом концепта и т.д.

К примеру, для концепта *Москва* — это такие признаки, как *древний город, основан в 1147 г., место расположения оптовых рынков для челноков, мэр Лужков, мишень для терактов, много иностранцев, долго строился, захватывали французы, не захватили немцы, Город — Герой и т.д.*

Для концепта *гроза* — это такие признаки, как *опасна для человека, наиболее опасна шаровая молния, бывает обычно летом, губит самолеты, препятствует полетам, нарушает работу электроприборов, нельзя прятаться под высокими деревьями, вызывает страх у детей* и под.

Концепт *вода* — *вода бывает голубая, воды часто не бывает, без воды и не туды и не сюды, за воду дорого платить, в воде приятно купаться, зимой вода холодная* и т.д.

Сюда же входят когнитивные признаки, отражающие связь концепта с бытом и культурой народа: традициями, обычаями, историей, достопримечательностями, конкретными деятелями литературы и искусства, определенными художественными произведениями, прецедентными текстами и под.

Концепт *гроза* — *ей посвящены литературные произведения (Островский, пьеса «Гроза», Катерина, люблю грозу в начале мая);*

концепт *русский язык* — *на нем говорят известные люди (Пушкин, Лермонтов, Есенин, Ленин), на нем написаны известные литературные произведения («Война и Мир», «я русский бы выучил только за то...»), любимые книги, язык любимых книг, чтение книг, «Ночь на Ивана Купала»), источник фольклора (частушки, песни), на нем говорят страдающие люди (бедность, нищета, революции, войны), на нем говорят в деревенской России (луг, поле, березки, деревня, сарафан, кокошник и др);*

концепт *брань* — *характерна для повседневной речи мужчин, рабочих, уголовников, пьяных, тюремных охранников, несвойственна женскому коммуникативному поведению;*

концепт *Москва* — *стадион «Лужники», есть метро, Кремль, центр — Красная площадь, есть ГУМ и ЦУМ, Большой театр, многонациональная, культурная, бездуховная, политическая, публичная;*

концепт *Ярославль* — *многочисленные церкви, исторические памятники, памятники искусства, Стрелка.*

Энциклопедических когнитивных признаков в концепте обычно обнаруживается много, но многие из них имеют ярко выраженный групповой и индивидуальный характер.

Интерпретационное поле концепта — это совокупность когнитивных признаков, тем или иным образом интерпретирующих образ, информационный минимум и энциклопедическое содержание концепта.

Интерпретационное поле вычленяет в своем составе отдельные зоны. Основные из них таковы.

Утилитарная зона — объединяет когнитивные признаки, выражающие утилитарное, прагматическое отношение людей к

денотату концепта, отражающие знания, связанные с возможностью и особенностями использования денотата концепта для каких-либо практических целей — информация о функции концепта, для чего он нужен, чего с его помощью можно достичь, об условиях его функционирования, какие последствия для человека несет его использование или применение, каких действий со стороны людей требует денотат концепта и т.д.

Например:

концепт *автомобиль* — много хлопот, дорого эксплуатировать, удобно ездить летом на дачу, зимой не нужен;

концепт *английский язык* — сейчас без него никуда, необходимый современному человеку;

концепт *собака* — дорого обходится содержание, от нее шерсть везде валяется, с большой собакой дома спокойнее;

концепт *кошка* — лечит болезни, приятно гладить;

концепт *счастье* — во многом зависит от везенья;

концепт *Москва* — агрессивная, суетливая, шумная, богатая, активная, высокомерная, утомительная, место, где есть работа, большая деревня, златолюбивая, политическая, модная, дорогой город,

Общеоценочная зона — объединяет когнитивные признаки, выражающие общую оценку (хороший, плохой, великолепный, отвратительный, обожаю, люблю и т.д.):

концепт *русский язык* — хороший

концепт *Москва* — отвратительная (не люблю), чарующая, гламурная

концепт *Ярославль* — любимый

Регулятивная зона — объединяет когнитивные признаки, предписывающие, что надо, а что не надо делать с денотатом концепта, в сфере, «покрываемой» концептом (*надо, не надо, нельзя*):

концепт *русский язык* — его надо учить, надо говорить культурно;

концепт *закон* — надо охранять, надо соблюдать, наказывать нарушителей, нельзя нарушать;

концепт *быт* — надо поддерживать, должен быть удобным;

концепт *зуб* — надо вовремя лечить, надо регулярно чистить;

концепт *собака* — нужно кормить, выводить два раза в день, не надо дразнить;

концепт *автомобиль* — надо ездить по правилам;

концепт *улица* — надо переходить по переходу, нельзя переходить на красный свет;

концепт *брань* — после брани необходимо мириться, в брань между близкими родственниками не должен вмешиваться посто-

ронный человек, не следует бранить за глаза, не следует обращать внимание на брань пьяного человека.

Мифологическая зона — зона, объединяющая когнитивные признаки, сформировавшиеся под влиянием мифологических представлений о денотате концепта, приписываемые денотату концепта стереотипным, мифологическим сознанием.

Например:

концепт *русский язык* — великий, могучий, свободный;

концепт *Москва* — великая, третий Рим;

концепт *Ярославль* — Ярослав Мудрый, медведь, великий, величественный.

Мифологические зоны обычно выявляются у небольшого количества общественно-значимых концептов.

Идентификационная зона — зона, объединяющая когнитивные признаки, индивидуализирующие концепт, то есть иллюстрирующие типичное материальное воплощение концепта в реальной действительности, конкретный прототип концептуализируемого явления. Это когнитивные признаки, отождествляющие концепт с его конкретными носителями.

Например, в концепте *женщина* в идентификационную зону входят такие признаки, как — Диана, Дашкова, Екатерина II, Елизавета;

в концепте *гроза* — Иван Грозный;

в концепте *свободная страна* — это не Россия;

в концепте *певица* — Алла Пугачева;

в концепте *поэт* — Пушкин, Лермонтов;

в концепте *город* — Москва, Нью-Йорк, Воронеж;

в концепте *деревня* — моя и т.д.

Идентификационная зона есть в концептах, допускающих персонифицированное представление.

В ряде концептов отчетливо выделяются отдельные *когнитивные слои*. Под когнитивным слоем концепта понимается совокупность когнитивных признаков, отражающих членение содержания концепта по определенному когнитивному классификатору. Слои могут пронизывать все содержание концепта, все его макрокомпоненты. Можно, к примеру, говорить об оценочном и неоценочном когнитивных слоях, а также о современном и историческом когнитивных слоях.

Исторический когнитивный слой включает когнитивные признаки, которые некогда широко обсуждались и имеют поэтому языковые обозначения, которые постепенно вышли из широкого употребления и представляют собой лишь исторический срез концепта, отражают своего рода когнитивную память народа. Сюда входят когнитивные признаки, объективирова-

мые только устаревшими паремиями или устаревшими словами и фразеологизмами.

Так, в концепте *жена* устарел признак *жену надо бить* (*люби жену как душу, трясги ее как грушу*), в концепте *брань* — *надо терпимо относиться к брани* (*брань не дым, глаза не выест*) и др.

Оценочный слой включает все оценочные признаки — как из зоны общей оценки, так и конкретные признаки из других зон, имеющие оценочный характер (например, отражающие эстетическую (*красивый / некрасивый*), эмоциональную (*приятный / неприятный*), интеллектуальную (*умный / глупый*), нравственную (*добрый / злой, законный / незаконный, справедливый / несправедливый*) и тому подобную оценку).

Наличие в структуре концепта значительного количества когнитивных признаков, образующих оценочный слой концепта, позволяет говорить об оценочности данного концепта. Можно также говорить об оценочной акцентуации концепта — положительной или отрицательной, в зависимости от преобладания в оценочной зоне отрицательной или положительной оценки.

Так, в концепте *брань* оценочных когнитивных признаков из общего количества — 118 — выявлено 58; индекс оценочности концепта составляет 0, 49.

Представляется, что все типы макрокомпонентов концепта выделяются во всех концептах, но их объем и яркость могут существенно различаться в разных типах концептов. В некоторых концептах образ занимает значительную часть содержания концепта, может быть много когнитивных образов, в других когнитивные образы могут совершенно отсутствовать, а выявляются лишь перцептивные образы, образное содержание может проявляться слабо. В концептах высокого уровня абстракции (когнитивных категориях) образ обычно ослаблен, а информационный минимум достаточно объемен.

Различна структура интерпретационных полей разных концептов. Так, регулятивные, мифологические, идентификационные зоны выделяются не у всех типов концептов.

Таким образом, при сохранении макроструктуры концепта — образ, информационный минимум, энциклопедическое содержание и интерпретационное поле — объем и содержание каждого из этих компонентов варьирует в зависимости от конкретного типа описываемого концепта.

Сравнение концептов по объему структурных компонентов позволяет делать выводы об особенностях концептуализации действительности, отраженной в этих концептах, позволяет

сравнивать концепты по структуре и устанавливать их когнитивную специфику, выявлять особенности когнитивной картины мира народа.

¹ Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М., 1997. С. 274.

² Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Изв. РАН. СЛЯ. 1993. № 1. С. 3—9.

³ Там же. С. 5.

⁴ Попова З. Д., Стернин И. А. Семанτικο-когнитивный анализ языка. Воронеж, 2007.

⁵ Ср. некоторые данные, представленные в: Тавдгиридзе Л. А. Концепт *русский язык* в русском языковом сознании. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2005; Фисенко О. С. Концепт *гроза* в русском языковом сознании. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2005; Катужков С. С. Лексико-фразеологическая объективация концепта *брань* в русском языке. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006.

⁶ См.: Горелов И. Н. Невербальные компоненты коммуникации. М., 1980; Горелов И. Н., Седов К. Ф. Основы психолингвистики. М., 1998; Жинкин Н. И. Речь как проводник информации. М., 1982; Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи // Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998.

Д. А. Ольшанский

ЭСТЕТИКА ПСИХОТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

Появление понятия метонимии в психоаналитическом дискурсе во многом обязано работам Р. Якобсона об афазии, которые оказали существенное влияние на концепцию психотического языка Ж. Лакана. В 1960 годы сам Якобсон проводит параллель между базовыми процессами бессознательного — сгущением и смещением — и тропами языка — метафорой (сближение по сходству) и метонимией (сближение по смежности). Метафора представляет собой механизм сравнения двух или нескольких предметов, связанных ассоциативным образом, имеющих нечто общее или принадлежащих одному роду понятий. Метонимия, напротив, не опирается на значения слов, но работает только лишь с их грамматическим строем и звучанием так, словно слова вообще не представляют собой ничего больше совокупности букв / звуков, словно они не имеют того, что Соссюр называл «словесным образом», а Фрейд «предметным представлением». По мысли Якобсона, с работой метонимии в чистом виде мы имеем дело в случае афазии, которая представляет собой нарушение способности классици-

цировать, вписывать предметы в некий порядок и устанавливать отношения между ними, находить общее предполагаемое означающее. При афазии отсутствует представление о способе классификации или, как сказал бы психоаналитик, нет главенствующего означающего, того вынесенного вовне, предполагаемого закона, который был бы способен упорядочить символический мир субъекта, обозначить его место по отношению к Другому. Страдающий афазией не способен классифицировать слова «овца», «коза» и «свинья» по родовому принципу, потому что родовое означающее «домашние животные» вовсе не задано самим материальным носителем языка, сосюрковским *langage*. На вопрос, что общего между этими понятиями, для психотической логики может существовать только один ответ: это все двусложные слова с ударением на втором слоге. Никакой иной системы исчисления в случае психоза выявить не удается.

Родовое означающее не выводимо из перечня предметов (равно как отцовский закон не выводим из материнского); скорее напротив, всякий перечень — подобно борхесовскому bestiарию — составляется в соответствии с неким предполагаемым принципом классификации, пусть даже этот принцип не очевиден и не предзадан, а обнаруживается лишь в ходе самого перечисления. Того перечисления, в котором каждый следующий элемент привносит свой собственный принцип классификации и устанавливает иные связи в прежней структуре: «большой», «указательный», «средний», «безымянный», «мизинец» — каждое новое означающее входит в перечень на своих правах, вторгается в него по своему произволу и, отбрасывая прежний режим, прежний способ циркуляции означающих, организует перечень на собственный манер. Если каждый следующий шаг меняет саму карту движения перечня, весь его порядок, то следует предположить наличие некоего мета-закона, который упорядочивает эти пять разнородных означающих не по размеру, не по функции, не по местоположению, но объединяет их некоторым таинственным образом, сращивает их в пятерню пальцев. Это означающее является и родовым (для некоего вида предметов), но и столь же детородным, потому что своим не-наличием оно дает начало перечню, системе исчисления, создает его время для истории и грамматику для всякого высказывания.

Всякий закон приходит в форме логического произвола, нарушения знаковой экономики, поломки всякой прежней системы исчисления, потому что он не опирается на прежний порядок, а отсылает лишь к самому себе. Именно по этой при-

чине ни один закон нельзя доказать, поскольку доказательство предполагает аргументацию, а не тавтологию (*dura lex, sed lex*), к которой, в конечном итоге, сводим каждый закон. Доказать закон можно лишь *post factum*, когда он уже принят в качестве закона, когда он вступил в силу, а потому может получить обоснование, то есть быть встроенным в систему знания, из него вытекающую, встроен в новый логический порядок, основанный на этом законе. Так Римское законодательство опиралось на более древнее право квиритов, которое в действительности никогда не существовало в качестве системы права и стало таковым лишь благодаря Римскому кодексу. Равно и в бессознательном следствии само создает себе причины, отцовский закон впоследствии находит точки опоры в материнском дискурсе, поэтому и доказательство закона может состояться только тогда, когда его выводы уже вступили в силу.

По мысли Канта, закон вообще не нуждается в рациональном доказательстве, но является объектом практического применения: он не восходит ни к идее всеобщего блага (Платона), ни частного удовольствия (Спинозы), но опирается лишь на максимум воли, которая должна стать всеобщим принципом. Так же и для Фрейда закон опирается на волю, с той лишь разницей, что это воля не самого субъекта, а воля отца, причем отца убитого, того, кто уже не сможет дать ответ или прояснить смысл, тайна которого буквально ушла с ним в могилу. Требование становится законом и начинает функционировать в качестве такового лишь тогда, когда теряет своего адресата (отправителя), утрачивает свою видимую причину и материальный — материнский — носитель. Так, завет Бога становится законом лишь тогда, когда Моисей разбивает скрижаль завета: закон должен быть неочевиден. Во всей двусмысленности этого оборота: закон не является следствием какой бы то ни было необходимости или материальной причины, потому его и нельзя понять. «Человек всегда находится в положении, которое лишает его возможности понять закон полностью, ибо ни один человек не может освоить закон дискурса в его целом»¹. Закон всегда опирается не на авторитет некой воображаемой фигуры, а на произвол Господа Бога (который и явлен в мире только посредством заповеди), на волю символического отца, который накладывает запрет на материальное наслаждение, наслаждение матерью, то есть на произвольное движение означающих, согласованное лишь с прихотью, капризом или аффектом. По этому поводу Жан-Давид Назью отмечает, что «всякое новое знание происходит из бессмысли-

цы, но поддерживается авторитетом символического закона»². По этой причине в языке психотика возможно только метонимическое движение означающих, не ратифицированное отцовским законом. Иными словами, «где-то в речи непременно должно быть нечто обосновывающее речь в качестве истинной»³. Функция имени отца состоит именно в том, чтобы ввести пунктуацию в непрерывную материю языка, создать измерение истины, ценности, значения в заводи нагруженных воображаемым бременем означающих, тем самым создать ток означающих, называемый сексуальностью. То есть закон этот создает территорию желанию.

Измерение отцовского закона связано с отказом смысла, логической ошибкой, перерывом в привычном ходе дискурса, потому что он ставит под вопрос саму взаимосвязь означающих, лишает их отношения невинности. Именно поэтому Фрейд в исследовании структуры бессознательного и предлагает обращать внимание в большей мере на полочки дискурса, а не на его привычное течение: оговорки, ошибочные действия, эффекты остроумия, сновидения, — вот где закон бессознательного, как и предполагал Кант, сказывается именно практическим образом. «Так вот, одна из самых поразительных форм прерывного дискурса — это закон, в той мере, в какой он остается непонятым»⁴. Именно потому всякий закон действителен и силен настолько, насколько он находится в бессознательном. По мысли Фрейда, закон вынесен за пределы материального мира, он представляет собой означающее, «содержит свое значение где-то вне себя самого»⁵, и поддерживается он самим этим законом, установленным принципом повторения, циркуляцией, обменом и переводом означающих, которые при психозе как раз отсутствуют.

Именно вынесенность за пределы реального мира позволя-ет закону имени отца отформатировать *материю* в некий абрис воображаемого тела, установить систему различий, отделив представление от аффекта, означаемое от означающего и начертить траекторию их центробежного движения и обмена, скрепляющую символическое и реальное в форме фантазма.

Язык психоза предельно материалистичен, он использует означающие в его пластическом функционировании или, если использовать оборот Фрейда из работы «Бессознательное», пользуется словами как вещами, они подвергаются психическому первичному процессу: «Они подвергаются сгущению и передают друг другу без остатка свои активные энергии при

помощи смещения; процесс может пойти так далеко, что единственное слово может заменить целую цепь мыслей»⁶. Именно с такой предельной энергетической заряженностью одного означающего и сталкивается Фрейд три года спустя в работе с Сергеем Панкеевым, в языке которого существует только потенциальная психическая энергия, сфокусированная на одном единственном означающем, которое заменяет собой комплекс мыслей, трафик либидинального движения, то есть находится на том месте, где мог бы возникнуть невротический симптом (это можно встретить и в случае Анны О.⁷). У Панкеева мы имеем дело со сращиванием реального, символического и воображаемого в одно сплетение, которое не представляет возможности для движения и обмена означающих; собственно, и об означающем здесь говорить сложно, поскольку оно еще не исторгло из себя означаемое, оно перегружено аффектом и захвачено воображаемым, а потому неподвижно в символическом порядке. Психотическое означающее, говорит Лакан, «сводит Другого, большого Другого, Другого как местопребывание речи к другому воображаемому. Это и есть восполнение Символического Воображаемым»⁸. Это нерожденное означающее — «разглагол» (*Verbier*), как говорят Николя Абрахам и Мария Торок, — функционирует одновременно и как означающее, и как вещь; поскольку оно не порвало с означаемым, то и свободного хождения в речи оно не получило. Это не та означающая бессмыслица, которая по мысли С. Леклера, порождает новые смыслы, а, напротив, упраздняет их все до одного⁹. Поэтому, с динамической точки зрения, можно говорить о психотическом означающем как о неконвертируемом и неподлежащем обмену на другие означающие, оно равно своему месту и не может с него сдвинуться. Поэтому психотическому означающему известен только опыт метонимии, то есть скольжения в пределах одного буквообраза, *lettrimage*, тогда как смысловой «тамбур» метафоры или остроты (между очевидным и подразумеваемым) чреват потерей одного единственного значения и распадом всей психической структуры субъекта. Если психотическое означающее и подлечит механизму смещения, то лишь только для того, чтобы вернуться на прежнее место, без всякого приращения смысла.

Работу метонимии можно отнести к тому, что Фрейд называет «искаленным» означающим, т.е. пострадавшим в материальном смысле, но не видоизмененным и не разгруженным энергетически. Так, например, «Espe его собственные инициалы, разумеется, является искаленным *Wespe (oca)*»¹⁰. Лакан склонен видеть в этом «калечении символа» смещение стра-

ха кастрации на означающее, метонимию, которая не заменяет, но изображает то, что было отброшено.

Правда, с не меньшей долей вероятности можно предположить, что С. П. — не только инициалы Сергея Панкеева, но и аббревиатура города Санкт-Петербурга, приезд в который был связан с началом первого эпизода болезни. Метонимия, то есть сближение не по значению, а по звучанию является центральным механизмом движения психотического языка как у Панкеева, так и у Шребера, для которого смысловая разница между «Agiman» и «Achermann» уступала место связи по созвучию. Кроме того, психотический язык склонен создавать все новые узлы связи воображаемым и символическим, как бы противореча сосюрровскому выводу, что означающее всегда произвольно.

Лингвист Джон Стюарт определяет метонимию в противоположность репрезентации «как отношение части к целому, а не одного к другому»¹¹. По его мнению, метонимия является распространением смысла части на смысл целого, экстенсивным расширением значения по основанию референта. При этом метонимия не предполагает интенсивности, то есть переработки информации, она выступает лишь как архиватор, который сохраняет информацию в меньшем объеме, но прежнем качестве, ограничиваясь разбивкой на составные части и их перемещением относительно друг друга. Инициалы и аббревиатуры создают визуальную эмблему для некоего словосочетания, высказывания или мысли, когда единственное означающее «заменяет целую цепь мыслей», на что и обращает наше внимание Фрейд. По мнению Ж. Делеза, «психозу свойственно задействовать некий прием, который состоит в том, чтобы обходиться с обычным, стандартным языком так, чтобы «вернуть» ему какой-то неизвестный исходный язык, который был бы, может, проекцией языка божественного и который унес бы с собой всю речь»¹². Имея целью отменить всякое движение означающих, психотик использует аббревиатуру как механизм аффектации и эстетизации знака, способ вернуть ему утраченную телесность (прото)языка и сохранить его гомеостаз от всякого последующего изменения, что и делает один герой Г. Мелвилла, непрерывно твердящий «*I would prefer not to*»¹³; это и дает Жизели Панков право говорить о том, что у психотика отсутствует речь, то есть работа означающего дает нулевой прирост смысла. Поскольку «образ всегда блокирует истину»¹⁴, то есть препятствует появлению нового означающего, а полнота бытия уже находится на стороне Другого, чей божественный язык известен психотическому субъекту и не нужда-

ется в реконструкции, он не может экранировать присутствие наслаждения иными способами, как посредством бреда, который является для такого субъекта более надежным инструментом связывания наслаждения и дает больше шансов запустить механизм обмена означающими, т.е. создать у психотика некое подобие бессознательного.

Создание аббревиатуры имеет целью сжатие последовательности знаков и реставрацию единичного буквообраза, который мог бы исчерпать собой всю речь, восполнение образного плана языка, сплавляющего в себе означаемое и означающее, так словно черта, их разделяющая, вовсе отсутствует. Восполнение это необходимо потому, что отцовский закон, способный удостоверить это означающее, дать лицензию на его использование, попросту был отброшен, поэтому язык психотика всякий раз испытывает нехватку символического инструментария и прибегает к воображаемым шинам и подпоркам (новоязу, аббревиатурам, бреду, обрыванию фраз или тавтологии), которые скрепили бы душевную конструкцию субъекта подобно тому, как это сделал бы фантазм в случае с неврозом. Психотик ищет полноты бытия на стороне Другого, лишенного и расщепления, точку опоры для бредового построения, которое за системой лесов старается скрыть отсутствие здания фантазма. Интересно, что советский новояз не только насытил аббревиатурами бюрократический и политический дискурс, но и наделил их статусом имени: Вилен, Мэлс, Велорева, Донара — уже не просто означающие, нуждающиеся в историзации, осколки фантазма отца-именователя, но эмблемы, имеющие однозначное толкование, их смысл предзадан и поддается де-конструкции с большими усилиями.

Тот же самый механизм метонимии можно заметить в неудавшемся переводе латинского слова «*filius*», замененного французским «*fils*». Конечно, у Панкеева были основания избегать перевода этого словами: коль скоро для него «Бог — свинья или Бог — кал»¹⁵, то и католическое *filius* — «а также сын» — могло восприниматься им как недопустимое samozагрязнение. Кроме того, он выбирает по созвучию французское слово для того, чтобы избежать другого, более очевидного созвучия с греческим корнем, не менее ясно представленным и в русском языке: «-филия». Латинский язык играет в его истории особую роль не только благодаря имени учителя Вольфа, преподававшего латынь, но и потому, что это язык мертвый, язык, у которого нет речи. Равно как и психотический язык — язык мертвый: он избегает всякого изменения, ревизии или заимствования. Панкеев не случайно говорит имен-

но о латинской букве V (хотя раздвинутые ноги моющей пол девушки больше похожи на русскую букву Л), он отдает предпочтение букве мертвого, а не родного языка, того языка, с которого не возможен перевод.

Другая сторона состоит в том, что сам факт неудавшегося перевода свидетельствует о провалившейся попытке установить связи или найти нити — *fils* — между двумя планами: планом содержания и планом выражения (если использовать понятия семиотики) или между воображаемым и символическим. Ведь перевод всегда апеллирует к некому мета-языковому коду, закону имени отца (не сводимому ни к над-языковому и якобы общему для всех культур предметному представлению, ни к пра-языковому значению), который и позволяет найти или создать в другом языке выражение более или менее схожее с оригиналом. Переводчик создает, а не переносит. При этом переводческий успех не свидетельствует о сходстве языков или об их общем прародителе, который облегчал бы такую работу, а, напротив, указывает на условность всякого переводческого словаря (утверждающего, что *filius* = сын) и на необходимость создавать значение всякий раз заново, свидетельствует о пропасти между языковыми мирами и о возможности переосмыслить связь между предметным и словесным представлением. Ведь мастерство переводчика состоит не в том, чтобы заставить иностранный текст мимикрировать, но в том, чтобы при помощи выразительных средств родного языка показать чужеродность иностранного текста, сохранить за ним его родословную, его собственную литературную традицию. Иными словами, перевод должен находить адекватный код для всякого сообщения, сохраняя при этом позиции его адресата и отправителя. Отказ от перевода у Панкеева свидетельствует о том, что утрата значения, перекодировка означающего — необходимая для всякого перевода — связана не просто с риском неожиданно обнаружить предел своих литературных возможностей или своего языкового бытия, но с опасностью ощутить отсутствие этих границ. Его ошибку в переводе следует понимать как защиту от страха перед распадом всей структуры субъекта. Лакан как раз отмечает, что «любое движение от сообщения к коду и от кода к сообщению оказываются тем самым нарушены и становятся невозможны»¹⁶. Стало быть, перевод психотического буквообраза невозможен по трем причинам: во-первых, он одинок и универсален, он вбирает в себя всю сумму значений, как божественное откровение; во-вторых, эстетическая перегрузка полностью исключает какие бы то ни было трансляции и пе-

реззаписи, подобно тому как легенда на фамильном гербе значит нечто большее, чем те же слова, набранные типографским шрифтом; в-третьих, неосуществима сама рекодировка этого буквообраза, то есть разделение воображаемого и символического, поскольку вопрос о смене кода выливается в проблему утраты психической структуры.

При этом стоит помнить, что день рождения Панкеева приходится на рождество, и ежегодный двойной подарок принимался еще и как дары младенцу Христу. Панкеев идентифицирует себя с Христом, а разницы между словами «сын» и «*filius hominum*» столь мала, что перевод последнего осуществляется не на родной, а на иностранный — французский — язык. Божественный дар, таким образом, является не символом желанья, но, будучи представлен на материальном носителе, превращается в еще в одну спайку буквы и образа; Панкеев путает божий дар с рождественским подарком, предельно материализует Бога, при этом лишает его желанья (что можно наблюдать и в случае Шребера). В стремлении Панкеева обозвать Бога можно видеть не только унижение отцовской фигуры, но и попытку как-то материализовать того, кто не имеет образа и чье имя нельзя произносить вслух. Выражение «Бог — свинья или Бог — кал» — это попытка опредметить Бога, тщетное усилие найти эквивалент для него среди вещей, обозначить его присутствие в горизонте материального мира, лишить его загадки, трансцендентного статуса. Именно этим же стремлением можно объяснить монофизитский вопрос о телесности Бога: «Имел ли Христос заднюю часть?»¹⁷. Как представить того, кто не имеет образа? — именно этим вопросом перевода и озадачен Панкеев. Он поместил Бога по эту сторону реальности и «против Бога он занял сторону отца»¹⁸. Поскольку синица в руках лучше, чем журавль в небе, Панкеев — подобно герою Достоевского¹⁹ — отринул трансцендентальный и предполагаемый закон в пользу очевидного прежнего порядка, отца воображаемого, тем самым он отбросил закон отца в обмен на образ отца. Ведь Бог существует так, как если бы его не было, его закон не поддается формулировке, тогда как Константин Панкеев, напротив, адресует ему свое желание в реальном мире.

Эта переводческая ошибка может быть интересна для нас еще и потому, что может показать параллель между функциями метафоры и переноса. Перевод и метафора — говорение «другими словами» — вписывается в функцию переноса (говорение «в другом месте» или в «месте Другого»), когда вдруг обнаруживает себя некая связь между разными контекстами,

казалось бы, изолированными означающими, некий новый закон заявляет о себе и подчиняет своему режиму пульсацию мира бессознательного. Эффект переноса состоит как раз в том, что, будучи пятном на картине бессознательного, субъект вовсе не замечает взгляда, который охватывает всю картину и принадлежит Другому. В силу расщепления между взглядом и глазом, которые никогда не совпадают, но именно иллюзия присвоения взгляда — хотя «глядят на меня вещи, вижу, однако, их я»²⁰ — и позволяет осуществиться переносу. Субъект и не подозревает о том месте в окоме Другого, из которого раздается его речь, уготованное в уме место всегда остается для него в неизвестности, той неизвестности, которую не может позволить себе психотик. Его место по отношению к Другому всегда определено и фиксировано, поэтому метафора не просто соединяет разные слова, но самого субъекта заставляет обнаруживать себя всякий раз в новом месте, в иной мизансцене — помещает субъекта в переносе. Доминирование метонимии сказывается как на оскудении переноса, который сводится к функциональной сцене, так и на тотальном присвоении взгляда, который не может быть передан Другому, и на объективировании своего тела, которое в случае Анны О. изначально истеризируется. Из этого можно вывести правило психотической грамматики: то, что нельзя сказать другими словами, можно только повторить в другой раз. В другой записи. Метаморфоза означающего уступает место монологичному упорству буквообраза.

В случае развязывания психоза у Панкеева можно проследить то упорство символического порядка, которое Лакан противопоставляет воображаемому гомеостазу²¹, упорство, в котором одно означающее всегда отсылает к другому таким образом, что даже (прото)означающее, буквообраз, так или иначе содержит в себе потенциальную возможность замещения и обмена. Это и влечет за собой либо появление фантазма (в случае невроза), либо развертывание бреда (в психозах), к чему и пришел Панкеев после нескольких лет аналитической работы. Хотя идея кастрации была им отброшена, тем не менее она никуда не исчезла и спустя непродолжительное время возвратилась к нему в принудительной форме, но уже извне его психического мира. Отцовская функция всегда приходит как произвол, но, будучи свершена и принята, она становится законом, образуя правовое пространство субъекта, между тем как, отринутая, она сохраняет свою силу и произвольность, но действует со стороны реального уже безо всякого разбора.

Магнетизм означающих работает с завидным упорством: всякое единичное означающее в перспективе готово стать первичным и дать начало вторичному означающему. Иными словами, целостность и прозрачность материнского языка должна быть нарушена, закон имени отца должен свершиться, поскольку он был привнесен в мир субъекта. Имя это «хотя бы раз было упомянуто»²², как говорит Лакан, но оказалось *verworfen*, отброшено, поэтому, хотя бред и исполняет некое подобие фантазма, являясь символическим экранированием от интервенций реального, тем не менее отсутствие опоры на закон делает эту кладку весьма недолговечной, постоянно нуждающейся в усилении путем привлечения все новых сил и новых означающих. Бред в потенциале инфицирует весь язык психотика, захватывает его без остатка в результате «цепной реакции» самих означающих: «Нехватку того означающего, которое мы называем Именем Отца, субъект волей-неволей должен восполнить. Именно вокруг этого и разворачивается процесс, который я назвал происходящей в психозе *панической*, или *цепной*, *реакцией*»²³. Язык психотика напоминает целину, еще не поделенную на уголья, на угодное и вытесненное, поэтому психотик вынужден жертвовать всем ради поддержания бредовой конструкции: как в случае Анны О., чтобы не проболтаться о чем-то одном, следует молчать обо всем сразу. Аналогичный принцип работает и в языке Панкеева: чтобы не утратить своего устойчивого мира, он избегает всякой подвижности своего буквообраза, как можно полнее утопляя его в воображаемом. Ведь психотик живет в мире установленной и принятой закономерности, мире «тотального значения», в котором невозможна ни бессмыслица, ни случайность. Как и для Германна из «Пиковой дамы», которую Панкеев однажды упоминает, случайная замена одной карты, одного означающего, может стать роковой ошибкой, явиться причиной развязывания психоза.

Вспомнить можно только то, что было забыто: память — это возвращение вытесненного, иными словами, не то, что мы помним постоянно, а то, что имеем возможность вспомнить. Память представляет собой систему следов, тот способ и манеру перезаписи, которые предопределены нашим фантазмом. Психотик же не имеет опыта вытеснения, поэтому ни отстранить, ни вернуться к прошлому по тропе мнесических следов он не может, поэтому любое означающее может случайно вернуть ему его травму, прошлое всегда с ним, подобно тому, как буквообраз присутствует повсюду в истории Панкеева. У него почти нет сопротивления, потому что в его душев-

ном мире нечему сопротивляться, он отлично помнит события своего детства просто потому, что они никогда не покидали его. Психотику не доступен режим речи, то есть становления смысла в слове, именно потому, что его язык уже обрел полноту значения, поэтому и память его функционирует не как турникет, членящий движущийся поток означающих и устанавливающий некий счет забытому и восполненному; для психотика — как и для Гамлета — время сошло с петель, утратило свой закон, свою меру, или дословно — *out of joint*: оно не прикреплено к означающему, не укоренено в речи, а значит, исключает появление пульсации желания. Вся история Панкеева — это движение одной буквы, которая вращается в машине метонимии. Однако этого навязчивого перевертыша еще не достаточно для того, чтобы говорить об устойчивой связи символического и реального. Тем более что галлюцинаторные разрывы этого символического полотна налицо, равно как и эстетизация слова, чувственное восприятие знака, и бредовые подпорки, создающие гомеостаз его воображаемого тела.

Смысл фантазма невротика состоит в том, что он говорит всегда то, что было сказано ему, что каким-то образом сказало на нем. «Бессознательное — это совокупность воздействий, оказываемых на субъекта речью»²⁴. В отличие от невротика психотик как субъект речи представляет собой «вмененный субъект», как выражается Паскаль Шампань, субъект, которому открытие и случайность остаются неведомы, слово уже вменено ему, сложено и запечатано в его уста, и не нуждается в поиске, пробе или дешифровке. Мир психотика как раз не претерпевает этой «совокупности воздействий», психотический буквообраз не «совокупляет» означающие (создавая метафору), а, напротив, купирует всякое движение. Всякое высказывание — появление слова снаружи — возможно только благодаря ресурсу несказанного, первовытесненного, реального, предельно отчужденного от субъекта; речь стремится к репрезентации вытесненного представления, артикулируя фундаментальную нехватку в желании субъекта, заданную законом имени отца; всякое высказывание несет функцию восполнения. Психотический язык демонстрирует нам представление без репрезентации, без означающего, то представление, что не было еще означено, экранировано, задействовано инстанциями символического.

Метонимия задействует эстетическое начало, потому что в отличие от метафоры она не выражает, а изображает, разыгрывает зрелище на сцене психической жизни субъекта, зрелище, которому субъект этот, в конечной перспективе, и сво-

дится. В случае Панкеева это — представление страха кастрации в форме галлюцинации с отрезанным пальцем: взгляд волков здесь и есть отброшенное кастрационное представление, которое возвращается на этот раз в принудительном обличье страха. Фрейд отмечает, что «бессознательное либидо отвергнутого представления появляется в виде страха»²⁵; наиболее приемлемым форматом для нерепрезентированного представления, не связанного со словом, а значит, не помещенного в границы и не лимитированного энергией, является страх. То же говорит и Лакан в семинаре по психозам: «то, что подверглось *Verwerfung*, что оказалось вне символизации, структурирующей субъекта, всегда приходит к нему снаружи»²⁶. Не принятый внутрь порядок исчисления возвращается извне неисчислимым наслаждением.

Субъект целиком захвачен этим аффектом, он без остатка открыт взгляду волков, исчезая под его пристальным напором. Реальное глядит на него, вызывая панический страх, подобный страху гоголевского персонажа: «простыни уже нет... портрет открыт весь и глядит мимо всего, что ни есть вокруг, прямо в него, глядит просто к нему внутрь»²⁷. Упавшая простыня или распахнутое окно в спальне Панкеева открывают перспективу взгляда Другого, лишённого всякого экрана, символического посредника. Ролан Барт во «Фрагментах речи влюбленного» также склонен понимать субъектную позицию Панкеева как место отсутствия перед лицом Другого: «Возбуждает меня силуэт за работой, *который не обращает на меня внимания*: Груша, молодая горничная, производит живое впечатление на человека-волка: встав на колени, она драит пол. И вот, рабочая поза до некоторой степени гарантирует мне *невинность образа*: чем больше предоставляет мне другой знаки своей занятости, своего безразличия (моего отсутствия), тем сильнее я уверен, что захвачу его врасплох, словно для того, чтобы влюбиться, мне нужно исполнить атавистические формальности по умыканию, а именно — внезапный налет (я застаю другого врасплох и тем самым даже он застаёт врасплох меня: я же не ожидал застать его врасплох)»²⁸. Раздвинутые ноги Груши в форме латинской V и есть взгляд, взгляд принадлежащий Другому. В версии Барта, влюбленность для Панкеева связана с моментом исчезновения самого себя, распластанности перед взглядом, это чрезмерно опасное и страшное предприятие, равно как и предельно эстетизированное, преисполненное эйфории: V глядит на его исчезновения, Другой наслаждается его обращением в ничто.

Коль скоро чаша выбора пола миновала Панкеева, Барт го-

ворит о невинности образа, речь идет о пассивности или активности, удержании или отчуждении взгляда, «он застиг» или «его застигли»; в этой сцене половые отношения не разыгрываются вовсе. В мире Панкеева довлеет не противоположность мужского и женского, а оппозиция активности и пассивности, бытия и ничто, поскольку психотик является субъектом отсутствия, подлежащим наслаждению Другого, без остатка и без нехватки, столь необходимой для возгонки и циркуляции желания. «Невинность образа», связанная с отказом от выбора пола, погружает Панкеева в тотальное влечение к жизни, подчиняет инстинкту к жизни которого «...живое существо лишается, когда вступает в цикл воспроизведения рода половым способом»²⁹. Ведь влечение к смерти — к восполнению бытия — известно только тому, кто эту самую полноту утратил, выбрал один пол, отказавшись от всех прочих возможностей и утратив в этот момент часть своей плоти. Подобно Шреберу, который верил в то, что он бессмертен до тех пор, пока не превратился в женщину, Панкеев пребывает в ситуации бесполового бессмертия; его собственный образ преисполнен полноты, благодати бытия; мир психотика столь целостен и однозначен именно потому, что у нет выбора, в конечном счете, того единственного выбора, на который субъект имеет полное право, — выбора собственной смерти. «По мере того как идентификация существа с собственным образом в чистом и беспримесном его виде заходит все дальше, не остается больше и места для изменения, то есть смерти»³⁰. Работа воображаемого регистра — влечение к тождеству — отчуждает от субъекта весь тот перечень различий, установленный законом имени отца, в координатах которого длит он свое бытие. Тотальность воображаемого не только пресекает любое качественное изменение состояния, связанное с метафорой, но и лишает субъекта единственного подлинного измерения свободы. Ведь смерть является наиболее сингулярным выбором, шансом на субъективность, который психотическим субъектом оказывается упущен.

¹ Лакан Ж. Семинары. Книга 2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. (1954/55). М., 1999. С. 184.

² Nasio J.-D. Enseignement de Sept Concepts Cruciaux de la Psychanalyse. Paris, 1988. P. 240.

³ Лакан Ж. Семинары. Книга 5. Образования бессознательного. (1957/58). М., 2002. С. 168.

⁴ Лакан Ж. Семинары. 2. С. 184.

⁵ Лакан Ж. Семинары. 5. С. 179.

⁶ Freud S. Das Unbewußte (1915) // Gesammelte Werke. Frankfurt a.M.; London, 1940—1952. Bd. X, S. 298.

⁷ Она «попросту повторяла глагол в неопределенной форме: мучить, мучить». Фрейд З., Брейер Й. Исследования истории. (1895). СПб., 2005. С. 43.

⁸ Лакан Ж. Семинары. 5. С. 12;

⁹ Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа. (1964). М., 2004. С. 269; О роли означающей бессмыслицы в истолковании см. также: *Leclaire S. Ecrits pour la psychanalyste*. Paris: Arcanes, 1996;

¹⁰ Freud S. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose. (1918) // G.W. Bd. XII. S. 128.

¹¹ Стюарт Д. Возвращаясь к символической модели: нерепрезентативная модель природы языка // Знаковые системы в социальных и когнитивных процессах. Новосибирск, 1990. С. 104.

¹² Делез Ж. Бартлби, или формула // Делез Ж. Критика и клиника. СПб., 2002. С. 100.

¹³ Джозеф Адамсон считает, что эта фраза не имеет ни адресата, ни отправителя, а потому обращает в ничто всякое высказывание. Подробнее о психоаналитических исследованиях языка Мелвилла см. его книгу: Adamson J. Melville, Shane and the Evil Eye: A Psychoanalytic Reader. N.Y., 1997.

¹⁴ Lacan J. Yale University, Kanzer Seminar // Scilicet. No. 6/7, 1975. P. 19.

¹⁵ Freud S. Aus der Geschichte. S. 40.

¹⁶ Лакан Ж. Семинары. 5. С. 178.

¹⁷ Freud S. Aus der Geschichte S. 111.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Подробнее об этом см. сравнительный анализ «Из истории одного инфантильного невроза» и «Достоевский и отцеубийство»: *Marinov V. Dostopjevski, l'homme aux loups et les «primitifs» de Freud // Psychanalyse à l'Université*. Vol. 9. No. 36, 1984. P. 621—631.

²⁰ Лакан Ж. Семинары. 11. С. 119.

²¹ См. главу «Гомеостаз и упорство» в книге: Лакан Ж. Семинар 2. Указ. изд. С. 80.

²² Лакан Ж. Семинары. 5. С. 178.

²³ Там же. С. 170.

²⁴ Лакан Ж. Семинары. 11. С. 136.

²⁵ Freud S. Das Unbewußte. S. 281.

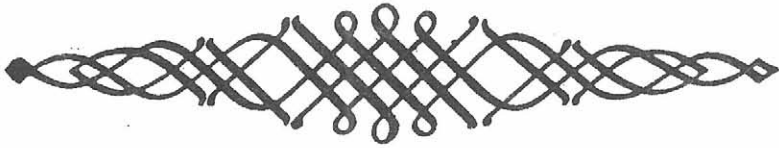
²⁶ Lacan J. Le Séminaire. Livre III. Les structures freudiennes des psychoses. (1955/56). Paris: Seuil, 1981, S. 87.

²⁷ Гоголь Н. В. Портрет. СПб., 2004. С. 120.

²⁸ Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М., 1999. С. 25.

²⁹ Лакан Ж. Семинары. 11. С. 210.

³⁰ Лакан Ж. Семинары. 2. С. 340.



ИЗ МИНУВШЕГО: ВОСПОМИНАНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, СООБЩЕНИЯ

ИЗ ПИСЕМ А. В. ДРУЖИНИНА*

Публикация и комментарий Н. Б. Алдоиной

5

А. В. Дружинин — А. А. Краевскому

Августа 11 [1854 г.] С. Мариинское

Прилагаю при сем, добрый и почтеннейший Андрей Александрович, первое из писем, о которых я писал Вам. Для газеты, по моему мнению, они едва ли будут пригодны и по объему, и по содержанию, впрочем, это Вы уже сами решите по собственному усмотрению. Как вы думаете, не поместить ли в одном из будущих писем маленького разбора стихотворений Фета? Он меня просил поговорить о них, и эта работа мне улыбается, но кажется, у вас уже о Фете было писано? Если желаете, чтобы я говорил о нем, то будьте так добры и перешлите мне с газетами экземпляр его стихов. Я помню все лучшие наизусть, но лучше будет, если книга окажется перед глазами. Будьте здоровы и кланяйтесь всем добрым приятелям — через месяц с небольшим и я появлюсь в Петербурге.

Душевно преданный Вам
А. Дружинин

Не пожелает ли кто из имеющих дела с вами книгопродавцов купить у меня и издать на эту осень роман нелепости великой, но как кажется, крайне забавной, а именно: *«Приключения, странствования и невероятные деяния друзей Ивана Черно-книжникова?»*. В журнале такое безобразие отдавать опасно, но я готов почти прозакладывать голову, что все творение разойдется с быстротою. Если книгопродавец окажется вежливым и благонадежным, то я даже сделаю ему особенную гратификацию. то есть в случае постыдного падения книги возвращу ему часть платы или всю, как придется. При этом одно условие мое

*Сокращение. Начало см.: *Филологические записки*. 2006. Вып. 25.

siue qua pop (непременное условие. — *Н. А.*) — книга должна быть издана чисто и даже щеголевато.

РО РНБ. Ф. 391. Ед. хр. 345. Лл. 6-6 об. Год определяется по связи с письмом Дружинина к А. А. Краевскому от 29.06. (1854 г.) и упоминанию о «Странном романе...».

.....*первое из писем, о которых я писал Вам...* — В письме к Краевскому от 29.06 (1854 г.) Дружинин сообщал: «Я заготовил и заготавливаю много кое-чего нового, хотя от работы у меня глаза вылезают из головы, как у рака. С оказией пришлю вам первые плоды в виде “Писем о поэзии в стихах и прозе”, одно только нехорошо — по объему и серьезности едва ли они будут годиться в газету» (Там же. Л. 1). Первое «Письмо...» было посвящено роману Ш. Бронте «Villette» («Городок») (1853). 26.06.54 г. Дружинин записал в «Дневнике»: «В эти дни ... почти кончено «Первое письмо И[ногороднего] п[одписчика]» о поэзии в стихах и прозе, с разбором “Вильет”. За “Вильет” пойдет “Scines de la bohkme” («Сцены из [жизни] богемы». — *Н. А.*), а потом уже и не знаю что» (303). По мнению Б.Ф.Егорова, «замысел, наверное, не был осуществлен. “Письма Иногороднего подписчика...” более не появлялись, а разбор романа Ш. Бронте «Вильет» опубликован отдельно (Библиотека для чтения, 1856, № 12), впрочем, под рубрикой “Литературные беседы и парадоксы Иногороднего подписчика”)» (*Егоров Б. Ф. Примечания // Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 477*). На самом деле первая статья была завершена и, как следует из публикуемого письма, выслана Краевскому, но по какой-то причине осталась ненапечатанной и была возвращена автору. В письме к Дружинину от 11.04.56 г. Краевский напишет: «Статью о Коррер-Бел[л]е чуть ли не возвратил я вам» (Письма к А. В. Дружинину. С. 164). Как сказано выше, упомянутая статья будет опубликована в 1856 г. в «Библиотеке для чтения». Второе «Письмо...» — «По поводу книги Henry Murger “Scines de la bohkme”» (Анри Мюрже «Сцены из [жизни] богемы») — не было завершено Дружининым. Помимо названия серии, оно имеет помету: «Письмо 2» и обращено к «М.Н.К.», по видимому, к петербургской знакомой Дружинина, дочери его приятеля Н.А.Стремоухова Марии Николаевне Корсаковой (РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 96. Л. 1). Не исключено, однако, что замысел «Писем о поэзии в стихах и прозе» возник еще в 1853 г. В РГАЛИ сохранилось письмо Дружинина, имеющее посвящение «М. Н. К-ой». Предшествующая ему помета («Пятница, 26 июня») позволяет установить дату написания письма — 1853 г. (РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр.

274. Л. 1). В данном послании, построенном в форме импровизации, Дружинин вспоминает о природе и достопримечательностях Кавказа, о Лермонтове, о театральных постановках провинциальной труппы. На замысел серии проливает свет и вступление, которым начинается статья о романе Ш. Бронте «Villette»: «Много лет назад задуман был мною целый ряд статей о проявлении поэтического элемента в современном искусстве, как русском, так и иностранном. Я собирался устроить охоту на поэзию, ловить ее везде, где она только нам сама скажется, в книгах и в картинных галереях, в стихах и, пожалуй, в газетных статьях, на пирах и на тихих беседах, в опере и в балете, пожалуй, хоть в сельском уединении, пожалуй, хоть в юношеских беседах об искусстве» (V, 211).

.....разбора стихотворений Фета... — отзыв Дружинина о стихотворениях Фета в «Отечественных записках» или «Санкт-Петербургских ведомостях» неизвестен. В 1856 г. он поместит в «Библиотеке для чтения» рецензию на сборник «Стихотворения» А. А. Фета (№ 5).

.....через месяц с небольшим и я появлюсь в Петербурге... — Дружинин вернулся в Петербург 17.09.54 г.

Не может ли кто из книгопродавцов купить у меня и издать «Приключения, странствования и невероятные деяния друзей Ивана Чернокушниковых»... — Речь идет о «Странном романе...». Первоначально Дружинин намеревался опубликовать его в «Библиотеке для чтения», но неаккуратность А. В. Старчевского в денежных делах, осложнившиеся отношения с О. И. Сенковским побудили писателя уйти из «Библиотеки для чтения» и решиться на отдельное издание произведения. По всей вероятности, Краевский порекомендовал Дружинину книготорговца, ибо в «Заметках Петербургского туриста» он дважды сообщает о предстоящем издании романа осенью 1856 г. (VIII, 216, 386). Однако в печати «Станный роман...» не появился.

6

А. В. Дружинин — П. В. Анненкову

[7 июня 1856 г., Кунцево]

Милейший и добрый Павел Васильевич, приветствую вас усердно и желаю вам всего лучшего. Как-то вы поживаете, а мы о вас часто поминаем под сению кунцовских рощ. Живем мы очень тихо, я довольно много работаю и скоро еду к себе в деревню. Что ваш знаменитый сад, так безобразно изобращенный Гурганевым, и часто ли вы точите шишку? Я открыл в Москве целые гнезда прелестных нимф и очень доволен. А

Василий Петрович от декокта и поносов, с ним сопряженных, так исхудал, что употребляет раз в месяц и потом охает три недели. Обнимаю Вас. Не забудьте привести с собой что-либо для «Библиотеки», я на вас [рас]счит[ыв]аю, как на гранитный монумент. Дела по журналу идут, я приобрел достаточное число сотрудников.

Весь Ваш

А. Дружинин.

РО ИРЛИ. № 5711. Лл. 51-51 об. Год определяется по связи с письмом В. П. Боткина к П.В.Анненкову от 7.06.56 г. (Письма П. В. Анненкова к В. П. Боткину и А. В. Дружинину / Публ. и коммент. С. Я. Долининой // Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 178—179).

.....*под сению кунцовских роц...* — Лето 1856 г. Дружинин проводил в Кунцеве в гостях у Боткина. 7.06.56 г. они отправили Анненкову письма, о получении которых последний сообщил 19.06.(1856 г.): «Почтеннейшие господа Василий Петрович и Александр Васильевич! Обрадовали вы меня письмецами своими...» (Там же. С. 181). Публикуя письмо Анненкова к Боткину от 19.06. (1856 г.), хранящееся в РО ГТМ, С. Я. Долина замечает: «...письмо Дружинина неизвестно» (Там же. С. 182). Утверждение неверное. Письмо Дружинина обнаружено нами среди посланий Боткина к Анненкову в РО ИРЛИ.

Что ваш знаменитый сад, так безобразно изображенный Тургеневым... — Приведенный пассаж поясняет фрагмент из воспоминаний Анненкова: «Четвероугольные грибы, такие же пруды, толстые корни и другие принадлежности деревни, где я жил летом (в Чирьково. — Н. А.), выдуманы были Тургеневым для того, чтобы привести в соответствие обстановку моей резиденции с ее хозяином или предполагаемым наружным его видом. Они много потешали общих наших друзей» (Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 438). В послании к Боткину и Дружинину от 19. 06. 1856 г. Анненков пишет: «Ничего я не штудирую, а лежу в безобразном своем саду, имеющем некоторое количество старых, престарых деревьев. И очень хорошо. Четвероугольных нет — это вздор, противный физике и здравому смыслу» (Письма П. В. Анненкова к В. П. Боткину и А. В. Дружинину. С. 181).

Не забудьте привести с собой что-либо для «Библиотеки»... — Официальное утверждение Дружинина редактором «Библиотеки для чтения» произойдет позже, но уже с апреля 1856 г. он фактически руководил журналом. В ответ на просьбу Дружинина Анненков писал ему 19. 06. 1856 г.: «Касательно статей — вы мне

просто закажите, Дружинин: вот, дескать, что напиши, а иначе сам я ни на чем не остановлюсь, потому что ничего особенно теперь меня не занимает» (Там же. С. 181).

7

Дружинин — П. В. Анненкову

С. Мариинское 22 июня [1861 г.]

Не совсем скоро решился я писать к Вам, милый и дорогой друг Павел Васильевич, причин тому было много — одна из них состоит в предписании доктора Экка, не велевшего мне ни писать, ни работать, ни заниматься каким-либо делом, *сколько-нибудь интересным и, следовательно, производящим некоторое волнение*. Я на это, конечно, сказал, что вся моя жизнь прошла в труде и что я не имею ни средств, ни охоты вести жизнь принца Альберта или супруга королевы гишпанской, но он не внял ничему. И вот я теперь в деревне, пью молоко, целый день лежу и читаю. С крестьянами еще бесед не держал. Относительно дворовых не знаю, что сказать вам, — все как будто в исправности, а между тем я положительно калека без поврежденных членов. Ходить много не могу, на гору всходить нет силы, и наверно можно сказать, что, если мне и суждено поправиться, то не иначе, как после долгой жизни на самом заботливом режиме. Впрочем, голова и состояние духа хороши, совсем не то, что в мою прошлую болезнь, когда я был таким подлым трусом.

В крае нашем тихо, как может быть тихо в теперешнюю пору; так как в очень большом количестве имений хлебопашество не составляет важной статьи, то вялая, плохая работа еще не окончательная гибель. Странно и смешно даже смотреть на теперешние работы: крестьяне выходят исправно, боясь властей и наслышавшись о наказаниях по соседним уездам, но они едва передвигают ноги и все делают с крайней медленностью. Но так как эта метода совершенно не подходит к их привычкам и манере работы с детства, то эта самая вялость их утомляет хуже, и они с удивлением видят, что, давая себе всевозможные небывалые фортели, в результате усталость та же и день оказывается черт знает каким странным. Оттого многие, помямливши недельку, другую, обращаются к прежней манере работы. По оброчным статьям все исправно, но если что способно удивить, то это поведение дворовых. Казалось, глава о дворовых самая удовлетворительная в Положении. И что же, наши дворовые, едва дождавшись приезда матушки, бросились перед ней ниц, умоляя ее не покидать их и не прогонять. А между тем их содержат весьма обыкновенно и работы у них

немало, — но семьи, привязанность к своему углу, все это их делает не только хладнокровными, но враждебными свободе.

Много бы надо еще писать, но устал, да и пора на почту посылать. Пишите мне в Гдов, Льву Никол[аеви]чу Оболяянину, для передачи А. Дружинину.

Супруге Вашей прошу передать мое душевное почтение.

Искренне преданный Вам
А. Дружинин

А что у вас делается?

РО ИРЛИ. 5707. Лл. 5-6 об. Год определяется по содержанию

.....Льву Никол[аеви]чу Оболяяникову... — Л. Н. Оболяяников (1821—1885), судья Гдовского уезда

8

А. В. Дружинин — М. Н. Лонгинову

СПб. 25 дек[абря] 1856 [г.]

Добрый и любезнейший друг Михаил Николаевич, Панавев сильно обрадовал меня, передавши мне ласковые слова ваши по поводу «Лира» и воскресшего Чернокнужника. Грешно было бы мне не отвечать на дружеское приветствие старого товарища по литературе и по чернокнужнику, который, сверх всех своих милых качеств, умеет сочувствовать и упорному труду целого года, и веселой искренней шутке, ненавистной для сухих умников. Я давно собирался писать к Вам и просить вашего сотрудничества, но постоянные сборы в Москву и надежда на личное свидание меня задерживали. Ожидая от вас трудов серьезных и сообразных с вашим вкусом, я всегда буду держать для вас местечко и на страницах, посвященных чернокнужнику и прутковщине. А. Толстой и Жемчужников обещали быть нашими верными сподвижниками и по этой части (*Périsse l'humanité plutôt, que le principe* (Скорее погибнет человечество, чем принцип. — *Н. А.*) *чернокнужия!* Блажен кто свету не кадит и дерзает хохотать во все горло, когда ему весело! Суровый писатель ученого свойства подобен флюсу — полнота его односторонняя. Мы с вами никогда не были ходячими флюсами, а оттого нам милы и Прутков, и Матвей Хотинский, и Мильгофер, и Буйновидов.

Дела мои идут так хорошо, что в мае я еду за границу, оставивши готовый материал на все время моего отсутствия. С другой стороны, и подписка показывает, что поднятие журнала, которое, думал я, будет продолжаться несколько лет, совершится за эту зиму. Если мы, разлучась с «Совр[еменни]ком», нанесли друг другу некоторый ущерб, это покрывается многими выгодами,

никому неизвестными прежде, ибо до этой поры не было у нас двух журналов, живущих в согласии. Общая выписка период[ических] изданий иностранных, обмен статей, рекомендация сотрудников новых, наконец, общие совещания в тысяче разнородных вопросов — все это должно иметь свою выгоду, не говоря уже о силе, которую представляют два согласные журнала на случай невзгод и отпора противникам. Теперь и седовласому Андрею, не взирая на «Петербургские ведомости», неловко яриться и свирепствовать, потому что при общем приличном тоне литературы все резкое составит диссонанс довольно скандальный.

Тургенев пишет к нам часто, — здесь нашего круга осталось довольно, и мы часто сходимся для пердения языком и иных благих целей. У нас здесь начинает шевелиться идея об основании литературного инвалидного капитала, вроде английского literary fund (Литературного фонда. — *Н. А.*). Кушелев желает на сей конец пожертвовать большую сумму, но вся мысль еще в зародыше и устав фонда не написан. Сообщите при случае эту идею разным московским литераторам и дилетантам, что они о ней скажут и как она у вас примется. Полезно подготовить всех к этому делу, от которого надо ждать хороших результатов, потому что оно должно сблизить литературу и ее друзей в обществе, составив как бы центр общей деятельности и нейтральный грунт для всех партий.

Будьте здоровы, любезнейший друг, и не забывайте преданного Вам

А. Дружинина.

Вчера забыл спросить ваш адрес и пишу в канцелярию генер[ал-]губернатора.

РО ИРЛИ. 23.171. Лл. 1-2 об. См. также: РГАЛИ. 167. Оп. 3. Ед. хр. 270. Лл. 1-2. Машинопись. Письмо датировано Дружининым 1855 г. А. М. Ранчин, публикуя фрагмент письма по машинописной копии, также относит его к 1855 г. (*Ранчин А. М.* Под сению кулис и под кровлю борделя («Писатель не для дам» М. Н. Лонгинов) // *Лица: биографический альманах.* М.; СПб., 1993. Вып. 2. С. 396). Между тем из содержания письма (упоминание о переводе «Короля Лира» Шекспира, предстоящей поездке за границу, замысле «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым» и пр.) следует, что оно написано в 1856 г.

....передавши мне ласковые слова ваши по поводу «Лира»... — См. примечание к письму Дружинина к Боткину от 8.02.56 г.

Я давно собрался писать к Вам... — В мае 1854 г. М. Н. Лонгинов переехал из Петербурга в Москву, где получил должность чиновника особых поручений при генерал-губернаторе.

.....нам милы и Прутков, и Матвей Хотинский, и Мильгофер, и Буйновидов... — Матвей Хотинский и Мильгофер — персонажи «чернокнижных» поэм М.Н.Лонгинова «Матвей Хотинский» и «Бордельный мальчик», Буйновидов — герой «Сентиментального путешествия...», «Странного романа...», «Заметок Петербургского туриста» и ряда других произведений Дружинина.

....седовласому Андрею ... неловко яряться... — Речь идет об А. А. Краевском.

.....в мае я еду за границу... — 11 апреля 1857 г. Дружинин выехал в Москву, откуда 14 или 15 мая этого же года вместе с Боткиным отправился за границу.

У нас здесь начинает шевелиться идея об основании литературного инвалидного капитала... — Дружинин являлся инициатором создания «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым» (впоследствии — Литературного фонда).

Кушелев желает ... пожертвовать большую сумму... — Г. А. Кушелев-Безбородко (1832—1870) — граф, меценат, издатель журнала «Русское слово». 13.11.56 г. на обеде у него Дружинин впервые высказал предложение об основании «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым» (398).

9

А. В. Дружинин — А. А. Фету

СПБ. 28 янв[аря] — [6 февраля] 1858 [г.]

Добрый и милейший друг Афанасий Афанасьевич, наконец моя бессонница и соединенное с ней нервное расстройство, кажется, проходят, говорю *кажется*, потому что этот проклятый недуг адски упорен и, раз уцепившись за человека, не скоро с ним расстается. Итак, могу побеседовать с Вами о стихотворениях Ваших с полной откровенностью, как вы сами того желаете.

Обе вещицы, присланные вами, очень хороши и принадлежат к числу лучших, вами написанных за год времени. Они не принадлежат, однако, к разряду первоклассных ваших стихов, и, вообще говоря, с «Золотого века» вы не произвели ничего первоклассного. Причина весьма ясна: странствование и новый образ жизни, отдаление от русской природы и отсутствие людей, в кругу которых фантазия (так! — *Н. А.*) вашей привольно, — Тургенева, между прочим. Припомните, как один раз за бытность Вашу в Петербурге с Тургеневым, Боткиным и другими, у вас всякий раз почти день приносил отличное стихотворение. Нечего делать, в ожидании благоприятных обстоятельств поджидайте вдохновения, читайте иностранных поэтов и переводите побольше. У вас множество вре-

мени, хорошо, если бы вы употребили часть его на изучение английского языка. В Англии множество поэтов, и из них есть один странный, растянутый, прихотливый, но дающий (2 слова нрзбр) количество поэтических мотивов. Это Вордсворт, не переведенный ни на какой язык, но весьма знаменитый и обильный поучением.

Вы пишете, чтоб я дал Вам список вещам вашим, напечатанным в «Б[иблитеке] д[ля] ч[тения]» для того, чтоб не вошедшие в нее отдать другим журналам. Я бы не советовал Вам пускать в печать стихотворения, которые остаются налицо после выбора, сделанного в журнальных редакциях. Вы сами знаете, что ваш талант не ровен и что рядом с отличным произведением вы рождаете вещи бледные и невысказавшиеся, — за что же вы, во-первых, лишаете себя возможности со временем их пересоздать, а, во-вторых, решаетесь печатать слабые вещи? В «Русском Вестнике» вы уже напечатали 3 и[ли] 4 штуки совершенно недостойные пера вашего (особенно в «Певице» и «Ангелу смерти») и этим себе повредили, а Катков, взявши их, очевидно, хлопотал только об_имени автора. При бедности можно писать из-за денег прозою, но стихами не разбогатеешь, вы же, я уверен, и не имеете такого стремления. Удержитесь от желания сделать удовольствие пристающим к вам журналистам, и, если захотите печатать, то печатайте стихотворения истинно достойные вашего имени. Остальные же складывайте в архив и храните до вожделенной минуты, когда из незрелого рождается целое и из темноты выходит свет поэзии.

Все наши петербургские друзья живы и здоровы, довольно часто сходятся у меня, причем вспоминаем и вас. От Василия Петровича получил я отличное письмо. Рим произвел на него благодатное действие. Когда вздумаете написать ко мне, сообщите мне что-нибудь о Толстом — мне кажется, что с ним происходит что-то странное — он никому не дает о себе вести, да, кажется, и не работает ничего. Если я не ошибаюсь, ему, как и Вам, московская жизнь и московское *безлюдье* не совсем полезны. Уж кажется судьба так устроила, что в Москве хорошо жить ученым людям, а поэтам и повествователям гораздо лучше обретаться в Петербурге.

Мне писала про Вас С. В. Энгельгардт — я рад, что вы с ней познакомились, она очень живая, образованная и приличная женщина, но и около нее порядочная скука, по крайней мере, в старое время она была окружена разными персонами, наводящими уныние.

Прощайте, любезнейший друг, обнимаю Вас и желаю Вам всего лучшего. Работайте много, пробуйте себя на всех мотивах,

подготавливайте запас для того времени, когда настанет поэтическая минута, и тогда творите, только печатать не торопитесь. Письмо это начал я еще в конце того месяца, а отправляю на почту 6-го февраля — хлопотал с своей февральской книжкой.

Душевно преданный
А. Дружинин.

.....РГАЛИ. Ф. 515. Оп. 1. Ед. хр. 23. Лл. 3-4 об. Данное письмо представляет собой ответ на недошедшее до нашего времени послание Фета.

Обе вещицы, присланные вами, очень хороши... — О каких произведениях идет речь, неизвестно. Возможно, Дружинин имеет в виду стихотворения «Нет, не жди ты песни страстной» и «Нельзя» («Библиотека для чтения», 1858, № 3. Ценз. разр. 2.03.58 г.).

.....с «Золотого века» вы не произвели ничего первоклассного... — Стихотворение А. Фета «Золотой век» опубликовано в журнале «Современник» (1857, № 1).

.....Вордсворт, не переведенный ни на какой язык... — У. Вордсворт (1770—1850) — английский поэт, представитель так называемой «озерной школы».

....особенно в «Певице» и «Ангелу смерти»... — Стихотворение А. Фета «Певице» опубликовано в «Русском вестнике» в 1857 г. (октябрь, кн. 2). Стихотворение «Ангелу смерти» среди произведений поэта не значится. Возможно, Дружинин имел в виду стихотворение «Смерти» («Русский вестник», 1857, июнь, кн. 2).

Катков... хлопотал только об имени автора... — М. Н. Катков (1818—1887) — критик и публицист, редактор журнала «Русский вестник» и газеты «Московские ведомости».

.....От Василия Петровича получил я отличное письмо... — Имеется в виду В. П. Боткин (1811—1869). Упомянутое письмо неизвестно.

..... мне писала про Вас С. В. Энгельгардт... — С. В. Энгельгардт (1828—1891) — знакомая Дружинина, писательница. Упомянутое послание Энгельгардт Дружинину неизвестно.

10

А. В. Дружинин — А. А. Фету

СПБ. 26 февр[аля] [1858 г.]

Милейший друг Афанасий Афанасьевич, во-первых, я прошу у Вас прощения в том, что промедлил ответом на последнее письмо Ваше — причина тому та, что оно было достав-

лено ко мне из моей конторы, вложенное с другими двумя письмами в рукопись, присланную мне в то же время чрез контору. Рукопись пролежала на моем столе несколько дней, и, когда я за нее взялся, она разрешилась от бремени несколькими посланиями, из которых Ваше требовало скорого ответа.

С великим сожалением должен я отвечать Вам, что не могу приобрести «Антония и Клеопатры». «Кориолана» я не могу держать далее осени, Апол[лон] Григорьев кончает заказанную уже ему драму Шекспира, а наша публика, как сами знаете, предпочитает Шекспиру повести с современными тенденциями. Я не угодник публики, но не решу дать ей в один год три вещи Шекспира. Мне бы во сто раз было лучше вместо григорьевского перевода взять Ваш, но это значит нанести бедному Аполлону ущерб, ужасный при его бедности. Куда он денется со своим переводом, тогда как с Вашим именем и талантом всякий журнал возьмет «Антония». Итак, с сокрушенным сердцем я должен его лишиться, хотя знаю и слышал, что в переводе Вашем есть превосходные красоты.

Послание Ваше к Тургеневу очень хорошо, и я не сомневаюсь, что и он будет им чрезвычайно доволен. Уведомьте меня, когда он даст разрешение на его печатание.

Про здоровье свое не знаю, что Вам сказать. Я лечусь го-меопатией, и сперва она действовала магически. Теперь прежние страдания по временам возвращаются, и все еще я не могу положительно сказать, что выздоравливаю. К лету намерен я бросить все работы и выехать в деревню месяцев на пять.

Прощайте, обнимаю Вас, кланяйтесь всем добрым знакомым.

А. Дружинин.

РГАЛИ. Ф. 515. Оп. 1. Ед. хр. 23. Лл. 5-5 об. Год определяется по содержанию.

Прошу у Вас прощения в том, что промедлил ответом на последнее письмо Ваше... — Упомянутое письмо А. Фета неизвестно.

.....не могу приобрести «Антония и Клеопатры»... — В письме к И. С. Тургеневу от 19.09.58 г. Дружинин скажет: «Я боюсь, не сердится ли он (Фет. — Н. А.) на меня. Он предлагал мне напечатать «Антония», но я отклонил предложение, хотя не сказал настоящей причины. Во-первых, я не люблю этой драмы, во-вторых, сердце мое чуяло, что она наполнена «брыкни, коль мог» и такими стихами, а выправить их некому» (Переписка И. С. Тургенева: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 93). Перевод Фетом драмы Шекспира «Антоний и Клеопатра» опубликован в журнале «Русское слово» (1859. № 2).

.....«Кориолана» я не могу держать далее осени... — «Кориолана»

лан» Шекспира в переводе Дружинина опубликован в «Библиотеке для чтения» (1858, № 12).

.....Апол[лон] Григорьев кончает заказанную ему драму Шекспира... — О переводе какой драмы Шекспира А. А. Григорьевым (1822—1864) идет речь, неясно.

Послание Ваше к Тургеневу очень хорошо... — Стихотворение А. Фета «Тургеневу» («Прошла зима, затихла вьюга...») опубликовано в «Библиотеке для чтения» в 1859 г. (№ 1).

11

А. В. Дружинин — А. А. Фету

СПБ. 8 дек[абря] [1859 г.]

Добрый и милейший Афанасий Афанасьевич, — прежде всего о денежном деле. Навсегда и накрепко могу вас заверить, что никакие недоразумения или несогласия по счетам не в состоянии накинуть ни малейшего тона на наши дружеские отношения. Объявляя цену переводам, я излагал только мое предположение, и если вы с ним не соглашаетесь, то тут обидного нет ничего ни для меня, ни для вас, и так, как переводы из Шенье уже напечатаны, то я и обязываюсь платить за них по Вашей оценке.

Теперь перейдемте к главному, то есть к Гафизу. Многого писать я не буду после того, что писал вам Тургенев. Взгляд его согласен с моим, — мы оба смотрели на труд ваш как на прелестный плод, который Вы, по прихоти или из причин нам неизвестных, торопитесь сорвать, не дождавшись его зрелости. Собственно, не из-за *карамели* (которую удобнее заменить словом леденец) и не из-за *кофе* мы свирепствуем, но из-за того, что вы отрицаете значение труда над поэтической вещью и говорите нам, что плод не созреет, как бы долго он не остался на дереве. Если этот взгляд непреложен, то и сойтись нам нельзя... И мы искренни, и вы тоже — между нами пусть решит суд знатоков дела. Печатайте же Гафиза в «Русском вестнике», глубокое уважение, которое я имею к этому журналу, отчасти смягчит мое сожаление, а о том, что и Тургенев, и я всякий ваш успех примем как радость для нас самих, кажется, и говорить нечего, вы нас настолько знаете, чтоб тому поверить.

«Старые письма» я напечатал в первой книжке, это очень милое произведение. От души желаю Вам всего лучшего и остаюсь душевно преданный

А. Дружинин.

РГАЛИ. Ф. 515. Оп. 1. Ед. хр. 23. Лл. 1-2. Данное письмо является ответом на два послания Фета, датированные 5.12.(1859 г.) (Письма к А. В. Дружинину. С. 345—346, 347—348).

..... прежде всего о денежном деле... — В первом послании от 5.12. (1859 г.) Фет сообщал: «В первом письме моем о Гафизе (от 4.10. (1859 г.) — Н. А.) я писал Вам, что пьес будет от 20 до 25-ти, Их оставлено Вами 13 и 9, да я прислал одно и пришло одно — итого их будет 24. Следовательно, цена им не может измениться, я Гейне отдавал по 15 за пьесу, а Гафиз — не Гейне для переводчика... Итак, я убедительнейше Вас прошу дать мне знать как можно скорее, согласны ли Вы напечатать мои переводы согласно поправкам, посланным мною к Тургеневу, и на вышеупомянутых условиях — цены и времени печати... Развяжите мне руки — я не еду нарочно в “Рус[ский] вестник”, потому что не могу им ничего обещать» (Письма к А. В. Дружинину. С. 345—346). Во втором письме, датированном 5.12. (1859 г.), Фет, отвечая на недошедшее до нас письмо Дружинина, снова возвращается к вопросу о гонораре за переводы из Гафиза: «Вы пишете, что мы не условились касательно цены за переводы. Очень может быть, но я с Вами всегда мало говорил о деньгах, будучи совершенно спокоен с Вами в этом отношении. Ровным образом, и Вы могли убедиться, что я не привык запрашивать того, что считаю несправедливым... Могу Вас уверить, что со времени платы мне за стихотворения по 25 р[ублей] сер[ебром] я положил твердо не давать ничего, под чем стоит мое имя, ниже этой цены, хотя бы стихотворение состояло из одной строки... Единственное исключение представляет Гейне, которого я перевожу шутя и, если нужно, по заказу. За него я беру по 15-ти... Если же Вы станете Гафиза рассчитывать, как Гейне, то и тогда Вы убедитесь, что я назначил цену ниже гейневской, ибо 24 ст[иха] по 15 составляют не 300, а 360 р[ублей], и я вполне уверен, что получу, хотя от Каткова или Кушелева, эти деньги. А я знаю, что Вас затруднила бы цена 360 р[ублей], и, желая напечатать Гафиза у Вас, как я сказал об этом и Тургеневу, я сделал такую уступку. Следовательно, Гафиз сюда нейдет. Не знаю, почему наши дружеские отношения могут изменить цену тому, за что я от других получаю вдвое?» (Там же. С. 347).

.....перейдемте к главному, то есть к Гафизу... — Речь идет о переводе Фетом вольных переложений Гафиза, сделанных немецким поэтом Г. Ф. Даумером.

.....переводы из Шенье уже напечатаны... — В 1859 г. в «Библиотеке для чтения» помещены два стихотворения А. Шенье в переводе А. Фета — «Супруг надменный коз...» (№ 9) и «Лида» (№ 10).

.....что писал Вам Тургенев — 9.10.59 г. Тургенев писал Фету из Спасского-Лутовинова: «Переводы Ваши хороши, но,

наученный Шекспиром, я становлюсь неумолимым. А именно: «Леденцы» румяных уст — очень нехорошо. «До кофе» — безобразно. Вроде: «я лопну!». Удивительное дело, как Вы, поэт, и с чутьем — способны иногда на такое безвкусие. Метр Вас поедом поедает. «*В том, с чем можно позабыть еще одним*» — стих, лишенный смысла. Этак нельзя отрывать слова: «с чем...» и «одним». Не забудьте, что: одним — есть также дательный падеж множ[ественного] числа. Перевод второй песни хорош безукоризненно — хотя: «*улыбнуться* — Вешние грозы» — мне кажется несколько натянутым. Но сколько я мог заметить — в тон Гафиза Вы попали. Продолжайте не *спеша*, и может выйти прелестная книжечка» (III, 349). Фет не согласился с доводами Тургенева. В первом письме к Дружинину от 5.12. (1859 г.) он заметил: «Тургенев прислал мне выписки тому, что одобрено и что надо исправить. По крайнему разумению, я сделал поправки, где счел их нужными, и оставил *карамели* и *кофе*, не видя никакой причины их изгонять. Публику надо учить, а не у нее учиться» (Письма к А. В. Дружинину. С. 345).

.....*Печатайте же Гафиза в «Русском Вестнике»*... — Переводы Фета из Гафиза опубликованы в журнале «Русское слово» (1860, № 2).

....«*Старые письма*» я напечатал в первой книжке... — Еще 27.11. (1859 г.) Фет писал Дружинину: «Из отданн[ых] 4-х (стихотворений. — Н. А.) не знаю, почему не напечатаны «Старые письма»? Я их не вижу. Если это стихотворение затеряно, вышлю вновь. Если не хотите печатать, скажите, и я его сейчас передам» (Письма к А. В. Дружинину. С. 345). По всей вероятности, Дружинин сообщил, что стихотворение затерялось. И Фет снова отправил ему «Старые письма» в приложении ко второму письму, датированному 5.12. (1859 г.): «У сего прилагаю затерянное стихотворение» (Там же. С. 348). Однако в январской книжке «Библиотеки для чтения» за 1860 г. «Старые письма» не появились. Впервые они напечатаны в сборнике «Стихотворения» (М, 1863, ч. 1).

12

А. В. Дружинин — А. В. Никитенко

Москва, 12 мая 1859 [г.]

Милостивый государь и многоуважаемый друг Александр Васильевич. Сегодня был у меня А. Н. Островский с следующим для всех нас занимательным известием. Его уведомили, что теперь самое удобное время для пропуска его комедии «Свои люди — сочтемся», ибо противившийся тому Тимашев

уехал за границу, а цензор Нордштрем перестал ее преследовать и даже готов содействовать пропуску. Вследствие этого не найдете ли Вы удобным замолвить слово молодому Адлербергу, поставивши на вид все выгоды, какие приобретет театр от постановки этой пьесы? Островский поручил брату своему Михаилу Николаевичу побывать у Вас и переговорить обо всем в подробности. И от себя прошу Вас сделать это полезное и похвальное дело.

Здесь в Москве Италия — лето совершенное, все цветет и благоухает. Хорошеньких нимф много, и будет, о чем рассказать при свидании. Здешние литераторы сделали мне самый радужный прием, и по их сочувствию я убедился вполне, что «Библиотека» для чтения» совершенно поднята мною не в одном денежном, но и в нравственном отношении. С Катковым и другими главными лицами я говорил о вас и могу вас заверить без фраз, что все Вас поняли и все убеждены, что дело, о котором мы с вами говорили, необходимо и полезно.

Прощайте, добрый и почтеннейший Александр Васильевич, — а если речь пойдет обо мне в комитете, благоволите сообщить, что я считаю мою службу в нем конченной. Письменно же и формально уведомлять о том президента не стану по случаю его крайней нравственной гнусности.

Душевно преданный Вам
А. Дружинин.

РО ИРЛИ. № 18519. Лл. 1-2. См. также: РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 272. Л. 1. Машинопись.

Противившийся тому Тимашев... — А. Е. Тимашев (1818—1893), с 1856 г. начальник штаба корпуса жандармов и управляющий III Отделением.

.....цензор Нордштрем... — И. А. Нордштрем (1814—1878), с 1856 г. — старший чиновник III Отделения, цензор.

.....молодому Адлербергу... — А. В. Адлерберг (1818—1888), в 1859 г. — член негласного комитета по делам книгопечатания.

Брату своему Михаилу Николаевичу... — М. Н. Островский (1827—1901), товарищ государственного контролера, впоследствии министр государственных имуществ, председатель Департамента законов Государственного совета.

.....с Катковым и другими главными лицами я говорил о вас... О М. Н. Каткове см. примечание к письму Дружинина к Фету от 28.02.—[6.02.] 1858 г.

.....если речь пойдет обо мне в комитете — В 1856—1859 гг. Дружинин являлся членом Театрально-литературного комитета (в дальнейшем — ТЛК.) — совещательного органа

при дирекции императорских театров в Петербурге, созданного в 1856 г. с целью отбора лучших произведений к 100-летнему юбилею русского театра. В состав ТЛК входили режиссеры, актеры и известные литераторы. Председателем комитета являлся С. П. Жихарев. Приглашение Дружинина в число членов ТЛК было не случайно: к середине 60-х гг. он являлся не только известным прозаиком, поэтом, фельетонистом, критиком, но и драматургом. Его комедия «Не всякому слуху верь» пользовалась успехом на сцене. Будучи членом ТЛК, Дружинин способствовал появлению многих произведений талантливых драматургов на сцене, прохождению ими цензуры драматических произведений. Так, он помог продвижению на сцену одноактной пьесы «Картины семейного счастья» и комедии «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского, выразил несогласие с запрещением цензурой драматических произведений: «Нахлебника» И. С. Тургенева, перевода Д. Л. Соколовским трагедии Шекспира «Генрих IV», пьесы П. Д. Боборыкина «Шила в мешке не утаишь» и комедии А. Потехина «Мишура». Даже после ухода Дружинина из ТЛК драматурги, в частности, А. Потехин, обращались к нему за помощью, уповая на связи и авторитет писателя. Дружинин был привлечен к участию в комиссии по присуждению третьей Уваровской премии в 1859 г., за что ему была объявлена благодарность (Библиотека для чтения. 1859. Т. 157. № 10. Отд. «Современная русская летопись». С. 17). Озабоченный качеством исполнительского искусства, писатель неоднократно посещал театральную школу. Пребывание Дружинина в ТЛК было недолгим. Уже в письме к А. В. Никитенко от 12.05.59 г. он заявил о своем уходе из комитета. Поводом для оставления Дружининым ТЛК явились осложнившиеся отношения его с С. П. Жихаревым. В июне 1858 г. за работу в ТЛК его членам было выдано монаршее вознаграждение — бриллиантовые перстни. Однако Дружинин подарка не получил: Жихарев присвоил перстень, а затем отдал его в заклад. Возмущенные действиями председателя, члены ТЛК заявили о своем нежелании заседать с ним в одном комитете. По их просьбе А. В. Никитенко написал письмо Жихареву с просьбой вернуть перстень Дружинину. Перстень был возвращен, но в отместку Жихарев занялся клеветой на Дружинина и Никитенко. История с перстнем сыграла важную роль в решении Дружинина об оставлении ТЛК. Но была и более важная причина ухода из него критика. Вступая в члены ТЛК, он, подобно Писемскому, Никитенко и другим литераторам, желал способствовать развитию

отечественного театра, воспитанию талантливых драматургов и актеров, облагорожению зрителей. Но, как и другие члены ТЛК, Дружинин вскоре убедился в неэффективности работы, в тщетности своих усилий, невнимании чиновников к головам известных писателей и актеров, невозможности повлиять на цензуру драматических произведений. Отсюда охлаждение писателя к работе ТЛК, пропуски заседаний и т.п.

.....уведомлять о том Президента не стану... — Ответное письмо Никитенко к Дружинину до нас не дошло, но, видимо, он убедил писателя написать официальное заявление на имя С. П. Жихарева. Во всяком случае в послании к Никитенко от 5.06.59 г. Дружинин пишет: «Посылаю Вам письмо на имя нашего безнравственного старца. Действуйте с ним по полному Вашему усмотрению. Я могу сказать только одно — нога моя не будет в Театр[альном] комитете, пока мы с Вами не получим со стороны министра какого-либо ясного доказательства тому, что мы в нем не сверхштатные чиновники, а уважаемые и дорогие гости» (РО ИРЛИ. 18519. Л. 3). Текст официального обращения Дружинина к Жихареву сохранился: «Милостивый государь Степан Петрович. По разным обстоятельствам считая для себя неудобным принимать участие в заседаниях Театрально-литературного комитета, покорнейше прошу ваше превосходительство сделать зависящее распоряжение по увольнению меня от обязанностей члена по означенному комитету» (Письма к А. В. Дружинину. С. 134).

13

А. В. Дружинин — Н. А. Некрасову

[31 октября 1861 г., Петербург]

31 октября 1861 года взято мною у Н. А. Некрасова пятьсот рублей серебром.

Александр Дружинин.

РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 19. Л. 29. Машинопись.

..... взято мною у Н. А. Некрасова пятьсот рублей серебром... — Деньги были взяты Дружининым, вероятно, на издание журнала «Век», предпринятое им совместно с П. И. Вейнбергом, К. Д. Кавелиным и В. П. Безобразовым. Официальным редактором журнала был избран Вейнберг, фактическим руководителем издания и его главным финансистом являлся Дружинин. Об этой расписке идет речь в письме Некрасова к брату Дружинина Григорию Васильевичу от 5.04.65 г.: «В 1861 году Ал[ександр] Вас[ильевич] занял у меня 500 рубл[ей] (прилагаю его расписку)» (XV, кн. 1, с. 24. Подчеркнуто Некрасовым). Письмо поэта объясняет, почему расписка Дружинина оказалась в архиве последнего.

Л. Геллер

ОРЕРА: СУМБУР ВМЕСТО МЕЧТАНИЙ?

Странное и интересное открытие — «программа Организации Религии разума», набросок утопического проекта, составленный в 1922-м году безымянным мечтателем из далекого Ойротского (сегодня — Горноалтайского) края и найденный три четверти века спустя Григорием Файманом.

При первом прочтении он кажется бредом. Это не совсем так. Не достоин презрения полуграмотный язык «Программы ОРеРа». Ее автор, может быть, ойрот, и русским владеет с некоторым трудом: может быть, ему просто недостает образования. Но в его косноязычии столько жажды точной формулы, а фантазия ведет такой гомерический бой с неповоротливостью мысли, что нельзя не отдать должное его творческим страданиям.

Любопытно, как он сокращает название своей будущей организации: ОРеРа. По написанию это не большевистское сокращение — должно бы: ОРР. В нем слышны отголоски и «ойрота», и хлебниковской зауми («Эр, Ра, Ро!» «Зангези»), и утопического языка АО, придуманного для вселенского пользования анархистом Вольфом Гординым.

И по содержанию Религия Разума органично входит в контекст начала двадцатых годов. Те, кому приходилось заниматься рубежом веков — уже позапрошлого и прошлого — и эпохой революции, встретят в этой религии много знакомого. Точнее: она склеена как мозаика из осколков самых разных утопий модернизма. Вот хороший материал для споров о «русской специфике» — народный узор из модернистских мотивов. В этом двойной интерес для читателя: ОРеРа показывает и как широко распространились эти мотивы, и как своеобразно они могли преломляться «в глубинке».

Ойротский утопист увлечен тем же, что соблазнило всех алчущих Великой Перемены, — возможностью осуществить царство божие на земле. Ему, может быть, искренно казалось, что он сам придумал свою «Религию Разума», как Остапу Бендеру казалось, что это он сам сочинил «Я помню чудное мгновенье». Сознательно или бессознательно, понаслышке, ОРеРа позаимствована из учений корифеев современного рационализма и социализма. Уже Робеспьер установил рациональный культ Высшего Существа, а после него религию разумного человечества изобретали и Сен-Симон, и Огюст Конт, и, конечно, их знаменитый последователь градоначальник Угрюм-Бурчеев. Русская революция совершилась во имя

новой религии разума. Вся послереволюционная эпоха состоит из усилий выстроить жизнь на новых религиозно-рациональных понятиях: вряд ли нужно напоминать о красных уголках, красных крестинах или палеховских Георгиях Победоносцах в красноармейских шлемах.

По прямой линии ОРеРа связана с учением «богостроителей» — большевистских интеллигентов, проигравших с Лениным спор по философии. В этом течении 1910-х годов активно участвовали Горький и Луначарский. Главным же теоретиком был Александр Богданов, врач и утопист, мысли которого вошли после революции в программу Пролеткульта и вдохновили не только пролеткультовцев, но и многих других, в частности — деятелей авангарда, начиная с «лефовцев» и «производственников», а кончая Мейерхольдом и Эйзенштейном.

Был, наверное, пролеткультовский кружок и в городе Улала Ойротской области.

Там, по-видимому, впитал в себя певец ОРеРа богдановские принципы: недаром в проекте подчеркнут организационный момент. Узнаются тут и кое-какие мысли Ницше, например, уравнение воли и силы. Усвоив учение о грядущем сверхчеловеке — должно быть, в пересказе какого-нибудь лектора «из центра», — наш утопист решил встать по ту сторону добра и зла, отринув устаревшие сантименты (хотя Ницше боролся как раз против засилия разума). И в этом он — дитя века: Ницше наложил глубокий отпечаток на всю русскую культуру, в первую же очередь, на всю культуру революционную. Борьба против традиционной морали стала одним из ее главных лозунгов.

Явственно в программе ОРеРа влияние Николая Федорова и его «Общего Дела», направленного на искоренение смерти и воскресенье всех умерших на Земле поколений.

Тут, наверное, стоит отметить, что в 1921—1922 годах в Петрограде и Москве некоторые анархисты, взяв себе звучное название «биокосмистов-иммортиалистов», провозгласили своей главной целью победу над смертью (при этом, кстати, они отрицали зависимость от Федорова). Ведущую роль среди них играли поэты Александр Агиенко-Святогор и Александр Ярославский. Видно, слухи о них дошли до Ойротской области, — вернее всего, по тому же пролеткультовскому каналу, по которому блуждали тогда разные федоровские и анархистские идеи.

В близости нашего утописта к анархизму нет сомнений. Он, правда, критикует разных «социалистов», «анархистов» и «т.п. субъектов определение учения которых оканчивается на

«ов». Но такой критикой анархистской традиции частенько заняты тогда «новые» анархисты: братья Абба и Вольф Гордины, например, агитируют за универсализм, свой вариант свободничества, в брошюре под названием *Долой Анархию!* За близость к анархистскому идеалу пророка ОРЕРА говорит в первую очередь его недоверие ко всем политическим организациям. Лишенные политического надзора Клубы Свободной личности — откровенно анархистский проект. Нечто похожее сегодня предлагается для школ будущего. В 20-е же годы эти идеи были достаточно распространены, и именно в анархистской среде: они родственны не только Социотехникуму Гординых, но и учению Константина Вентцеля, основателя движения за Свободную школу, отдельные положения которого вошли и в первую программу советской школы.

Может показаться странным, что защитник Свободной личности, борец за Новое Мощное Красивое Существо стремится к власти, причем власти диктаторской. Казалось бы, сугубо большевистские замашки. Но это не противоречит и анархистскому складу ума. Речь идет не о том, чтобы завоевать власть и держать ее до победного конца, а чтобы получить ее чудесным образом — вот где отличие от большевиков-технологов власти, — и тут же, моментально и радикально, устроить мир безвластничества и самоорганизации.

Не уникален ойротский мудрец и в своем «теоретическом» максимализме. С ним могли соперничать и знаменитый основатель новой биологии Эммануил Энчмен (которым партийная молодежь зачитывалась до такой степени, что самому Бухарину пришлось выступить с разоблачением), и знакомые уже нам братья Гордины, и известный в узких авангардистских кругах создатель новой алогичной логики Федор Платов, и совсем безвестный М. Щекин из города Костромы, автор трактата о будущем (*Как жить по новому*, 1923), где коммунары носят прозрачную одежду из стекла и предаются свободной любви с нормализованной страстью, которой не смог вообразить и Замятин.

Обо всем этом, и в первую очередь, о самой ОРЕРА можно сказать, переиначивая печально известный заголовок из «Правды»: сумбур вместо мечтаний. И начать рассуждения о безудержном русском утопизме, извращающем все благие начинания.

Доля правды в этом, конечно, есть. Не стоит, однако, забывать и другое. Такие фантазии совсем не характерны только для России. Это общечеловеческая слабость. Несколько лет назад во Франции на выборах в европейский парламент выс-

тупила партия, вся программа которой состояла в проповеди упражнений дзен для внедрения всеобщей любви и решения насущнейших мировых задач; сторонников у этой партии оказалось столько, что она попала в официальные списки. Не попытки осчастливить мир составляют беду России, а то, что им не «противовесят» плохо еще отлаженные институты общественной и политической практики.

Кроме того, самые фантастические проекты скрывают зерно, которое может неожиданно прорасти. Богданов со своей всеобщей организационной наукой тектологией долгое время был посмешищем не только марксистов-ортодоксов, но и вообще «серьезных» ученых; но не так давно благодаря тектологии его взяли в предшественники вполне серьезные западные ученые, занятые разработкой новейшей теории систем.

Что касается программы ОРеРа, кроме клубов «интерактивного» обучения, в ней вполне современно звучит и мысль о концентрации научно-технических усилий на узком участке; сегодня такие усилия прилагаются к биогенетике, а в результате реальностью становится фантазия о клонировании живых существ, и снова, уже на другом уровне и другими средствами, чем в начале века, ставится вопрос о чуть ли не бесконечном продлении человеческой жизни.

Что случилось с мечтателем-ойротом? Кем он был? Мы не знаем. Вероятнее всего, его арестовали в 1922—1923 годах, потом наверное освободили на короткое время, как освобождали покаявшихся анархистов, снова арестовали, и он либо окончательно пропал в Гулаге, либо покрасился в большевистский цвет и, слившись с фоном, выжил. Многие из тех, кто взялся после революции за практическое воплощение ее идей, пережили худшие времена, и долго еще тайком почитали старых кумиров. Пример тому история одной толстовско-анархистской коммуны: поверив в утопию космического языка АО, ее члены не забыли о ней и в 70-е годы (Б. Мазурин, см.: Новый мир. 1988. № 9). Можно ли найти какие-то следы ойротского преобразователя мира?

Во всяком случае, от него остался этот текст — написанный как бы одним из героев Андрея Платонова» — трогательный и страшный памятник своего времени.

Рукопись любезно предоставлена для публикации Григорием Самуиловичем Файманом (Москва), которому автор вступительной статьи и редакции выражают искреннюю признательность.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА ОРЕРА

БЕССМЕРТИЕ, МОЩНОСТЬ И КРАСОТА ЧЕЛОВЕКА

...И уничтожит Человек всех вымышленных мертвых богов, а станет сам действительным живым богом бессмертным, мощным, красивым господином всего. Тогда будет царство божие...

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА ОРЕРА(Орг. Рел. Разума).

1922... Август.

г. Улала, Ойрот.

ПРОГРАММА

ЧТО ТАКОЕ РЕЛИГИЯ РАЗУМА

Религия Разума есть учение о положении человечества, в котором господином всех взаимоотношений человеческих и всей культуры и цивилизации их — является Разум.

Разум по определению Религии Разума, есть свойство человека, могущее развиваться до «бесконечности и направляться в стороны бесконечно различные т.е. по желанию. Иначе Разум «всемогущий», следует его лишь направить в желаемую сторону и развивать, пока не будет достигнута цель. Но это не так просто как кажется сейчас: дело в том мы не можем (не умеем) желать: все наши желания современные, есть продукты инстинкта жить и мощный Разум удовлетворяет их т.е. действует по инстинкту.

Ведь посмотрим внимательно кто указал направление нашей культуры Вернемся к нашему первобытному состоянию, когда мы представляли жалких животных, которых инстинкт самосохранения побудил изобрести топор-мотыку и т.д. Через сотни лет мы изобретаем плуги, винтовки. Таким образом наша современная культура создана по продиктованному природой руслу, по руслу, которое называется борьбой за существование - безразудное желание жить... Вот это то и есть инстинкт жить, что побудил наш разум создать все то, что мы называем теперь культурой. Мы улучшаем и украшаем жизнь свою, не зная зачем она. Мы настолько энергично занимаемся украшением и улучшением жизни своей, что нет нам времени даже подумать, зачем мы живем. Да, но, а Разум велик не благодаря ли Разуму. Мы приобрели господство над всеми остальными существами на земле. Мы научились летать по воздуху, плавать по морям, говорить на расстоянии 1000 верст без проводов. Мы сделали огромные завоевания в области науки — медицины, биологии и других. Мы создали науки: историю искусство, математику, астрономию и др. Куда только не проникает разум и каких только результатов не достигает он в на-

правленной стороне. Разве нельзя сказать, что Разум можно развивать до бесконечности. Разве нельзя сказать, что Разум можно направлять в бесконечно различные стороны. Да, Разум гарантирует достижение желаний. Мы говорим, что Разум можно направлять по своему усмотрению т.е. в стороны бесконечно различные, т.е. в сторону соответствующие нашим желаниям. Ведь Мы отличаемся от животных тем, что имеем свою волю, можем творить, природа нам дала способность летать. Мы изобрели аэропланы. Животные не имеют Разума (по крайней мере в таком количестве как у нас) и потому не имеют своих желаний. Мы не можем самоуправляться постольку, поскольку мы являемся людьми носителями разума-воли. Но Мы люди прошедшего времени и современного не проявляем разум по своему усмотрению, а создаем культуру по руслу данному природой: по требованию инстинкта значит Мы еще животные, но имеющие более развитый разум. Мы не пользуемся вполне свойствами разума, развиваем его только по данному нам направлению инстинктом жить... А какие перспективы могут быть в будущем от направления разума. Ведь он для своего проявления может иметь бесконечное множество направлений. Но в настоящую стадию нашего развития Мы находимся в очень неважном положении... отошли от животных и не приблизились к человеку. Период переходный, промежуточный — период тяжелый и опасный. Опасный этот период тем, что Мы некоторые (кто более является развит) смотря возле себя не видим смысл в нашем существовании и будем тормозить культуру или давать ей новое направление. С другой стороны имея разум т.е. волю не управляем поступками своими, а проявляем свой разум по требованиям инстинкта жить. Религия Разума говорит, что все желания человека должны быть разумными, а не инстинктивны, другими словами чтоб мощный разум в основе своей проявлялся не по требованиям безразсудного инстинкта, а по разумному заключению. Только тогда человек станет Человеком Религии Разума. Это почитание Разума как силы создавшей такие мощные завоевания культуры как свойство отличающее нас от животных и как силы от которой зависит смысл, мощность и красота нашей жизни. Религия Разума говорит, что человек отличается от животных своим разумным началом, а потому необходимо людям развивать свой разум для того чтоб стать человеком. Только животные живут по инстинкту, человек же должен слушаться своего Разума, т.е. самоуправляться в некотором смысле. Жить слушая чувств: жалости, совести и т.п. может только человек неразумный, человек животное. Доброта, честность и

пр. есть ненормальность у человека. Это промежуточное свойство человека в периоде от животного начала до начала человеческого. Человек по определению Религии Разума есть существо разумное. При торжестве Разума не будет потребности в честности, благородстве, любви, братстве и т.д. потому что ЭТИ понятия сами собой ликвидируются. Разум своим существованием исключает ЭТИ понятия-противоразумные начала (т.е. инстинктивные). Если бы не было учений о братском отношении к себе подобным, о любви к угнетенным и нищим, то не имели бы места подобные элементы в человеческом обществе. Если бы мы не делали добра, а др. зла то и не было бы несправедливости на земле. Не нужно быть ни добрым ни злым, ни честным, или нечестным, а нужно быть разумным каждому из людей и будет справедливость. И вот Организация Религии Разума, отбрасывая все ЭТИ понятия, сама собой подойдет к царству справедливости. Первым делом МЫ должны выяснить, зачем мы существуем и проявляем свой всемогущий разум. Если бы МЫ не умирали, а жили вечно, то тогда бы можно было улучшать и украшать жизнь свою, ибо существованию нашему не было бы конца. Но еще раз вспомним определение разума: он может проявляться и направляться в стороны бесконечно различные... а потому направим Разум на борьбу со смертью и будем развивать его пока не будет достигнуто бессмертие. Посему первым требованием Религии Разума является достижение бессмертия, а не создание смысла. И вот Религия Разума значит есть учение которое подчеркивает безболезненность нашего существования т.е. смерть после творческого мощного самого по себе Разума и указывая на виновника нашей бессмысленности животное начало в человеке т.е. инстинкт жить, намечает тактику достижения смысла мощности и красоты человеческой жизни. Так как смысл не будет являться наличием нашего существования до тех пор пока мы не избавимся от смерти — это первый лозунг Религии Разума есть **БЕЗСМЕРТИЕ ЧЕЛОВЕКА**. Но успех достижения одного человека всецело зависит от проявлений Разума других людей, которые достижением своих личных особых целей мешают первому. Значит для того, чтобы скоро и несомненно была достигнута цель (в данном случае бессмертие) нужно, чтобы она стала общей т.е. чтоб разум других людей не мешал достижению, а помогал бы ему: а для этого нужно чтобы все почувствовали необходимость цели т.е. чтобы все поняли бессмысленность нашего настоящего положения и увидели смысл в наличии бессмертия. Из этого вовсе не следует что непосредственно цель должна достигаться все-

ми т.е. что все человечество должно участвовать в выборе тактики — нет. Все человечество только должно быть орудием Религии Разума т.е. делать то и так, что и как скажет Организация Религии Разума: все человечество знает цель (и это нужно, это общественность) идею, но оно не знает, не может наметать тактику и действовать по ней потому что запутается в разнообразии течений и взглядов по этому вопросу (по вопросу тактики) и поэтому нельзя ручаться за быстроту и несомненность достижения цели. Люди еще слишком животные чтобы понять человеческую сущность. Люди слишком рабы инстинкта, чтоб задуматься над своим существованием. Они улучшают и украшают жизнь свою, а подумать о том, зачем она им и некогда. Но уничтожит человек смерть и станет мощным и красивым существом, потому что создаст себе смысл в своем существовании. И уничтожит человек всех вымышленных, мертвых богов, а станет сам действительным Живым богом. Безмертным, мощным, красивым, господином всего. Тогда будет царство божие.

2

КАК ПЕРЕЙТИ К ЦАРСТВУ ЧЕЛОВЕКА-БОГА

Как же создать царство Человека-Бога, Этого Безмертного, Мощного, Красивого Существа... Как прийти к этому царству Смысла и Красоты. На это я отвечаю: — скоро и несомненно мы сможем достичь этих высот лишь через диктатуру Организации Религии Разума. Диктатура — это значит известное насилие, железная власть не щадящая сопротивляющихся и вольная в выборе приемов своего господства.

Диктатура Орера (Орг. Рел. Раз.) это значит власть силы, т.е. разума, которая намечает вехи смысле и красоты человеческой жизни. стирает все сопротивляющиеся на пути достижения цели и дает нужное для цели направление культуры. Эта диктатура может вырасти лишь из организации людей, имеющих лозунгом своих убеждений — Мощнось-красота Человека. Орера распространяясь на земле и проявляя себя как международную космополитическую организацию, достигает диктатуры своей над современной культурой человечества. МЫ не делаем привилегии или покровительства ни какому-нибудь классу людей, как это есть в политических партиях (хотя бы), мы говорим «Да живет человек», и потому за диктатуру разумного начала организации людей класса безразличного, верящих в разум, как в мощную силу при помощи которой человек сможет создать смысл, мощнось и красоты своей жизни: людей хотящих создать царство человека-бога. Значит МЫ в своих принципах за диктатуру Орера над человечеством, которая нужна до поры, когда будут побеждены инстинктив-

ные начала в человеке, когда будет проложено русло для новой культуры человечества, когда будут намечены вехи смысла и красоты человеческой жизни и приложенный пути к ним, когда диктатура достигнет безсмертия человека.

Может быть кто благочестивый или страдающий каким-либо подобным пороком заметит нам, что тактика Орера насильственна, что мол несправедливо и грешно проявлять насилие над другими может быть это и так сударь., заметим мы, но нам некогда путаться в этих вещах, тормозящих приближение смысла и мощности в нашей жизни. Разбирайтесь себе в своих мелочах не забывая законов нравственности, честности и благородства души, жеманничайте в сшитых ныне костюмах доброты, честности, обязанности, долга, благородства и др. предрасудков красуйтесь собою, не замечая что смерть корчит свою рожицу, не замечая что вы уже тлеете. Ведь так продолжалось 1000 лет. Тысячи лет человек руководился лозунгами честности доброты и т.п. и тысячи лет торжествовала на земле несправедливость и жестокость. Ведь тысячи лет канули куда-то, исчезли безследно, просуществовав без смысла и унесли с собой миллионы разумных средств, сильных и красивых своим разумом и безобразных проявлениями этого разума. Да МЫ говорим, что только насильственным путем скоро и несомненно будет достигнуто царство, о котором грезит человечество. Да и что говорить. Всякая идея как только она появляется должна проявить известное насилие — давление над другой чтобы заслонив ее выявить себя. Доброта проявляет насилие, чтобы господствовать над злом, и т.д. Но насилие бывает разное: есть насилие замаскированное всякими лозунгами и не в резкой форме проявленное и есть насилие прямое — открытое — это диктатура, власть и пр. Так не все ли равно, если насилие есть несправедливость, проявлено ли оно открыто или под маской. Разве религии древних веков не поступали насильственно — сжигая противников своих для торжества принципов любви и братства. Разве вы сударь наконец не проявляете некоторое насилие над нашими мыслями обвиняя нас. Всякое усилие — есть насилие над сопротивляющимися. Это закон природы. Благодаря только этому закону мы видим существование субстанций. Право сильного говорит жизнь, право сильного подтверждает Разум. Но сила различна: сила бывает физическая, сила бывает хитрости, сила бывает предрасудков, сила бывает рабства цепей и сила бывает свобода крыльев. В каждый данный момент существует (бывает заметна) одна из сил которая окажется более сильной.

Кроме того упомяну еще о ром, что разве можно надеять-

ся на скорый и несомненный приход на землю того царства Человека-Бога, о котором мы говорим, если мы будем «учиться приближать» т.е. действовать тихим мирным путем. Разве можно исцеляя человека помешанного на какой-нибудь идее сообщить ему метод своего лечения не опасаясь за то, что он не злоупотребит ею. Нет мы не должны этого делать, ибо больной не исцелиться или лечение его затянется на очень долго. МЫ должны диктовать человечеству его культуре принимать в такое время, такие-то дозы, а не учить его понять самому дозы и часы приема и исцелять самое себя: так нельзя. Смерть в своем глупом проявлении собьет нас с пути, она уничтожит вместе с людьми и первоначальное понимание идей. Нужно скорее ведь идея в своей сотни и тысячи лет достижения, может измениться, потеряться, подпав в силу различных хотя бы экономических положений под какие-нибудь влияния и таким образом идея в измененном виде не принята и будет оставлена. А человечество все умирает и будет умирать... Миллионы существ со своими разумами уничтожаются — погибнут. И наконец нашему бессмысленному существованию и нашей культуре может положить только какая-нибудь мировая катастрофа. Религия Разума говорит что не нужно какую-либо идею бросать человечеству (массе), а нужно человечество привести к этим идеям. Это потому что масса изучая идею «загрязнить» ее изменит, запутается в тактике и отбросит обезображенную... Ведь посмотрим на наше прошлое: сколько рождалось светлых красивых идей... МЫ помним Сократа, Иисуса. Но эти идеи были видны лишь тогда, когда они находились в отдельных умах, а когда попадали в массу человечества, то загрязнялись и отбрасывались. Но культура не может развиваться (существовать) без наличия идей, вех, которые служат для человечества маяками манящими к пристани. И появляются новые идеи участь которых точно такая же. Мы знаем, одна культура сменяется другой — Эллинская, Христианская, Европейская... И поэтому, чтобы человечество двигалось к одному маяку, поставить его на высокое место, с которого во всякую бурю маяк светил бы своими постоянными огнями и указывал бы всегда один путь плывущим. Другими словами, чтобы культура не сменялась культурой, а было бы общее постоянное направление у человечества. Идея рождается затем, чтобы возвыситься над человечеством, а для этого она должна проявить свою диктатуру, а все идеи в конечном своем итоге сходятся к одной истине постоянно. А потому мы говорим не нужно бросать идею в массу, а нужно массу вести в идею, т.е. нужна диктатура идеи над человеческой

культурой. Политическое учение, религиозные секты и др. отрасли человеческих знаний односторонни и потому не могущие учесть всех обстоятельств и свойств человеческой культуры и наметить правильно вехи смысла и красоты человеческой жизни. Они смотрят на все с одной стороны своей. Только объективно смотрящая на вещи наука может наметить эти вехи. Таким обобщающим критиком является Религия Разума. Она смотрит как бы с отдаленного высокого места на существующую культуру и критикует ее создателей — известное направление. Во всех распрях партий политических, во всех современных отношениях человеческих, во всех кровопролитиях и вообще толчений воды в ступе «Религия Разума обвиняет учение разных «социалистов», «анархистов» «экономистов» и т.п. субъектов определение учения которых оканчивается на «ов». Они своей разносторонностью создали разнообразие и вражду течений. Да, эти Махомет, эти Мораты и Энгельсы виновны в современных путаницах: они нагромодили такие баррикады к истинам, через которые приходится переходить при помощи огня и крови. Они создали эти распри и несогласованность к истинам, каковые повлекли за собою привилегии классов, борьбы за их свержение и за торжество других начал и т.д. Да, эти одбокие учителя народа, положили начало ныне существующей культуре переворот которой является первой задачей диктатуры Ореpa. Диктатура Организации Религии Разума будет проявляться через Интернациональный орган Ореpa. Как будет проявляться диктатура это дело времени и тактики организации, и потому сейчас говорить нечего. Тот путь который мы намечаем Царству человека-бога. Вот тактика нашей организации.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ВООБЩЕ

Теперь мне остается спросить: поняли ли вы меня. Поняли ли вы здесь крик человека о смысле жизни... поняли ли ту основу, которая по моему может быть единственным создателем смысла, модности и красоты в нашем существовании. Я здесь говорил о мощности разума указывал на ничтожество и мизерность современных взаимоотношений человеческих окрашенных чувствами доброты, жалости и пр. Дальше я здесь наметил вехи смысла и красоты, наметить такие вехи с уверенностью в их достижении мне дало план определение Разума: развитие и направлением развития Разума нет пределу, а следовательно какое угодно желание наше есть достижимо. Но желания бывают различные, желания в которых разум не участвует, которые являются прямым следствием природных законов т.е. инстинктивные желания, желания нормальные т.е. такие в которых разум участвует в равной мере с ин-

стинктом. Только вехи намеченные нормальными желаниями могут обладать смыслом и большой устойчивостью т.е. быть правильными желаниями для человека.

В этой программе говорится о смысле человеческой жизни. Некоторые смешивают понятия «смысл» и «цель». Я говорю тот смысл нашей жизни, какой же смысл, когда мы после того, как проявляем свой «чудесный» разум — уничтожаемся совершенно. Мне же отвечают: каждый разумный человек имеет смысл в своей жизни, иначе он не жил бы. Но я говорю, что таких действительных людей нет, люди о которых мне говорят — это рабы цели: они настолько увлечены целью, что даже не думают о смысле им некогда. И жить их составляет цель, а не сознание смысла. Смысл для человека (людей) должен быть один, цель же имеет каждый... Меня спрашивают неужели вы думаете, что Ришелье или Эддисон ли другие двигатели культуры — цивилизации жили без смысла. Ведь это оскорбление солидности человека, Да-с, чтобы считаться «солидным» нужно очень многое и указанных выше людей я не считаю такими. Это также рабы цели, как и всякий крестьянин, профессионал и пр. Они не живут потому что видят смысл жизни в жизни своей, а потому что требует их цель. Цель же это природная необходимость человека. Я конечно не говорю о том, что Эдиссон и др. не задумываются о смысле, они даже наверное задумывались, но жизненная необходимость это закон природы двигающий жизнь человека. И люди сделавшие много успеха в своей цели еще не значит имеющим смысл. Смысл нашей жизни будет после того, как мы избавимся от смерти, т.е. будем жить вечно и следовательно улучшать и украшать жизнь свою. Вот все то, что передано в этой книжке. Это основное учение. Но как это взгляд должен возноситься над человечеством, чтобы достичь бессмертия, мощност красоту человека... и именно это через диктатуру Организации Рел. Раз. (Орера), об этом я говорил во главе 2. Создаются организации людей убежденных в Религии Разума ставящих своей целью достичь диктатуры. Орера над человечеством, дабы приблизить к царству смысла и красоты. Эти организации имеют в своем распоряжении все приемы какие только создав человек для достижения цели. Организация не преследует массовых целей, а распространялась по всей земле, как только организация сильных т.е. двигателей культуры стремится к созданию интернационального органа, через который и должна проявиться диктатура Орера. Одним из первых завоеваний организации должна явиться независимость от какого-нибудь политического или другого гос-

подства и таким образом не подчинение законам юридическим и другим отдельным государствам-нациям. В достижение этой цели мы упираем главным образом на нашу космополитичность: мы сыны всей земли, а потому отдельным государствам нет до нас дела у нас цель настолько велика обща для всей земли чтобы намечать тактику и следовательно не подчиняться никому есть наше право. Самая главная сила организации заключается в сознании своей силы, т.е. право пользования всеми приемами жизни мы говорим, что право сильного мы сильны по своей идее. Мы также имеем право сказать, что цель — оправдывает средства для нас. Ниже я предлагаю предварительный устав, который безусловно не является «нерушимыми столпами организации», а это есть только мой настоящий взгляд, как сделать сильной организацию формально — взгляд, который может сказаться современно неверным. Организации Религии Разума можно взять вожжи культуры и цивилизации человека, а для этого образование человеческое должно находиться в руках Орера. Для этого в следующей главе я и предлагаю тип школы «Клубов Людей» — «Клуб Свободной личности».

КЛУБ СВОБОДНОЙ ЛИЧНОСТИ

Клуб свободной личности — это школа воспитывающая человека свободного от предрасудков и др. темных наслоений характер и таким образом создающая новую культуру и цивилизацию... Клуб свободной личности будет практическое осуществление одной из практических задач Диктатуры Орера — переворот в культуру и цивилизации человечества. Дело в том, что современный человек своих собственных желаний суждений не имеет: все его привычки взгляды на вещи и поступки, несознательно принятые от господствующих течение: научных-политических-общественных и других. И цивилизация созданная таким обществом, не может отличаться своей крепостью и осмысленностью, только человек свободно рассуждающий и может скорее найти истину и смысл и таким путем создать новую цивилизацию — где будет царить мощь; смысл, красота свободной личности. Свободная личность может быть лишь тогда, когда она будет разумной и когда на будет изолирована от разумно не созданных влияний. И поэтому клуб Свободной Личности не имея над собой руководства какой-нибудь политической партии, религиозного течения и др. господствующих течений в человеческой цивилизации Клуб развивает природой данные способности человека, но не навязывает ему господствующих идей. Итак клуб Свободной Личности — это школа человечества создающая новую

цивилизацию «цивилизацию свободных т.е. разумных существ и таким образом выполняющая задачу Орера в распространении разумного торжества на земле в создании кадра работников для организации, в предрасположении среды для принятия диктатуры организации Религия Разума. Все студии курсы школы должны находиться в ведении этого клуба, вся работа клуба разделяется на две части: это Программная часть, в которую с углублением секционной работы достигается цель и «непрограммная часть» это «Аудитория Общечеловеческих знаний» в этой Аудитории может учить и учиться всякий чувствующий потребность — это основное определение этой непрограммной части работ. Первая часть разделяется на секции всех направлений человеческого разума. Например: Секция философского знания, точных наук и т.д. Секция для углубления в работу может разбиваться на кружки. Аудитория общечеловеческих знаний объединяет собою; школы (граммоты и т.д.) специальные курсы и т.д. Общества и кружки являются также одной из существенных окрасок аудитории. Эта аудитория должна приобрести репутацию любимого местопребывания всех желающих поделиться со своими мыслями разобраться в возникших волнующих его сомнениях, это форма Римлян, появляются свои сократы и Диоген и т.д. здесь происходят митинги, беседы, лекции, оперы и т.д. Вопросом дня может встать любой вопрос, выдвинутый посетителями — программа кем-либо намеченная здесь не имеет места. Каждая секция имеет своего заведующего т.е. представителя от данного направления. Совет заведующих секциями намечает программу общей секции «критический знаний» участие в работах которой является обязательным для всех членов клуба. Секции критических знаний являются до некоторой степени идейной руководительницей клуба Свободной Личности она выдвигает заведующего клубом. Членами клуба считаются все находящиеся под руководством клуба, т.е. зарегистрированные в нем и принимающие участие в каком-нибудь кружке, обществе, студии, школе, курсах, и т.п. организациях клуба.

Так как искусство может являться пропосредником культуры то клуб Свободной Личности в своей работе тем строением человеческого анализа отводит до некоторой степени особое место. При секциях искусств организуется кружок свободного творчества, который в будущем может взять все издания, всю работу... слова в своим руки. Кружок имеет свой настольный журнал «Свободное творчество», в котором собственно и проявляются новые виды творчества. В нем пишет всякий имеющей, что писать и пишет, т.к. считает красивым и вер-

ным не подчиняясь теории-поэзии и другим. Журнал «Свободного Творчества» определенной выработанный программы не имеет, а в нем пишет и изображает то, что в данный момент для автора кажется подходящим нужным, свободным творчеством. Мы достигнем развития действительных творчески способностей человека помогаем созданию определения Свободной Личности и пользуется привлечением к истинам внимания невнимательных людей. Из определения клуба вытекает, что вся культура и цивилизация человечества находится должна в ведении клуба другими словами: все промышленные учреждения, заведения, изобретения происходят, открываются по инициативе клуба. Клуб Свободной Личности таким путем осуществит задачу Орера устроить переворот цивилизации и культуры.

II

УСТАВ

1. ЧЛЕНЫ ОРГАНИЗАЦИИ.

1) Членами организации могут быть все верующие в цели Орера и признающие тактику ее.

2) Все члены организации делятся на 2 категории первая: члены ученики и вторая действительные члены Орера. К первой категории относятся члены подлежащие испытанию со стороны Орера и изучающие нужные основы учения и тактики Члены этой категории в свою очередь делятся на «регистрирующихся» т.е. состоящих под опекой Орера и намеревающихся встать действительными членами т.е. работать и не и регистрирующихся т.е. сочувствующих -туда входят все космополиты по мировоззрению Ко 2-й категории относятся собственно члены Орера т.е. работники организации намечающие тактику и действующие по ей. В эту категорию принимаются члены постановлением собрания категории.

3) 2 категория работает самостоятельно первая же находится под прямым руководством второй и подчиняется ей дисциплине. О не подчиняющихся программе и уставу Орера поступают по своему усмотрению собрания 2 категории.

4) Идеино и вообще руководит организацией Рел. Раз. «Совет Адептов Гора» т.е. людей формально не подчиняющихся организации а идеино руководящих учением.

2. СРЕДСТВА

Организация Религия Разума для достижения своих целей пользуется всеми существующими средствами поскольку они являются продуктивными и это главное определение наших средств. Для нас нужна продуктивность о чем мы говорили в программе само собою понятно, что организация

может иметь свои производства к/л с целью созданию средств может устраивать курсы-лекции, беседы спектакли, но нужно быть осторожным дабы цель оправдывала средства,

3. ЗАДАЧИ ОРЕРА

1) Первой задачей нашей в настоящее время является распространение наших мировоззрений, а потому и создание организаций. Организации должны распространиться по всей земле. Один член Ораера может выполнять задания организации т.е. может являть собою организацию.

2) Организовать кружки «Свободного Творчества» для развития правильного т.е. свободного эстетического чувствования.

3) Приступить к изучению и выполнению задачи переворота культуры и цивилизации человечества с осуществлением проекта клуба Свободной Личности.

4) С целью агитации издавать свою литературу устраивать курсы лекции, доклады и т.д.

4. СТРОИТЕЛЬСТВО ОРЕРА

В организациях Религии Разума производится централизация: это значит имеется центр руководящий своими органами Ораера. Ячейки распространяются по всей земле, но массовых целей не преследуются. Иногда один член Ораера командированный в какую-либо местность выполняет там задачи органов ячейки является таковой. Организация не может существовать (ячейка) без наличия по крайней мере одного действительного члена, который выполняет задачи своей категории. Формальной стороной организации ведает вторая категория Ораера. В ней ведутся организационный переписки сборы собраний и т.д. Кроме общих формальных потребностей может их иметь и категория в отдельности. Бывают конференции съезды. Организация Религии Разума состоит из ячеек составляющих районные органы, областные и государственные, которые в свою очередь создают интернациональный орган Ораера. Централизация построена на выборных началах. Это значит что районные органы состоят из присланных представителей из ячеек, областные из районных, государственные из областных и т.д. Причем выбирают только действительные члены (только второй категории), а в интернациональный орган только Адепты, выборы производятся собраниями. Ораера самоуправляется законодательным органом являет собрание, исполнительным органом член организации выдвинутый собранием. Собрания бывают общия т.е. с участием членов организации первой категории и категорийные т.е. когда участвует одна категория причем у второй категории они могут быть закрытыми по своему усмотрению и вообще вторая категория применяет такти-

ку Орера к условиям среды. Повторяя еще раз о том что вторая категория Орера обращает больше внимания на первую категорию в смысле воспитания ее членов в известном направлении и в смысле управления над категорией.

III

КОНСПЕКТЫ

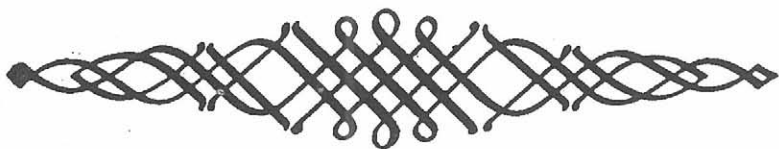
1. Для беседы вообще.

А) что такое человек, б) смысл в жизни, в) смысл и цель, д) бессмертие модность и красота человека, е) что такое религия разума, ж) организация Орера, з) диктатура разумного начала, и) программа Орера, к) клуб Свободной Личности, л) организация, ее структура, ее устав, м) разум и его мощь, н) инстинкт жить.

2 Для работы первой категории.

А) смысл жизни, б) смысл и цель, в) инстинкт жить, д) разум, е) нормальное желание, ж) диктатура Орера, з) что такое Организация РЕРА, и) кто может быть членом второй категории ОРЕРА, к) космополиты и интернационалисты, л) клуб Свободной Личности, м) переворот цивилизации, н) программа Орера, о) царство человека-бога

ДА ЖИВЕТ ЧЕЛОВЕК.



УЧИТЕЛЮ СЛОВЕСНОСТИ

Т. Ф. Ускова

ДЕТСКАЯ СКАЗКА ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ

(Об историко-литературных аллюзиях в сказке

А. Н. Толстого «Золотой ключик или Приключения Буратино»)

Как известно, творческая история сказки «Золотой ключик» началась с переделки и обработки А. Н. Толстым повести итальянского писателя Карло Коллоди «Приключения Пиноккио. История одной марионетки» («Le avventure di Pinocchio, storia di un burattino»). В рукописи ей было предпослано жанровое определение «роман для детей и взрослых», и эта «сказка» при всей простоте слога и «авантюристичности» действия получилась чрезвычайно многослойной. Достаточно будет сказать, что обрабатывал Алексей Толстой перевод, сделанный не кем иным, как Ниной Петровской, прототипом Ренаты из романа В. Брюсова «Огненный ангел», человеком из «символистских» десятых годов. Толстой сильно, почти вдвое, сократил перевод, решительно устранив навязчивый дидактизм и морализаторство итальянского автора.

Следует напомнить, что первое обращение А. Толстого к сюжету о «деревянной марионетке» происходило в пору его эмигрантских скитаний по Германии и Франции, во время написания первой части трилогии «Хождение по мукам» — романа «Сестры». «Сестры» пронизаны атмосферой культурной жизни Петербурга предвоенной и военной поры, насыщены подробностями литературных событий «между двух революций» (А. Белый) — событий, ставших теперь мифологией Серебряного века в том числе и благодаря трилогии Толстого.

Другое дело, что оценивал события литературной и «около-литературной» жизни Петербурга/Петрограда А. Толстой всегда по-своему и неизменно иронично. Питало эту иронию «несходство эстетических позиций, ориентация самого писателя на иные пласты традиций, на иные авторитеты»¹. Об отношении А. Толстого к петербургской литературной среде ярко свидетельствуют его письма той поры. Показательно письмо 1908 года к М. Волошину в Париж: «Тебе предстоит много интерес-

ного: сейчас Петербург захотел искусства, пахнущего кабачком. Открываются кабаре. Одно из них, «Лукоморье», где все декаденты устроили скандал, ушло из «Театрального» клуба и открывает свой театр, Мейерхольд зачинщик всего, конечно. Вот там-то и положится начало новой русской комедии, обновятся и распахнутся чахлые души. Я верю в это. От теософских клубов до кабаре в десять лет — недурной путь русского искусства»².

В 1935 году А. Толстой вернулся к переводу «Пиноккио», но вскоре решил писать на ту же тему по-своему. По мнению Е. Д. Толстой, «Золотой ключик» звучит вначале как вариация на тему его же обработки Коллюди, ... но после эпизода с «полем чудес» сюжет начинает отклоняться от сюжета «Пиноккио», исчезает деление на одинаковые по структуре эпизоды — каверзные встречи, чреватые бедой. ...В отличие от русифицированной версии 1924 года Толстой подчеркивает ... итальянский колорит»³.

В своих концептуальных работах «Тайна «Золотого ключика»⁴ и «Что отпиряет «Золотой ключик»? (сказка в контексте литературных отношений)»⁵ Мирон Петровский очень остроумно и достаточно убедительно доказывает, что в этой якобы детской сказке автор иронически переосмысливает литературно-художественный быт Серебряного века с его всегда непростыми творческими и человеческими отношениями и экстраполирует эти характеристики на «свой народец странный, глупый, деревянный». «Ирония Толстого распространялась и вообще на литературную среду, в которой было немало первоклассных художников»⁶. По мнению внучки писателя, «Толстой построил свое произведение на ироническом отношении к символизму. ...В «Хождении по мукам» изображены предсмертные судороги уходящего века»⁷. «Золотой ключик» пронизан «блоковскими» мотивами. Об этом говорит и сам М. Петровский, и вслед за ним многие более молодые исследователи⁸. Та же Е. Д. Толстая подчеркивает, что за ситуациями «Золотого ключика» (кукольная комедия, которую Буратино смотрит в *балаганчике* Карабаса-Барабаса, трагически-роковая любовь Пьеро к Мальвине, буффонада Арлекина) просматривается один из самых знаменитых любовных треугольников эпохи символизма А. Блок — Л. Менделеева-Блок — А. Белый, отраженный в культовых символистских текстах — драме А. Блока «Балаганчик» (1906) и романе А. Белого «Петербург» (1913—1915). «Иронический деревянный человек Толстого (его кукольный alter ego — Т. У.) не участвует в любовных страстях марионеток, которые на его простонародно-мужественный взгляд выглядят нестерпимо-старомодными: Толстой обозначил психологическую дистанцию

между серединой тридцатых годов и «жеманной» культурой ушедшего поколения»⁹.

Также не вызывает сомнения, что эта сказка обозначила и театральные предпочтения автора. М. Петровский предположил, что «свирепо-режиссерский» кукольный театр тиранического Карабаса может быть соотнесен с театром В. Э. Мейерхольда, а театр конца сказки, в котором убежавшие от злого «кукольного владыки» марионетки играют самих себя, может коррелировать с Художественным театром. (исследователь замечает, что молния на занавесе «театра за очагом» есть не что иное, как «всем известная эмблема чайки, созданная Ф. Шехтелем для занавеса МХАТа») ¹⁰.

Безусловно прав М. Петровский в высокой оценке символического образа золотого ключика (такой реалии, кстати, нет в итальянской версии). Говоря о семантике этого символа, он упоминает «ключи счастья» — фольклорную мифологему, использованную Н. А. Некрасовым, название скандально известного в начале века романа А. А. Вербицкой и блоковский «серебряный ключик к сердцу любимой» — в психологическом смысле. Представляется, что в этом контексте с небольшим допущением можно рассматривать и программную статью В. Я. Брюсова «Ключи тайн».

Хотя внучка писателя, филолог Е. Д. Толстая считает, что «на сегодняшний день концепция Петровского при всей своей блистательности не во всем верна»¹¹, мы позволим себе не согласиться с мнением исследовательницы. На наш взгляд, блестящая литературоведческая интуиция М. Петровского подтверждается наличием в ткани произведения «символического» и ярко «символистского» дуэта — лисы Алисы и кота Базилио.

Богатая история человеческих взаимоотношений «Серебряного века» может предложить по меньшей мере три гипотетических пары-прототипа:

Ф. К. Сологуб — А. Н. Чеботаревская

Вяч. И. Иванов — Л. Д. Зиновьева-Аннибал

Д. С. Мережковский — З. Н. Гиппиус

Мифология «русского Ренессанса» сохранила огромное количество мемуарных свидетельств о взаимоотношениях этих неординарных людей¹². Что касается первой пары (Сологуб — Чеботаревская), то она, по нашему мнению, должна отпасть по психологическим мотивам. Масштаб личности и дарование Анастасии Николаевны явно «не дотягивали» до сологубовского. Н. А. Тэффи в статье «Федор Сологуб», судя по всему, старалась быть объективной: «Он ... женился на переводчице Анастасии Чеботаревской, которая перекроила его быт по-но-

вому, по-ненужному. Была взята большая квартира, повешены розовые шторы, куплены золоченые стулики. На стенах большого холодного кабинета красовались почему-то Леды разных художников.

— Не кабинет, а ледник, — сострил кто-то.

Тихие беседы сменились шумными сборищами с танцами, с масками.

Сологуб сбрил усы и бороду, и все стали говорить, что он похож на римлянина времен упадка. Он ходил как гость по новым комнатам, надменно сжимал бритые губы, щурил глаза, искал гаснущие сны. Жена его, Анастасия Чеботаревская, создала вокруг него атмосферу беспокойную и напряженную. Ей все казалось, что к Сологубу относятся недостаточно почтительно, всюду чудились ей обиды, намеки, невнимание. Она пачками писала письма в редакции, совершенно для Сологуба ненужные и даже вредные, защищая его от воображаемых нападок, ссорилась и ссорилась»¹³.

Что же касается тандема Вяч. Иванов — Лидия Зиновьева-Аннибал, то он, безусловно, представляется более ярким именно в «личностном» плане. Самый известный летописец этого периода Сергей Маковский вспоминает: «союзницей Вяч. Иванова являлась его первая жена, Зиновьева-Аннибал, женщина с очень яркой индивидуальностью, не лишенная литературного таланта, обладавшая неутолимой фантазией. Из писательниц одна из первых она обратила на себя внимание Петербурга своими декадентскими причудами — дома на литературных сборищах выходила к гостям в сандалиях и греческом пеплосе (да еще алого цвета). В литературной богеме много толков было о ее повести «Тридцать три уroda»... Вяч. Иванов жену боготворил, ее одну прославлял своим стихотворным эросом <...> Я придаю большое значение первому браку Вяч. Иванова, повлиявшему на весь его духовный рост. Останься Лидия Дмитриевна в живых, возможно, что она сыграла в литературной судьбе мужа такую же решающую роль, как З. Н. Гиппиус в судьбе Мережковского»¹⁴. С. Маковский, как само собой разумеющееся, называет здесь «ключевых» персонажей эпохи «петербургского модерна» — З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковского.

Все ведущие культурные деятели литературной жизни «fin de siècle» отмечают — с разной степенью симпатии — неперемнное присутствие супругов Мережковских в своих творческих и человеческих биографиях («весь Петербург их знал!»). Можно с большой долей вероятности предположить, что этого не избежал и молодой литератор А. Толстой — впечатления от их личностей явно или латентно присутствуют в его ощущениях от

«всего Петербурга». Яркая индивидуальность Зинаиды Николаевны и энциклопедическая образованность Дмитрия Сергеевича не могли не превратить их дом в эпицентр интеллектуальной жизни столицы и своеобразной моды на декадентский поведенческий канон.

Мемуаристы пишут о том, что эти люди идеально понимали друг друга, им подчас не нужны были слова — они всегда репрезентировали себя как хорошо сыгравшиеся партнеры по сцене. И это не удивительно, ведь, как вспоминает З. Н. Гиппиус в книге «Д. Мережковский», они прожили с Дмитрием Сергеевичем более пятидесяти лет, не разлучаясь ни на один день. Однако это не помешало каждому из них быть яркой индивидуальностью и сыграть свою собственную роль в прямом и переносном смысле.

Многих их современников занимал вопрос: кто в этом союзе интеллектуально (и добавлю — психологически) доминирует. И почти все отводили эту роль Гиппиус. По мнению Вяч. Иванова, «Зинаида Николаевна гораздо талантливее Мережковского как поэтесса и автор художественной прозы. ...Некоторые идеи, характерные для Мережковского, зародились в уме З. Н., Дмитрию Сергеевичу принадлежит только их развитие и разъяснение... Мистического опыта в ней также несравненно больше, чем у ее мужа»¹⁵.

По-женски очень пронизательная свояченица В. Брюсова Б. Погорелова вспоминает: «Странное впечатление производила эта пара: внешне они поразительно не подходили друг другу. Он — маленького роста, с узкой впалой грудью, в допотопном сюртуке. Черные, глубоко посаженные глаза горели тревожным огнем библейского пророка. Это сходство подчеркивалось полуседой, вольно растущей бородой и тем легким повизгиванием, с которым переливались слова, когда Д. С. раздражался. Держался он с неоспоримым чувством превосходства и сыпал цитатами то из Библии, то из языческих философов.

А рядом с ним — З. Н. Гиппиус. Соблазнительная, нарядная, особенная. Она казалась высокой из-за чрезмерной худобы. Но загадочно-красивое лицо не носило никаких следов болезни. Пышные темно-золотистые волосы спускались на нежно-белый лоб и оттеняли глубину удлинненных глаз, в которых светился внимательный ум. Умело-яркий грим. Головокружительный аромат сильных, очень приятных духов. При всей целомудренности фигуры, напоминавшей скорее юношу, переодетого дамой, лицо З. Н. дышало каким-то грешным всепониманием. Держалась она как признанная красавица и к тому же — поэтесса. От людей, близко стоящих к Мережков-

ским, не раз приходилось слышать, что заботами о семейном благоденствии (т.е. об авансах, гонорах) ведала почти исключительно З. Н. и что в этой области ею достигались невероятные успехи»¹⁶.

В сказке читаем:

— Добренький, хорошенький Буратино, что же ты будешь делать с деньгами?

— Куплю куртку для папы Карло... Куплю новую азбуку...

— Азбуку, ох, ох! — сказала лиса Алиса, качая головой — Не доведет тебя до добра это учение... Вот я училась, училась, а — гляди — хожу на трех лапах.

— Азбуку, — проворчал кот Базилио и сердито фыркнул в усы. — Через это проклятое ученье я глаз лишился...

На сухой ветке около дороги сидела пожилая ворона. Слушала, слушала и каркнула:

— Врут, врут!..

Кот Базилио сейчас же высоко подскочил, лапой сшиб ворону с ветки. Выдрал ей полхвоста, — едва она улетела. И опять представился, будто он слепой.

— Вы за что так ее, кот Базилио? — удивленно спросил Буратино.

— Глаза-то слепые, — ответил кот, — показалось — это собачонка на дереве...¹⁷.

Бросается в глаза «диалогизм» взаимоотношений Лисы и Кота. Он, как более «слабая» и «податливая» личность, повторяет за Лисой все ее слова и поступки. Подобная схема очень напоминает психологию семейных взаимоотношений Мережковских. Как следует из всех без исключения мемуарных свидетельств, они как никто были «сыгравшейся», «сросшейся» парой. Малоизвестный мемуарист кн. В. Барятинский замечает, что Д. С. и З. Н. всегда «говорили, так сказать, на два клироса: один договаривал или развивал мысли другого, что было всегда интересно. Их критика была иногда сурова, но всегда облечена в очень корректную форму»¹⁸.

В сказке читаем:

Лиса сказала:

— Умненький, благоразумненький Буратино, хотел бы ты, чтобы у тебя денег стало в десять раз больше?

— Конечно, хочу! А как это делается?

— Проще простого. Пойдем с нами.

— Куда?

— В Страну Дураков.

Буратино немного подумал.

— Нет, уж я, пожалуй, сейчас домой пойду.

— Пожалуйста, мы тебя за веревку не тянем, — сказала лиса, — тем хуже для тебя.

— Тем хуже для тебя, — проворчал кот.

— Ты сам себе враг, — сказала лиса.

— Ты сам себе враг, — проворчал кот.

— А то бы твои 5 золотых превратились в кучу денег...

Буратино остановился, разинув рот...

— Врешь!

Лиса села на хвост, облизнулась:

— Я тебе сейчас объясню. В Стране Дураков есть волшебное поле, — называется Поле Чудес... На этом поле выкопай ямку, скажи три раза: «Крекс, фекс, пекс», положи в ямку золотой ... и иди спать. Наутро из ямки вырастет небольшое деревцо, на нем вместо листьев будут висеть золотые монеты. Понятно?

Буратино даже подпрыгнул:

— Врешь!

— Идем, Базилио, — обиженно свернув нос, сказала лиса, — нам не верят — и не надо...

— Нет, нет, — закричал Буратино, — верю, верю! Идемте скорее в Страну Дураков!..¹⁹.

Как представляется, в этом отрывке заслуживает особого интереса «заклинание» лисы Алисы — своеобразное сатирическое переосмысление А. Н. Толстым стихов-молитв, созданных Зинаидой Николаевной в пору ее увлечения религиозными идеями «Религиозно-философских собраний»²⁰.

В последней главе «Новый кукольный театр дает первое представление» автор не находит лисе Алисе и коту Базилио места в зрительном зале нового театра: «Артемон тащил за хвост из палатки лису Алису, которая прошла без билета. Кот Базилио, тоже без билета, успел удрать и сидел под дождем на дереве»²¹. Шутка «под занавес» «красного графа» А. Толстого еще раз отсылает нас к реальной судьбе персонажей.

Зинаида Николаевна и Дмитрий Сергеевич более двух последних десятилетий своей жизни прожили в эмиграции, «без России». «На идущих под руку по улицам Пасси Гиппиус и Мережковского редко кто не оборачивался и, остановившись, не глядел им вслед, — вспоминает И. Одоевцева. — Они шли под руку... Гиппиус, в широкополой шляпе, замысловатого, совершенно не модного фасона, с моноклем в глазу, держалась преувеличенно прямо, высоко подняв голову. При солнечном свете белила и румяна еще резче выступали на ее лице. На плечах неизменно лежала рыжая лисица... Они всегда находили интересную для них тему и горячо обсуждали и события двадцатилетней давности, и происшествия сегодняшнего дня»²².

В настоящее время, когда количество исследований и меморий о Серебряном веке превышает, пожалуй, информационный поток о любом другом периоде русской культуры, сказка «Золотой ключик» не должна потеряться в нем. И потому, что это — по-настоящему талантливое произведение, и потому, что «Золотой ключик», кодируя Серебряный век самого Толстого, предлагает читателю ключик к разгадке персоналий и поразительного феномена русского культурного Ренессанса.

¹ Голубков С. А. Гармония смеха: Комическое в прозе А. Н. Толстого. Очерки. Самара, 1993. С. 58

² Первый наставник: Из писем А. Толстого к М. Волошину / Вступ. заметка, сост. и коммент. В. Купченко // Литературное обозрение. 1983. № 1. С. 110.

³ Толстая Е. Д. Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. М., 2002. 201 с.

⁴ Петровский М. Тайна «Золотого ключика» // Литературная учеба. 1986. № 2. С. 94—97.

⁵ Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? (сказка в контексте литературных отношений) // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 229—251.

⁶ Голубков С. А. Гармония смеха... С. 58

⁷ Толстая Е. Д. Мирпослеконца... С. 202.

⁸ Толстая Е. Д. О лазоревых цветах, пыльных лучах и золотых ключах // Толстая Е. Д. Мирпослеконца... С. 201—227; Скобелев А. В. Природа иронии и иронического протеста в повести-сказке А. Н. Толстого «Золотой ключик или Приключения Буратино» // Содержательность художественных форм: Межвуз. сб. Куйбышев, 1986. С. 51—61; Голубков С. А. «Пьеро», «коломбины» и «вакханки» // С. А. Голубков. Гармония смеха... С. 58—67; Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920—1980-х годов). Свердловск, 1992; Липовецкий М. Н. Поэтика реалистической литературной сказки сквозь призму «памяти жанра» // Содержательность художественных форм: Межвузовский сборник. Куйбышев, 1986. С. 77—90; Вислова А. В. «Серебряный век» как театр: Феномен театральности в культуре рубежа XIX—XX вв. М., 2000. и др.

⁹ Толстая Е. Д. Мирпослеконца. С. 202.

¹⁰ Петровский М. Тайна «Золотого ключика». С. 5

¹¹ Толстая Е. Д. Мирпослеконца. С. 203.

¹² Воспоминания о серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1993. С. 84.

¹³ Там же. С. 124.

¹⁴ Там же. С. 162.

¹⁵ Муценко Е. Г., Ускова Т. Ф. О человеке, любви и смерти // Гиппиус З. Н. Златоцвет. Воронеж, 2000. С. 6.

¹⁶ Указ. соч. С. 315.

¹⁷ Толстой А. Н. Золотой ключик или Приключения Буратино // Толстой А. Н. Собр. соч.: В 10 т. М., 1985. Т. 8. С. 162.

¹⁸ Указ. соч. С. 297

¹⁹ Толстой А. Н. Золотой ключик или Приключения Буратино... С. 163.

²⁰ Галин И. Серебряный век: В 3 т. Т. 1. М., 1999. С. 660.

²¹ Толстой А. Н. Золотой ключик или Приключения Буратино... С. 218.

²² Агеносов В. В. Литература русского Зарубежья (1918—1996). М., 1998. С. 69.

В. Н. Гуреев ТЕМА ЛЮБВИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1970-х годов

Освоение темы любви советской литературой в целом шло непросто. Изначальная установка на примат общественных ценностей над личными сделала тему любви хотя и не запретной, однако нежелательной в литературе. Предпочтение отдавалось, как известно, другой проблематике. Наиболее яростно любовь подвергалась дискриминации в сталинскую эпоху — особенно в предвоенные и послевоенные времена. «В нашей литературе появились тогда совершенно новые ноты. Все реже стала попадаться в книгах настоящая, полнокровная любовь живых людей. Все чаще ее заменял дистиллированный отвар, настоянный на вздохах и парениях духа, диетическая манная любовь, очищенная от всякой чувственности... Из живописи и скульптуры на два десятилетия исчезло обнаженное тело — одна из самых светлых ценностей, данных человеку природой, один из высших видов красоты, заложенной в человеке»¹. Стоит ли говорить, что в такой обстановке мысли о самоценности любви попросту не допускались. Непосредственного художественного исследования любви практически не велось. Любовная линия сюжета чаще всего использовалась для решения иных художественных задач.

Не намного лучше обстояло дело как в послесталинскую, так и в брежневскую эпоху. Вспоминая о тех временах, Л. Жуховицкий не без язвительности заметил: «Сусловская камарилья, давившая и сжиравшая наше искусство, ввела еще и запрет на любовь. Почему-то нормальные отношения мужчины и женщины вызывали у идеологических держиморд такую ярость, словно они были извращенцами»².

Понятно, что к изучению и обсуждению сексуальных и эротических проблем в обществе на протяжении длительного времени воспитывалось стойкое предубеждение. Профессор П. С. Гуревич вспоминал, как в конце шестидесятых годов закрыли руководимую им социологическую лабораторию лишь за то, что в распространяемой ими анкете был вопрос: «Как вы относитесь к супружеской измене?»³.

В литературной критике тех лет отмечалась весьма прохладная оценка произведений о любви, если при всех прочих достоинствах в них отсутствовала ясно выраженная социально-политическая направленность. Да и в общественном сознании отношение к интимно-личным переживаниям было сдержанно-пренебрежительным. Это хорошо передано, к примеру, в финале рассказа П. Нилина «Дурь», где директор автобазы сурово отчитывает Павла Касаткина, впавшего в депрессию из-за утраченной любви, и в заключение разговора веско изрекает: «Ты дурью мучаешься, Касаткин, с жиру, так сказать, бешишься. Выбрось все из головы и займись делом»⁴.

Между тем в начале 60-х годов в связи с происходящими социально-политическими изменениями в обществе заметно оживился интерес к вопросам любви, брака и семьи. Отчасти этому способствовало то, что еще с середины 60-х годов обнаружилось неблагоприятные демографические тенденции — в частности, резкое падение рождаемости (и — соответственно — сокращение воспроизводства населения), рост числа разводов (особенно после упрощения процесса развода в 1965 году).

По мере усложнения социальной и частной жизни все более сложными становятся межличностные и внутрисемейные отношения. (Примечательно, что доля счастливой любви в литературе начинает заметно убывать уже в 60-е годы⁵). Идут изменения внутреннего «климата» в семье в связи с женской эмансипацией. Отмечается заметный рост самосознания личности (что, по мнению некоторых исследователей, начинает играть в семейных отношениях скорее дестабилизирующую роль⁶).

Эти и другие процессы с неизбежностью сказываются на общественном сознании, в котором все более возрастает интерес к личностному началу. С изменением общественного сознания меняется и восприятие искусства, монументальность и ложная величавость уже не находят сколь-либо серьезного отклика. Более востребованными становятся произведения, изображающие частную жизнь. (Весьма показательна в связи с этим необычайная популярность в 60-е годы и в начале 70-х гг. индийских и арабских кинофильмов с их мелодраматизмом.)

Переход от эпох потрясений (революция, коллективизация, войны) к эпохе относительной стабильности порождает новое мировосприятие, тем более что на сцену общественной жизни все активнее выходит поколение, духовно сформировавшееся в послесталинскую эпоху. В отличие от предшественников это поколение уже *имеет возможность* перемещать свое внима-

ние с проблем исключительно общественных на проблемы по сути тоже общественные, но уходящие в сферу быта и межличностных отношений.

В конце концов под влиянием как уже названных, так и еще целого ряда причин в литературном процессе 70-х годов происходит весьма примечательное явление.

В самом начале 1973 года практически почти одновременно были опубликованы роман С. Залыгина «Южноамериканский вариант» и повести «Дождь в чужом городе» Д. Гранина, «Сладкая женщина» И. Велембовской и «Пустошель» С. Крутилина. Эти произведения были весьма разными по своим внутренним замыслам, по творческой манере, а также по степени художественного совершенства. И тем не менее всех их объединяла одна общая черта — возникшая у авторов потребность обратиться к исследованию «частной жизни» человека.

Существенно важным было то, что из четырех авторов по крайней мере трое до этого писали исключительно на остроактуальные темы. И когда из-под их пера вдруг появились произведения, обращенные к столь «несерьезной» теме, как любовь, то, само собой разумеется, это никак не могло пройти незамеченным. Начавшееся обсуждение читателями и критикой новых произведений быстро вылилось в широкую и бурную дискуссию, охватившую круг проблем, далеко выходящих за рамки собственно литературы. Обсуждаемые произведения дали повод начать разговор о жизненных явлениях, особенно волновавших в первую очередь молодежь, которая буквально набрасывалась на книги о любви, межличностных взаимоотношениях.

Оценивая сам факт появления в нашей литературе указанных четырех произведений, критик Е. Сидоров назвал его «любовно-бытовым взрывом»⁷. Жизнь показала справедливость такой оценки. Вскоре одно за другим появились «Вдова Ньюра» В. Личутина, «История одной любви» А. Тоболяка, «Затмение» В. Тендрякова, «Вам и не снилось» Г. Щербаковой, «Вдовий пароход» И. Грековой и др.

В процессе дискуссии по поводу «любовно-бытового взрыва» встала необходимость дать ответ на вопрос, отчего же все-таки писатели, зарекомендовавшие себя как авторы «социально-масштабных» произведений, обратились к семейно-бытовой, или, как пренебрежительно изъяснялись иные критики, «адюльтерной» теме⁸. Как объяснить то, что в промежутке между «Соленой Падью» и «Комиссией» у С. Залыгина появляется вдруг «Южноамериканский вариант», а между двумя книгами военной трилогии «Апраксин бор» — повесть С. Крутилина «Пустошель»? Отчего Д. Гранин почти одновременно

с «Этой странной жизнью» и «Клавдией Вилор» создает повесть «Дождь в чужом городе»? Почему, наконец, именно в эти же годы К. Симонов пишет свой роман «Так называемая личная жизнь»?

А ответ весьма прост. Писатели всего лишь чутко отреагировали на изменение настроений в обществе и своими произведениями способствовали осознанию той истины, что сфера личной жизни стала восприниматься отныне как одна из важнейших сфер общественного бытия.

Не менее симптоматичным было и то, что межличностные отношения в произведениях рассматривались именно в *бытовых* ситуациях. Решительный поворот литературы 70-х гг. к быту также нашел отражение в литературных дискуссиях тех лет. И эти дискуссии были отнюдь не менее острыми.

Одной из характерных отличительных черт литературы 70-х гг. являлось то, что в любовных коллизиях преобладал мотив неспособности героя на сильное, подлинное чувство. Это сразу же было отмечено критикой, которая пыталась найти объяснения либо в рационализме современников, вызванном влиянием НТР, либо в снижении общего уровня социальной активности личности в ту эпоху, которая позже была названа «эпохой застоя».

Романтическая любовь с ее сильными чувствами и бурными страстями если и присутствует в литературе, то лишь в весьма незначительной степени («Альтист Данилов» В. Орлова, «Вам и не снилось» Г. Щербаковой). В целом же развивающаяся «бытовая проза» не предрасполагала к изображению романтической любви, ибо романтической любви противопоставлено столкновение с бытом.

Другой примечательной особенностью в осмыслении любовной проблематики литературой 70-х годов было заметное обострение этического аспекта. Если учесть, что во многих произведениях (включая и те, что в свое время положили начало «любовно-бытовому взрыву») часто присутствовали ситуации внебрачных связей, то нетрудно понять последовавший протест со стороны критики. Причем замешательство критиков вызывали не ситуации сами по себе (они были вполне жизненны), а *несоответствие действительности — норме*⁹. Общественное сознание, жестко ориентированное именно на соблюдение нормы, было проникнуто нетерпимостью к супружеской измене. В самом деле, ведь если исходить из идеальной схемы, то женатому любить другую — это уже безнравственно. А значит, герой подлежит суровому осуждению. При этом истинные чувства героя во внимание не принимались.

Не сразу и далеко не просто пришло осознание того, что «греховная» (внебрачная) связь отнюдь не всегда развращает и унижает — зачастую она и возвышает, как всякая счастливая любовь. К тому же в современную эпоху «постепенно размывается фетишизация физической верности — как следствие изменившегося положения женщины и мужчины в обществе»¹⁰.

При разработке любовной линии сюжета в литературе 70-х годов процесс поиска оптимальных художественных средств для передачи интимных чувств сопровождается активным обращением к опыту отечественной и мировой любовной классики. Непосредственно в произведениях это проявляется в самых разных формах. Нередки примеры скрытого (а то и прямого) цитирования классических текстов. К примеру, в текст повести С. Крутилина «Пустошель» прямо включены стихи С. Есенина, в «Затмении» В. Тендрякова значительную смысловую нагрузку несут пушкинские строки, в повести «Дождь в чужом городе» Д. Градина сюжетная ситуация подчеркнута соотносится со сходной в рассказе А. Чехова «Дама с собачкой». Параллели с образами «тургеневских девушек» усматривались критикой в произведениях В. Алексеева, Д. Притулы, М. Рощина. А повесть Г. Щербаковой «Вам и не снилось» представляет собой не что иное, как римейк бессмертной трагедии Шекспира о любви двух юных веронцев.

В немалой степени способствовал развитию любовной темы приход в литературу женщин-писательниц. Хотя говорить о «женской» прозе как об оформившемся течении, безусловно, было ещё рано, тем не менее наряду с уже упомянутыми И. Велембовской и Г. Щербаковой в 70-е годы уверенно заявили о себе И. Грекова, Е. Ермолаева, Д. Рубина, В. Токарева, В. Тубельская и др.

И все же в целом присутствие женщин в писательской среде было тогда весьма незначительным. Социологами 70-х годов, в частности, отмечался тот факт, что «женщины очень редко выступают в качестве авторов в журналах. Даже в такой, казалось бы, традиционной женской тематике, как брак и любовь, авторство женщин очень редко»¹¹. И поэтому даже внутренний мир женщин представлялся преимущественно в изображении писателей-мужчин.

В литературе 1970-х годов любовный сюжет в большинстве случаев не был самоцелью. Обычно через любовные коллизии велось художественное исследование социально-нравственных процессов, происходящих в обществе в те годы. При этом отмечались изменения этической оценки многих «традиционных» любовных ситуаций, выявлялись новые тенденции в меж-

личностных отношениях, углублялась психологическая мотивация поведения влюбленного героя, расширялись «границы дозволенного» в изображении любовных отношений.

Во второй половине 80-х годов публицистичность потеснила тему простых человеческих отношений. И следующая волна повышенного интереса к любовной тематике возникла у нас уже в литературе постперестроечного времени.

¹ Рюриков Ю. Б. Три влечения: любовь, ее вчера, сегодня и завтра. М., 1968. С. 70, 71.

² Странности любви Сб. М., 1991. С. 4.

³ ЭРОС. Философские маргиналии проф. П. С. Гуревича. М., 1991. С. 8.

⁴ Нилин П. Ф. Соч.: В 2 т. М., 1985. Т. 2. С. 155.

⁵ См. об этом: Молодежь. Образование, воспитание, профессиональная деятельность. Л., 1973. С. 167.

⁶ См. об этом: Розин В. М. Судьба молодой семьи. М., 1990. С. 32.

⁷ Вопросы литературы. 1973. № 9.

⁸ Бочаров А. Г. Современный семейно-бытовой роман. М., 1978. С. 53—54.

⁹ См. об этом: Панков А. В. Вечное и злободневное. М., 1981. С. 245, 250.

¹⁰ Бочаров А. Г. Указ. соч. С. 57.

¹¹ Молодежь. Образование, воспитание, профессиональная деятельность. С. 167—169.



АСПИРАНТСКАЯ ТРИБУНА

В. В. Инютин

РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ДИСКУРС: ВЗГЛЯД Г. П. ФЕДОТОВА

Одним из факторов, обусловивших все дальнейшие российские исторические коллизии, стала антиномичность, разорванность нашего национального сознания, особенно ярко выраженная в противоборстве различных культурных форм (автохтонных и заимствованных с Запада). Так, например, один из авторов сборника фундаментальных работ выдающихся русских философов, посвященных революции 1917 года, С. А. Аскольдов отмечал, что «в составе же всякой души есть начало святое, специфически человеческое и звериное»¹. В этой связи особенность русской национальной души он видел в своеобразном сочетании этих элементов: «В русском человеке, как типе, наиболее сильными являются начала святое и звериное»². Каждому началу соответствует определенный тип культуры. Напряженной религиозной жизни — святое начало, устройству повседневной жизни, социальному и научному творчеству — человеческое. Звериное же начало побеждает в эпохи революций, бунтов, во времена социального и культурного распада. Русская смута — вот его время. Именно неразвитость гуманистической культуры, основанной на человеческом начале, по мнению Аскольдова, и явилась причиной внутреннего культурного раскола нашего сознания: «Но именно русский человек, сочетающий в себе зверя и святого по преимуществу, никогда не преуспевал в этом среднем и был гуманистически некультурен на всех ступенях своего развития»³.

Данная точка зрения получила широкое распространение в философских кругах своего времени. Конфликт разнородных начал на всем протяжении русской истории получал у других авторов разные интерпретации, не всегда связанные с православным религиозным дискурсом: от классических социологических (в том числе марксистских) до новейших постмодернистских. Образцом социологического анализа истоков русской ре-

волюции может послужить статья П. Б. Струве «Исторический смысл русской революции и национальные задачи»⁴, в которой он подвергает критике классическую марксистскую социологию за игнорирование того факта, что классовое и национальное сознание и сами классы и нации не всегда представляют собой две стороны одной медали. Самосознание отдельных социальных групп как явление социально-психологическое может существовать совершенно автономно от самих этих элементов социальной системы: так, Ленин и его соратники, будучи выходцами из высших слоев общества — интеллектуальной элиты, позиционировали себя как партия пролетариата, авангард мировой революции. Но в действительности как раз осознание общности надындивидуальных интересов, как считает Струве, никогда не было сильной стороной тех классов, ради которых и совершалась революция. Противоречие между надындивидуальным и частным интересом, таким образом, свело к минимуму творческий потенциал революции. Причем самосознание класса или нации понимается у Струве не как социально-психологическая категория, а как живущий независимо от первоначальных носителей дискурс.

Г. П. Федотов видит причины многих бед России как раз в том, что из-за перевода византийских источников на древнерусский язык синтез «эллинского» и древнеславянского дискурсов был остановлен в самом начале пути.

Прежде всего, по мнению автора, язык как носитель дискурса оказывает самое серьезное воздействие на ход истории народа: «слово облекается плотью», влияет на конституирование основных институтов той или иной цивилизации. Первоначально на Руси были все условия для западноевропейского типа цивилизации: «В Киевскую эпоху Русь имела все предпосылки, из которых на Западе в те времена всходили первые побег свободы. Ее Церковь была независима от государства, и государство, полуфеодалного типа — иного, чем на Западе, — было так же децентрализовано, так же лишено суверенитета»⁵. Но это положение не могло длиться долго. Раздвоенность древнерусского дискурса, связанная с ранним переводом Библии на национальный язык, сыграла роковую роль для дальнейших судеб России: «...начавши с перевода нашу историю, мы сочли для себя излишним «эллинское суемудрие» и за то обречены были снова сделаться переводчиками при Петре, чтобы до сих пор пробавляться переводной немецкой подшивкой — при живом сознании и бесспорной наличности собственных творческих сил»⁶. Противоположную картину представлял собой Запад: «Западное Христианство — и не одно

германское или кельтское. Но и романское — оказалось обладателем сокровища, ключ к которому был запрятан глубоко в преданиях светской античной образованности. Может быть, Библия есть единственная «Книга». Но, чтобы понять ее, нужно трудом и терпением преодолеть целые библиотеки книг. «Тривий» и «Квадривий» — энциклопедия филологических и естественных знаний — были пропедевтикой к царнице наук — теологии»⁷.

Таким образом, уже на заре средних веков интеллектуальная элита Западной Европы активно осваивала античный рационалистический дискурс, что создавало благоприятные предпосылки для Ренессанса и науки нового времени. Каковы же основные характеристики античных научных и литературных источников, позволивших Федотову прийти к таким заключениям? Один из известных специалистов по истории науки, Дж. Бернал, отвечает на этот вопрос следующим образом: «По традиции она (наука) передала нам формы аргументации, основанной на общих принципах, а не на примерах, взятых из конкретных проблем техники и управления государством, вроде тех, которые мы находим в египетских и месопотамских текстах»⁸. Данная характеристика относится Берналом именно к античной науке.

Иными словами, античный дискурс это рационалистический научно-философский дискурс, построенный на определенных универсальных подходах к исследованию различных явлений, что создает единое научное и культурное пространство Европы, несмотря на все местные «особости». Но освоить эти универсальные подходы, по мнению Федотова, можно только в том случае, если человек постоянно живет в мире этих универсальных идей, то есть повседневно использует язык исходных теоретических источников, как это и произошло на Западе, где латинский язык был и богослужебным, и языком, на котором общались все ученые Европы.

Но подлинная упущенная Русью историческая альтернатива была даже более предпочтительной, чем западный путь развития. Мы имели великий исторический шанс получить необходимые начальные знания из первоисточника: «Великое счастье наше и незаслуженный дар Божий — то, что мы приняли истину в ее вселенском средоточии. Именно в Греции и больше нигде связываются в один узел все пути мира. Рим — ее младший брат и духовный сын, ей обязанный лучшим в себе»⁹.

С другой стороны, как показал философ в своей статье «Три столицы», греко-византийское влияние не было нивелировано полностью, хотя бы уже потому, что понятие дискур-

са включает в себя не только письменные тексты, но и другие не менее значимые языки культуры. Дискурс проявляет себя также в способах организации людьми окружающего пространства и бессознательных мотивах творчества. Г. Федотов выделяет три типа таких отношений к пространству-времени, выраженных в архитектуре трех всемирно известных русских столиц: Киеве, Москве и Петербурге.

Киеву Федотов дает следующую характеристику: «Здесь заря русского христианства встречается с зарей христианства восточного, сочетающего в искусстве своем заветы эллинизма и Азии»¹⁰. В описаниях мыслителей городских пейзажей исторического Киева его архитектура предстает взору читателя как идеальное воплощение греко-византийской идеи в камне, как форма, пользуясь терминологией гегелевской эстетики, в которой греческий «абсолютный дух» получил полное свое выражение на русской почве.

В архитектурных формах первой русской столицы, по мысли философа, получает свое зримое воплощение не только греко-византийская идея, но, здесь же, пусть еще и в синкретичном единстве с греческими формами, впервые заявляет о себе идея русская, как последующее развитие греческо-христианских начал. Игнорирование этой преемственности и послужило причиной внутренней конфликтности русского национального дискурса в последующие эпохи: «Неизбежный для России путь приобщения к Ренессансу не был бы для нас столь болезненным, если бы мы пили его воды из чистых ключей Греции. Романо-германское, то есть латинское, посредничество определило раскол нашей жизни, к счастью уже изживаемый»¹¹.

Но это изживание далось стране дорогой ценой. Целые эпохи прошли под знаком двух противоположных начал, синтезировать которые, как считает Федотов, призвана Россия: восточным и западным. Памятниками этих эпох соответственно он считает Москву и Петербург. Первый представляет собой «форпост угнетенных народов Азии», местом, где тюркский и славянский миры приходят в столкновение и в тесное взаимодействие друг с другом. Культура московского периода, как и вся российская культура после Киева, рассматривается автором «Святых Древней Руси» как безусловно противоречивая. Но эти противоречия не достигают такой степени поляризации, как это имеет место в последующие периоды русской истории. И здесь противостояние разнородных начал нашло свое выражение в архитектуре: «Многоцветность архитектурных одежд, слой за слоем, как луковицу за луковицей,

покрывает тело Москвы. На каждой печатной эпохи — настоящая ярмарка стилей, разбросанная в зелени садов под вольным небом и ласковым солнцем. Сама история утратила здесь свою трагическую тяжесть, лаская глаз пышностью декораций»¹². Но эта же борьба придает культурным формам незавершенный характер. В Московском царстве исторический проект не может быть доведен до конца: «Нет новых идей, нет и строгости завершений. Нет ничего, что взволновало бы присутствием подлинно великого искусства»¹³.

Иную ипостась российской культуры являет собой Петербург. Федотов считает его идеальным воплощением прометея духа западной цивилизации, стремящейся к покорению окружающего мира. И это начало, как уже упоминалось выше, также было заложено в нашем национальном дискурсе на заре российской истории: «Петербург вобрал все мужское, все разумно-сознательное, все гордое и насильственное в душе России»¹⁴. Идея просвещения, получившая зримое архитектурное воплощение «на берегах Невы», требовала не меньшего напряжения сил нации, не меньшей творческой самоотдачи, чем исторический проект Третьего Рима: «Для пришельца из вольной России этот город казался адом. Он требовал отречения — от солнца, от земли, от радости. Умереть для счастья, чтобы родиться для творчества. Непримиимо враждебный всякому язычеству, невзирая на свои римские дворцы, он требовал жизни аскета и смерти мученика»¹⁵. Но дискурс петербургского периода — это и самый противоречивый дискурс за всю дореволюционную историю: «При покорном безмолвии Руси, что заполняет трагическим содержанием петербургский период? Борьба Империи с порожденной ею культурой, — еще резче: Борьба Империи с Революцией. Это борьба отца с сыном, — и нетрудно узнать фамильные черты: тот же дух системы, «утопии», беспощадная последовательность, «западничество», отрыв от матери-земли»¹⁶.

Итак, роковой особенностью дискурса российской цивилизации, согласно концепции Г. Федотова, была и по сей день остается раздвоенность, внутренняя конфликтность, приводящая при определенных условиях к трагической развязке. Снять это противоречие, по мысли философа, можно только обратившись к греко-христианским истокам русской культуры, к нашему «началу начал» и обретя благодаря новому прочтению опыта прошлого надежную точку опоры в современном нестабильном мире. В правоте Федотова можно убедиться, проследив дальнейшую эволюцию русской культуры в условиях сегодняшнего дня.

Наше время — время наступающего постмодерна с его отрицанием достижений предшествовавших эпох. Апологеты нового мировоззрения стремятся подменить подлинную реальность прошлого и настоящего своим призрачным миром «языковых игр», «симулякров».

По мнению М. Н. Эпштейна, «постмодернизм обычно характеризуется как эпоха создания гиперреальности посредством коммуникативных и информационных сетей, делающих образ, изображение, знак, идею более наглядной, осязаемой и реальной, чем то, что в них обозначается или отображается»¹⁷. Эпштейн считает, что уже петровские заимствования привели к возникновению мощной гиперреальности, способной подавлять и подчинять себе русскую действительность. Советская идеологическая система лишь дала новую жизнь этому явлению. В результате чего российская культура во многом антиномична.

Со схожих позиций критикует постмодерн А. С. Панарин. В его интерпретации постмодерн и модерн — полные противоположности во всех существенных аспектах. В частности, наука модерна, по его убеждению, была направлена на покорение природы и получение новых знаний¹⁸. Это было подлинное духовное производство. Постмодерн же замыкается в мире гиперреальности, «языковой игры», где происходит лишь переинтерпретация знаков. Такое положение философ назвал «неслышанным подлогом». Манипулирование знаками затронуло и мировую экономику, где в результате биржевых спекуляций происходит не реальный эквивалентный обмен товарами и услугами, а несправедливое перераспределение мировых ресурсов в пользу «золотого миллиарда».

Очевидно, что новая «гиперреальность» с ее отрицанием всего предыдущего опыта человеческой цивилизации представляет серьезную опасность для мировой культуры: для постмодерна характерна тенденция отрывать означающее от означаемого, знак от референта. Это приводит к тому, что культура замыкается в границах своей «гиперреальности» и теряет заложенные в ней творческие потенции. Для России же это чревато самоотрицанием, «самостиранием» (термин Эпштейна) фундаментальных культурных оснований. Подобные тенденции, как было показано Федотовым, уже имели место в петербургский период. Так что постмодернистские влияния в русской культуре могут спровоцировать новый внутренний «разрыв» дискурса. Каковы же альтернативы такому варианту развития событий?

Прежде всего, нельзя согласиться с мнением Федотова о том, что греко-византийское влияние на русскую культуру

было ничтожным. Благодаря принятию христианства на Руси возникла мощная литературная традиция. Достаточно вспомнить о таких памятниках древнерусской литературы как «Слово о полку Игореве», «Моление Даниила Заточника», «Повесть временных лет». С другой стороны, сами синтетические тенденции русской культуры, проявившиеся уже в киевский период, подспудно продолжали сохранять свое влияние и в последующие эпохи. А уже в XIX—XX веках появилась самобытная русская религиозная философия, представленная такими авторами как В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк и др. В наиболее системном виде основные «синтетические идеи» нового течения были изложены в концепции «всеединства», предложенной Соловьевым.

Таким образом, наиболее адекватным ответом разрушительному наступлению постмодерна могла бы явиться, на наш взгляд, «философия всеединства», представляющая собой новое прочтение греко-византийского наследия нашей культуры.

¹ Аскольдов С. А. Религиозный смысл русской революции // Из глубины: Сборник статей о русской революции. М., 1990. С. 33.

² Там же.

³ Там же. С. 34.

⁴ См.: Струве П. Б. Исторический смысл русской революции и национальные задачи // Из глубины: С. 235—251.

⁵ Федотов Г. П. Россия и свобода // Федотов Г. П. Судьба и грехи России. СПб., 1992. Т. 2. С. 278—279.

⁶ Федотов Г. П. Мысли по поводу Брестского мира // Федотов Г. П. Судьба и грехи России. Т. 1. С. 48.

⁷ Федотов Г. П. Мысли по поводу Брестского мира // Федотов Г. П. Судьба и грехи России. Т. 1. С. 48.

⁸ Бернал Дж. Наука в истории общества. М., 1956. С. 98

⁹ Федотов Г. П. Три столицы // Федотов Г. П. Судьба и грехи России. Т. 1. С. 65.

¹⁰ Там же. С. 64.

¹¹ Федотов Г. П. Три столицы // Федотов Г. П. Судьба и грехи России. Т. 1. С. 65.

¹² Там же С. 55.

¹³ Там же. С. 58.

¹⁴ Там же. С. 51.

¹⁵ Там же. С. 52.

¹⁶ Там же. С. 51.

¹⁷ Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8. С. 166—188.

¹⁸ См.: Панарин А. С. Православная цивилизация в современном мире. М., 2002.

А. В. Гончарук
СОЛЯРНАЯ СИМВОЛИКА В КНИГЕ А. БЕЛОГО
«ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ»

Несмотря на значительное число работ, посвященных творчеству А. Белого¹, большинство из них сосредоточено на анализе его прозаических произведений, а не поэтических. Особенно это касается «Золота в лазури», в свое время не слишком доброжелательно встреченного критикой, а впоследствии недооцененного и самим автором, посчитавшим книгу «юношеской, во многом несовершенной»². Тем не менее, несмотря на порой чрезмерную напыщенность образов и стилистические несоответствия, делающие язык сборника похожим, по выражению одного из немногих сочувственно встретивших книгу рецензентов В. Брюсова, на «златотканую царскую порфиру в безобразных заплатах»³, «Золото в лазури» представляет несомненный интерес для исследования. В первую очередь, своей живой непосредственностью и причудливым сочетанием различных философских воззрений, определявших мироощущение поэта в молодости и сыгравших важную роль в формировании его художественного мира. Наконец, именно в этой книге уже намечены контуры того образа лирического героя поэзии Андрея Белого, которые затем будут лишь уточняться и прорисовываться, в основе своей оставаясь неизменными.

Ключевым образом, организующим целостность книги, служит образ солнца, заявленный уже в заглавии. Как отмечает американский исследователь Д. Стоун, превращение солнца в золото служит знаком перехода от физически воспринимаемого мира к иной, мистической реальности; цвет в ранних стихах Белого выполняет мифотворческую функцию⁴.

Прежде всего, солнце оказывается соотносено с золотом и предстает в стихах поэта как «золото лучей», «кольцо золотое», наконец «Золотое руно», отсылающее к мифу об аргонавтах и напоминающее об участии Белого в юношеском аргонавтском кружке. Стихотворения «Золотое руно» и «За солнцем» наиболее ярко выражают характерный для него восторженный порыв, стремление догнать солнце —

золотое, старинное счастье —
золотое руно!⁵

В стихотворении «Солнце», вполне логично посвященном автору «Будем как Солнце» — К. Бальмонту, оно предстает как животворящее начало, «зажигающее» сердце поэта и отражающееся, как в зеркалах, в человеческих душах. Именно «солнечный восторг» оказывается тем, что лирический герой

ценит не только в искусстве, но и в религии: храм сам по себе для него строг и темен, и лишь зажигающий его луч солнца привносит в него жизнь («Во храме». С. 35). Характерно в этом плане сопоставление солнца с розами — символом божественной любви.

...Огромный шар, склонясь горит над нивой
багрянцем роз. («Закаты». С. 13)
В розах золото лучей
Красным жаром разливается. («Солнце». С. 11)

(Знаменательно, что в стихотворении «Жертва вечерняя» вновь возникает солнце-роза, но на сей раз уже «потухшая» (С. 236)).

Не менее показательным является часто встречающееся на страницах сборника сравнение солнца с вином:

Вино
мировое
пылает
пожаром
опять... («Золотое руно». С. 9)
Солнца контур старинный,
Золотой, огневой,
Апельсинный и винный... («В полях»)
...Точно выплеснут кубок вина,
Напоившего вечным эфир («Вечный зов». С. 17)

Данное сравнение восходит к поэме высоко ценимого символистами Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра». Так, в письме к А. Блоку от 6 января 1903 г. Белый по памяти цитирует немецкого философа: «Счастье — старая капля золотого счастья, золотого вина»⁷. Эта же цитата была первоначально вынесена поэтом как эпиграф к «Трем стихотворениям» (С. 294).

Соответственно, солнце оказывается соотносено в стихах Андрея Белого и с богом виноделия Дионисом (недаром его называли «ночным солнцем»). В этом контексте пира (пусть даже «пиршественным» является всего лишь «восторг одиночества») вполне естественным оказывается сопряжение солнца не только с вином, но и с экзотическими фруктами: ананасом в знаменитом стихотворении «На горах» или апельсином в цитированном выше «В полях». Из сказанного вполне очевидно, что солнце выступает в сборнике как символ счастья, максимального расцвета, полноты пиршества жизни.

Вместе с тем, важно отметить, что в подавляющем большинстве стихотворений сборника Белый изображает заходящее

солнце. Созданные в период, названный самим поэтом «эпохой зорь», стихотворения «Золота в лазури» наполнены яркими красками заката. Именно поэтому оно оказывается «пламензарным», темно-красным, пурпурным. «Золотой» «пир» парадоксальным образом становится одновременно знаком увядания и смерти:

Душа смиришь: средь пира золотого
скончался день. («Закаты». С. 12)

Так в полный радостных мистических ожиданий и предчувствий художественный мир «Золота в лазури» постепенно входят и набирают силу трагические ноты, достигающие апогея в заключительной части сборника «Багряница в терниях». Но даже в первом разделе, относительно гармоничном, ибо лирический герой в нем еще верит в собственную избранность и возможность догнать опускающееся за горизонт солнце (золотое сияние, ускользающее счастье), уже появляются трагические мотивы сомнения и разлада с собой, одиночества и непонятности окружающими.

Характерно, что мотив непонимания возникает уже в третьей части первого стихотворения сборника — «Поэту»:

Поэт, — ты непонят людьми.
В глазах не сияет беспечность.
Глаза к небесам подними:
С тобой бирюзовая Вечность. (С. 5)

Именно она «ласкает, целует беззвучно» лирического героя, манит его.

Образ любовника Вечности, в роли которого оказывается лирический герой сборника, восходит к Ницше и возникает также во «2-й симфонии» (знаменательно, что и там непонятый философ оказывается заключенным в стенах сумасшедшего дома).

Уподобленный Христу, герой «Золота в лазури» — бьющийся в истерике — непризнанный пророк, по евангельскому выражению, «мечущий бисер перед свиньями»:

О, смейся и плачь: в голубом,
Как бисер, рассыпаны тучи. (С. 5)

Жемчуг (он же бисер) в поэтическом мире сборника не только отсылает к приведенному высказыванию, но и вполне традиционно оказывается символом слез, а название заключительной части книги — «Багряница в терниях», напоминающее о цвете заходящего солнца, является символом страданий Христа.

Сопоставление лирического героя с Христом вводит в стихи Белого мотив Антихриста. Однако герой стихотворения «Не тот», устами «седобородого пророка» названный Антихристом, отнюдь не является воплощением мирового зла, представленным в Апокалипсисе, или даже искусителем из «Краткой повести об Антихристе» В. Соловьева. От указанных образов Антихрист Андрея Белого отличается, прежде всего, своей кротостью и безобидностью: он «стоит, как дитя» (С. 30), полон «лучезарностью кроткой» (С. 28, 30), на нем «белый венок из душистых фиалок» (С. 28). Носителем смятения и хаоса оказывается как раз «седобородый пророк». Герой же не только не организует гонений на христиан и никого ни в чем не обвиняет; но даже сам готов принести «как вечернюю жертву себя» (С. 30). Так возникает аллюзия к стихотворению «Жертва вечерняя», продолжающего тему несчастного лжепророка, соблазненного Вельзевулом.

Примечательно, что «Не тот» оказывается отчетливо соотношен с Дионисом: в одноименном стихотворении он назван «просиявшим учителем веселья» и «чашей <...> мировинного зелья» (здесь и далее курсив наш. — А. Г.), говорится о том, что он восседал на троне, «волшебнo-пламенным вином // нас всех безумно опьяняя» (с. 31); вдохновляемые им, герои «восторг пьянящий из кубка пили» (С. 32) и даже «озолотили» свою жизнь «познаем новым» (последнее утверждение отсылает нас к ницшеанской идее о двух видах познания — аполлоническом и дионисийском). Предвестником трагической судьбы этого героя становится не только параллель с Дионисом, но и сопровождающий появление героя крик зловещей «черной птицы» (С. 29).

Близость лирического героя стихотворения самому автору подчеркивает такая автобиографическая деталь в облике лжехриста, как «голубые безумные очи» (С. 34).

Постепенно Белый приходит к мысли о том, что это стремление к Вечности — это «Путь к невозможному» (с. 26). Характерной особенностью первого сборника Белого является как раз то, что стихотворения, выражающие мистические чаяния поэта, соседствуют с произведениями, в которых вера в собственное мессианское призвание подвергается сомнению или отвергается вовсе, а сам лирический герой оказывается чудакom или помешанным.

Не верящие в мессианскую роль лирического героя, другие люди воспринимают пророка исключительно в бытовой плоскости, как обычного человека: они способны, в лучшем случае усадить его с собой за стол и предложить папирос или чаю

(«Безумец», С. 231-232). В этом же стихотворении, в самом названии которого уже заключена уничижительная оценка непризнанного мессии, лирический герой показан глазами обычных людей:

Втихомолку, смешной
кто-то вышел в больничном халате,
сам не свой,
говорит на закате.

Подводя итоги, следует еще раз подчеркнуть, что солнце выступает в стихах поэта как символ полноты жизни, внутреннего огня в душе человека, ускользающего счастья. Изображение закатного солнца в стихах Белого оказывается тесно связано с душевными настроениями лирического героя сборника, мессианские предчувствия которого уже начинают перемежаться сомнениями, а ощущение собственной избранности — переходить в чувство одиночества и отверженности. Так началось столкновение поэта с реальностью несовершенного мира, которая впоследствии обратила его мечты в «Пепел».

¹ См., например, *Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995; *Долгополов Л.* Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988; *Мочульский В.* Андрей Белый. Томск, 1997; *Ханзен-Леве А.* Мифопоэтический символизм. СПб., 2003; и др.

² *Белый Андрей.* Урна. Стихотворения. М, 1909, С. 11. Цит. по: *Лавров А. В.* «Золото в лазури» Андрея Белого: К истории формирования и восприятия // *Белый Андрей.* Золото в лазури [Репр. изд.] М., 2004. С. 288.

³ *Брюсов В.* Среди стихов. 1894—1924: Манифесты. Статьи. Рецензии / Составители Н. А. Богомолов и Н. В. Котрелев. Вступ. статья и комментарии Н. А. Богомолова. М, 1990. С. 107—108. Цит. по: *Лавров А. В.* Ук. соч., С. 284.

⁴ *Stone J.* A Symbolist Palette: The Aesthetics of Andrei Bely's *Zoloto v lazuri*. // Newsletter of the Institute of Slavic, East European and Eurasian Studies. Berkeley, P. 9—10, 21.

⁵ *Белый Андрей.* Золото в лазури. С. 7. В дальнейшем все стихотворные цитаты даются по этому изданию, название произведения и номер страницы указываются в скобках.

⁶ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903—1919. М., 2001. С. 25.



ФАКТЫ, СОБЫТИЯ, ИМЕНА, КНИГИ

Э. Шоре

ФРАЙБУРГСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. АЛЬБЕРТА ЛЮДВИГА, ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ И КАФЕДРА СЛАВИСТИКИ

Филологический факультет ВГУ традиционно имеет широкие международные контакты с различными зарубежными вузами. Нашим новым партнером стал университет им. Альберта Людвига во Фрайбурге (ФРГ). В 2006 году Воронежский университет посетила делегация в составе декана филологического факультета Фрайбургского университета, профессора славистики Элизабет Шоре и профессора современной немецкой литературы Вернера Фрика. Гости были приняты ректором, встретились с руководством филологического факультета и кафедры немецкой филологии. Результатом визита стало подписание договора о межузовском сотрудничестве, которое в настоящее время плодотворно развивается. Данная статья дает представление о наших новых друзьях.

Город Фрайбург в районе Брайсгау (область верхнего Рейна) находится на юго-западе Германии в непосредственной близости от границ со Швейцарией и Францией, в центре региона, знаменитого своими богатыми винодельческими традициями. Поэтому известный Фрайбургский университет тоже приобщился к виноделию: согласно юридическим документам, ему уже много лет принадлежат виноградники в местах Кайзерштуль и Туниберг, где произрастают сорта, из которых производится знаменитое «университетское» вино. Но сегодня это вино не пользуется среди студентов такой популярностью, как в средние века, когда лишение бокала вина за трапезой провинившиеся учащиеся считали серьезным наказанием.

Фрайбургский университет играет большую роль в культурной, социальной и экономической жизни города. Стараниями 13 тысяч служащих Фрайбургский университет и входящая в его состав клиника являются на сегодняшний день крупнейшими работодателями в южном регионе федеральной земли Германии Баден-Вюртемберг.

Университет не является единственным исследовательским и учебным учреждением во Фрайбурге. Свои услуги абитури-

ентам предлагают также расположенные здесь же Высшая Государственная музыкальная школа, педагогический институт, католическая и евангелистская Высшие школы социальных работников. Кроме того, во Фрайбурге находится институт международного права им. Макса Планка, занимающийся вопросами правовых систем восточноевропейских стран.

Фрайбургский университет им. Альберта Людвига не просто располагается в центре города — его студенты, профессора и другие сотрудники давно стали неотъемлемой частью повседневной жизни жителей столицы региона Шварцвальд. Конечно, местоположение университета, а именно его близость к Эльзасу и Швейцарии, предоставляющая прекрасные возможности для проведения досуга, во многом объясняет популярность этого учебного заведения среди абитуриентов. Но не последнюю роль при этом играет и предлагаемый Фрайбургским университетом богатый выбор различных специальностей и программ обучения. Так, 11 факультетов университета осуществляют подготовку специалистов по 60 направлениям! Университет располагает также большой библиотекой, построенной в 1978 году и насчитывающей более 3 миллионов книг, находящихся в свободном доступе для читателей: если можно было бы поставить эти книги все вместе в один ряд, длина его составила бы 56 километров!

На момент основания университета в 1457 году существовало лишь четыре факультета: богословский, юридический, медицинский и философский — «Мудрость построила себе здесь дом», — эти слова стали лейтмотивом торжественной речи в честь открытия университета его первого ректора Матеуса Гумеля. Однако для правящего тогда в регионе австрийского эрцгерцога Альбрехта VI основание Фрайбургского университета имело более прагматические цели: университет должен был готовить юристов для работы в административном аппарате и ученых богословов для католической церкви. В тяжёлые для университета годы в начале XIX столетия великий герцог Людвиг подтвердил высокий статус этого учебного заведения и позаботился о дальнейшем существовании Фрайбургского университета. В память об этом судьбоносном решении университет носит имя своего покровителя и называется университетом им. Альберта Людвига. С момента основания Германской империи число студентов Фрайбургского университета неуклонно растёт, а приток учащихся из северо-немецких регионов заставил администрацию университета принять решение об увеличении приёма и расширении территории учебного заведения. Так, по сравнению с 200 зачисленными в 1870 году чис-

ло учащихся в 1885 году составило 1000 человек. В 1904 году было уже 2000 студентов, в честь которых в городе был устроен праздник с вручением подарков вновь поступившим. Сегодня во Фрайбургском университете обучается более 21.000 студентов. Особенно примечательно то, что 3000 учащихся, составляющие 16 % всех студентов университета, — это иностранцы. Летом иностранная речь слышится в стенах Фрайбургского университета ещё чаще: начиная с 1911 года, в июле и в августе университет организует летние интернациональные курсы для желающих изучать немецкий язык.

Интернациональное обучение во Фрайбургском университете имеет ещё одну особенность: в соответствии с соглашением о межвузовском сотрудничестве студенты Фрайбургского университета могут посещать лекции и семинары в университетах Франции (в Страсбурге и Мюльхаузе) и в Швейцарии (в Базеле).

Обучение во Фрайбургском университете осуществляется на 11 факультетах по следующим направлениям: теология, юриспруденция, экономика и психология, медицина, филология, философия, математика и физика, химия, фармацевтика и география, биология, ведение лесного хозяйства и экология, а также прикладные науки.

В 2007 году Фрайбургский университет празднует свой 550-летний юбилей со дня основания. Весь город готовился к празднованию этой большой даты в истории прославленного университета.

Фрайбургскому университету удалось дойти до финального этапа крупнейшего за последние годы национального конкурса на звание «лучшего университета» Германии. По результатам первого тура этого престижного конкурса Фрайбургский университет лишь немного уступил двум Мюнхенским университетам и университету в Карлсруэ и не вошёл пока в число трёх «элитных университетов» Германии, заняв почётное четвёртое место. Однако сегодня многое указывает на то, что Фрайбургский университет может побороться за победу во втором туре этого крупного соревнования.

Филологический факультет

По сложившейся традиции гуманитарные науки играют большую роль в жизни университета. Выдающиеся успехи в области философии, истории и филологии связаны, в том числе, с именами и трудами учёных Фрайбургского университета. Так, в этом университете преподавали в своё время хорошо известные и в Восточной Европе философы Хайдеггер и Гуссерль.

Далее мне хотелось бы рассказать подробнее о настоящем Фрайбургского университета на примере руководимого мною филологического факультета. По количеству обучающихся — это самый большой факультет университета. Только по основной специальности у нас обучается более 8000 студентов в рамках различных учебных программ: здесь проходят подготовку дипломированные специалисты; осуществляется обучение по программам бакалавров и магистров; имеются аспирантура и докторантура.

Филологический факультет представлен следующими кафедрами, предлагающими для своих слушателей многочисленные курсы и семинары:

- Кафедра классической филологии;
- Кафедра латинской филологии эпохи Средневековья;
- Кафедра языкознания (индогерманские языки);
- Кафедра романской филологии;
- Кафедра немецкого языка и древней литературы;
- Кафедра немецкого языка как иностранного;
- Кафедра современной немецкой литературы;
- Кафедра скандинавистики;
- Кафедра англистики;
- Кафедра славистики.

У факультета есть собственный вычислительный центр и централизованно управляемые им компьютерные классы, которые регулярно используются в учебных целях.

При факультете функционирует также языковой центр, который предлагает обучающие курсы и программы для студентов других факультетов.

Особенностью нашего факультета являются междисциплинарные исследования, которые имеют большое значение в научной деятельности. Интегративный исследовательский подход подобного рода нашёл своё выражение в названии некоторых курсов магистратуры при филологическом факультете, например: Языкознание европейских языков; Европейские национальные литературы и культуры; История, искусство и литература Средних веков; Исследование древности (интернациональный проект, посвящённый по большей части изучению греческого, латинского языков и древней истории соответствующих культур; исследование проводится совместно с рядом университетов Швейцарии и Франции).

Междисциплинарный подход в исследованиях филологического факультета заметен и в создании междисциплинарных центров, в работе которых наш факультет принимает самое активное участие и играет зачастую при этом ведущую роль:

например, в работе центра гендерных исследований, в проектах лингвистического центра, а также центра по изучению античности и современности (здесь изучается, в том числе, наследие античной эпохи в современных европейских культурах), в исследованиях центра, занимающегося вопросами Средневековья. Филологический факультет активно участвует и в работе гидрологического центра, выявляя символическое значение водных объектов в дискурсивных исследованиях, посвящённых установлению национальной идентичности. Например, устанавливается символическое значение реки Волги в русском дискурсе.

Наш факультет участвует не только в междисциплинарных проектах. Большое внимание уделяется также интернациональной работе с ВУЗами других стран. Об этом свидетельствуют многочисленные соглашения о международном сотрудничестве с известнейшими университетами мира, хотя есть ещё учебные заведения в ряде регионов и стран, совместную работу с которыми в полной мере только предстоит наладить. К таковым относятся, например, некоторые восточно-европейские страны, особенно Россия и Болгария. С ВУЗами Болгарии уже установлены тесные контакты. Наш университет заключил также официальные соглашения о совместной работе с РГГУ Москвы, с Тверским государственным университетом, а теперь и с Воронежским государственным университетом. Существуют давние традиции в области международного сотрудничества между кафедрами германской филологии Фрайбургского университета и Санкт-Петербургского государственного университета. Также предполагается заключение централизованного соглашения о международном сотрудничестве между названными университетами.

Кафедра славистики

Фрайбургский университет им. Альберта Людвига был одним из последних немецких университетов ФРГ, который в 1962 открыл кафедру славистики. Русский язык преподаётся во Фрайбургском университете с 1920 года. Инициатором этого был Александр Креслинг, первый педагог русского языка в нашем ВУЗе. Александр Креслинг родился в 1897 в С.-Петербурге, где прожил до смутных революционных времён. В 1921 году он (как и Ф. Степун, Д. Чижевский, М. Горький) покинул Россию и приехал во Фрайбург. Здесь в 1930 г. он основал существующий до сих пор и поддерживающий тесные связи с нашим университетом «Русский хор», которым долгие годы руководил лично. Помимо этого Креслинг организовал регулярные курсы русского языка, а затем стал пер-

вым преподавателем русского языка на вновь образованной кафедре славистики.

При кафедре славистики обучаются сегодня около 450 студентов, среди которых особой популярностью пользуется недавно открытое направление подготовки бакалавров по специальности «Изучение России».

Кафедра осуществляет преподавание следующих языков: русского, болгарского, сербского / хорватского, чешского, польского, староболгарского. Начиная с зимнего семестра 2006/2007 года, преподавание болгарского языка происходит при участии в этом процессе коллег из Болгарии, т.е. носителей болгарского языка. Финансирование этого проекта осуществляется болгарским правительством, что особенно ценит руководство филологического факультета и Фрайбургского университета.

Славистика во Фрайбурге

Хотелось бы сказать несколько слов об основных направлениях исследований в области славистики. Это направления, которые обозначил в своей научной работе по языкознанию Эххард Вайер: историко-сравнительное языкознание и изучение ранних этапов развития древних славянских языков, особенно старославянского / староболгарского и болгарского средних веков, древнесербского, древнерусского, древнепольского, а также исследование дошедших до наших дней памятников устного творчества восточных и южнославянских поэтов. Особое место в подобных исследованиях занимают поиск, изучение и последующее издание старославянских текстов, относящихся к раннему и позднему средневековью.

Многочисленные интернациональные проекты, которые уже сегодня осуществляются в рамках историко-сравнительных исследований славянских языков и древнейших памятников славянской литературы, позволяют говорить о статусе кафедры славистики как исследовательского центра по обозначенной проблематике. Многие полученные результаты проведенных исследований в этой области публикуются и освещаются в работах Вайера и находят свое отражение в диссертациях по указанной проблематике. При каждой удобной возможности мы стараемся пригласить во Фрайбург ученых из Восточной Европы для совместной работы, чтобы общими усилиями приблизить к завершению крупнейший проект по изданию сборника проповедей и месяцесловов, составленных русским митрополитом Макарием. Это поистине монументальное произведение имеет очень большой объем (существует в трех вариантах, — самый большой из которых насчитывает примерно 20 тысяч страниц текста). Значение результатов изучения этого литера-

турного памятника для исследователей старославянского, староболгарского, древнерусского и церковно-славянского языков и литературы трудно переоценить. В этой работе, начатой еще в начале 90-х гг., участвуют — помимо сотрудников Государственного исторического музея Москвы и археографической комиссии Российской академии наук — болгарские коллеги. В рамках проекта предполагается, прежде всего, опубликовать неизвестные части месяцесловов, которые до этого нигде не были изданы. Это примерно две трети всего оставшегося наследия после того, как археографическая комиссия при имперской Российской академии наук была вынуждена прервать в 1917 году выпуск названных месяцесловов, начатый в 1867 году.

В сферу интересов литературоведческого направления, представленного школой профессора Элизабет Шоре, входят вопросы, связанные с гендерными различиями в русской культуре, изучение диалога русской и немецкой литератур и исследование современной русской культуры.

Особое внимание уделяется при этом значению категории «гендер» в дебатах о русской национальной идентичности в период с конца XVIII века и по сегодняшний день. В этой связи хотелось бы обратить внимание на выпущенное мной издание «Русская культура и гендерные исследования». Это на сегодняшний день самое полное собрание данных по обозначенной проблематике, по крайней мере, в Европе. Это издание особенно популярно во Франции, а также среди многих отечественных и зарубежных специалистов и студентов, интересующихся вопросами гендерных исследований и русской культурой. Именно это издание приводит многих исследователей во Фрайбургский университет к дальнейшему изучению этой проблематики. В сборнике представлены результаты исследований, проведенных в рамках культурологической парадигмы и основывающихся на обширной эмпирической базе. При этом авторы старались выходить далеко за рамки узких, чисто литературоведческих исследований, касаясь зачастую смежных дисциплин (например, история Австрии, социология). На сегодняшний день в интерактивном банке собрано около 24 000 данных по указанной теме, которые доступны в режиме online всем интересующимся данными вопросами.

Под руководством профессора Элизабет Шоре уже неоднократно осуществлялись совместные исследовательские русско-немецкие проекты. Результатом этой плодотворной совместной работы являются многочисленные сборники научных трудов и статей, опубликованных в России (например, сборник «Пол, гендер, культура»). В настоящее время начата работа над боль-

шим проектом, который посвящён изучению того, насколько взаимосвязаны различные типы дискурса, гендер, а также русская национальная идентичность. Этот проект осуществляется совместно с Тверским государственным университетом.

Не только кафедра славистики Фрайбургского университета, но и многие другие его кафедры и подразделения надеются на успешное и плодотворное сотрудничество с Воронежским государственным университетом в организации и обеспечении учебного процесса, а также на научном поприще!

Перевод С. В. Семочко

Б. Ф. Егоров

НОВИНКИ ИЗ ГЛУБИНКИ — 8

Опять получил уйму книг и брошюр, поэтому постараюсь описывать кратко и самое главное. Из зарубежных поступлений основная партия — из Польши.

«*Pan Puchatek. Rzecz o Waciuwe Jyzefie Zawadzkim*». Warszawa. Iskry, 2006. 388 S. Вацлав Юзеф Завадский (1899—1978) — известный польский литератор: эссеист, издатель, редактор, библиофил и книговед. «Puchatek» — всеобщее, родных и друзей, его прозвище, похожее на русское «пушистик». Дочь пана Пухат(е)ка, видный варшавский историк (не скажешь ведь «историчка»!) профессор Виктория Сливовска собрала и издала эту замечательную книгу: труды самого Завадского, обильные воспоминания о нем, письма и документы. Первоклассный материал для истории польской культуры!

Институт русистики Варшавского университета в лице профессоров Алиции Володзько-Буткевич и Людмилы Луцевич продолжает организовывать международные конференции по текстам non-fiction русских писателей. Только что вышли в свет тезисы последней (апрель 2007 г.) конференции: «*Дневники. Записные книжки. Письма русских писателей*», Варшава, 2007. 103 с. А до этого были опубликованы материалы предшествующего симпозиума: «*Dzenniki pisarzy rosyjskich. Kontekst literacki historyczny. Studia Rossica XVII*». Warszawa, 2006. 592 s. Здесь уже не тезисы, а около 50 статей польских русистов и гостей из России, Латвии, Франции. Исследуются дневники пушкинской эпохи, затем конец XIX века (Чехов, Суворин), но больше всего работ о Серебряном веке и советском периоде. Затронуты очень интересные аспекты, напри-

мер, «неправильные сны» в дневниках советских писателей (автор — Е. Панкова); А. Володзько-Буткевич сравнивает два характера по дневникам Ю. Нагибина и Н. Эйдельмана.

Гуманитарии-русисты Лодзи, с помощью коллег из других польских городов и из России, продолжают издавать начатую еще в 1999 г. (инициатор — профессор Анджей де Лазари) энциклопедию, параллельно на трех языках: «*Ideje w Rosji. Ideas in Russia. Idei w Rosji*». ód, Uniwersytet ódzki, 2007. Том 6. 412 с. Статьи здесь публикуются не по алфавиту объектов, а по мере поступления. Будем ждать алфавитный указатель в последнем, седьмом томе.

Заметен и Краков. «*Бахтин, Европа, век двадцатый*». Сб. статей под ред. проф. Василя Шукина. Краков, изд-во Ягеллонского университета, 2006. 122 с. Это — материалы Международной Бахтинской конференции в Кракове, организованной В. Г. Шукиным (октябрь 2005 г.). Статьи-доклады — оригинальнейшие. Я. Добешевский (Варшава) доказывает, что Бахтин — гротескный материалист. В. Шукин добавляет к диалогу еще три вида экспрессии: молчание, монолог, вопль. О разных сферах карнавализации пишут И. Малей (Вроцлав), А. Скубачевска-Пневска (Торунь), И. Есаулов (Москва). Н. Тамарченко и Д. Магомедова (Москва) многоаспектно сопоставляют Бахтина с Андреем Белым, а Т. Гурский (Щецин) — с У. Эко. Л. Луцевич (Варшава) использует идеи Бахтина для теоретических построений об авторе-герое дневников.

В. Г. Шукин опубликовал в Кракове и собственную книгу, но я ее еще не получал.

Германия на этот раз представлена периодическим изданием: «*Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society*». New Series. Volume 10. Tьbingen, Attempto Verlag, 2006. 263 S. Очередной ежегодник посвящен памяти вице-президента Международного общества достоевсковедов В. А. Туниманова (1937—2006). Помещены некрологи (авторы — Н. Т. Ашимбаева, Б. Н. Тихомиров, Р. Бэлнап) и статья самого Туниманова о Достоевском и Л. Шестове. Помимо ряда обычных гуманитарных статей том содержит раздел «Эпилепсия Достоевского», где опубликованы две статьи с медицинским уклоном.

Отделение славистики и баллистики Хельсинкского университета с 1983 г. регулярно издает книги серии «*Slavica Helsingiensia*». Новейший том, 31-й, называется «*Varietas et Concordia*» (Helsinki, 2007. 565 с.) и посвящен 60-летию профессора Пекки Песонена. Сборник включает около сорока доб-

ротных статей; почти половина авторов — ученые Финляндии, кроме того, хорошо представлен Тарту (еще при жизни Ю. М. Лотмана наметилась творческая дружба тартуанцев и хельсинкцев); участвуют также коллеги из Англии, Германии, Швеции, Италии, США, Израиля. Для меня самыми новыми и полезными оказались статьи о русской литературе 1920-х — начале 1930-х гг. (авторы — Е. Берштейн, Т. Вехавайнен, М. Безродный, А. Данилевский, А. Долинин, А. Лавров, Г. Левинтон, С. Савицкий, Р. Тименчик, Т. Хуттунен, Н. Яковлева). Много интересного и в других публикациях, например, в статье Л. Клеберга «Семиотика телефона».

Из «ближнего зарубежья» отличился Азербайджан. Профессора Бакинского славянского университета активно продолжают публикацию своих трудов.

З. И. Рустамова. Концепция человека в наследии Н. Г. Чернышевского. Баку, «Нурлан», 2006. 272 с. Автор в разных аспектах рассматривает «антропологический принцип», и хотя оговаривается: «Чернышевский упускает из виду <...> всю глубину духовной жизни» (с. 95), — но все-таки, даже с опорой на открытия психологов и физиологов XX века, в основном соглашается со знаменитой формулой «человек по природе добр». А ведь такое пренебрежение к сложности, к наличию «злых» генов в природе приводило мир к трагическим последствиям утопических экспериментов. Конечно, общий пафос добра и свободы, пронизывающий труд З. И. Рустамовой, весьма отраден в тяжелом нашем веке. И еще этот труд полезен последней, 5-й, главой — о восточной культуре в творчестве Чернышевского и о месте деятеля в азербайджанской культуре XIX—XX веков.

Совсем другие объекты и идеи в русской литературе рассмотрены в книге: *И. И. Агаева. Публицистика Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского («Выбранные места из переписки с друзьями» и «Дневник писателя»)*. Баку. Kitab al mi, 2006. 196 с. Очень содержательно сказано в аннотации: в книге освещаются «взгляды Гоголя и Достоевского на литературу, театр и живопись. В исследовании затрагиваются социальные стороны жизни России и отношение писателей к проблемам просвещения, суда, судопроизводства. Важную роль в раскрытии нравственного идеала писателей играет их отношение к вопросам: Бог, Церковь, Народ».

М. К. Коджаев. Характеры и идеи Ф. М. Достоевского. Баку. Мугарджим, 2007. 464 с. Видный теоретик и историк литературы в очередной своей монографии скрупулезно и широко исследовал характеры персонажей основных романов и

повестей писателя — на фундаменте не только эстетических основ, но и высокой нравственности и религиозности. Есть интересные трактовки уже, казалось бы, всем известного, например, анализ сложного диалектического соотношения характеров князя Мышкина и Рогожина (см. 180-е страницы книги). Иногда положения автора вызывают спор (что тоже — свидетельство его своеобразия), например, антиномия «Достоевский объясняет все негативное, исходя из социального опыта человека, а все позитивное — из нравственных качеств человеческой души» (с. 26). Но ведь социальные идеи братства людей — позитив, а в душевных глубинах могут быть, по Достоевскому, и черные пятна! В целом же книга вызывает не спор, а одобрение. Жаль, что тираж — 300 экз. Дойдет ли книга до России?

В украинском регионе всегда заметен Крым. 100 лет со дня смерти А. П. Чехова продолжает и ныне отмечаться в виде книг и статей. Дом-музей писателя в Ялте выпустил сборник научных работ «Звук лопнувшей струны». Перечитывая «Вишневы сад» А. П. Чехова». Симферополь. Доля, 2006. 136 с. Здесь помещены восемь статей, посвященных именно этой многозначной и многозначительной фразе драматурга; среди них — перепечатанная миниатюра Г. А. Бялого.

Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского и Крымский центр гуманитарных исследований издали ценнейшую книгу: «Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник». Вып. 4. Симферополь. Крымский Архив, 2006. 240 с. Наряду с аналитическими трудами, например, с уникальным исследованием Г. М. Темненко об Ахматовой-критике (речь о загадочной статье «О стихах Н. Львовой», 1914), сборник наполнен разьяснительно-комментаторскими материалами; среди них отмечу обширную, почти на 40 страниц, статью Р. Д. Тименчика «Из именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой». Сборник замыкается справедливо разгромной рецензией В. А. Черных на книгу В. Недошивина «Прогулки по Серебряному веку: Дома и судьбы» (СПб., 2005).

А на дальнем украинском Западе вышла тоже значительная книга: *Марк Теплинский. Профессия: литературовед*. Ивано-Франковск. Гостинець, 2007. 336 с. Это сборник статей профессора Прикарпатского национального университета (к 60-летию его научно-педагогической деятельности). Здесь господствуют статьи о русской литературе XIX века, в них хорошо вклинивается прекрасный очерк о Б. Чичибабине, потом идут статьи об украинской литературе, в том числе и важное спе-

циальное объяснение, почему Шевченко не любил Некрасова; последний раздел — «Литература в школе». Все статьи, даже давние, — свежие и оригинальные.

Украинскую партию завершает Харьков. Выше говорилось о двух статьях по поводу эпилепсии Достоевского, а вот и книга, целиком посвященная физиологическим и психическим болезням писателя: *Лео Яковлев. Достоевский: призраки, фобии, химеры. (Заметки читателя)*. Харьков. Каравелла, 2006. 244 с. Лео Яковлев — не просто читатель, это автор двух десятков книг, известный историк (востоковед и русист), публикатор наследия Е. В. Тарле, мемуарист. Невиданное количество реальных ненормальностей Достоевского, представленное в книге, да еще пронизанное известными националистическими и антисемитскими мнениями писателя (что особенно невыносимо для автора книги) создает несколько одностороннее и жутковатое впечатление о классике — но мы должны знать всю правду.

Передвигаясь уже на российский юг, останавливаемся в Белгороде. Сотрудники университета под руководством профессора З. Т. Прокопенко вызывают из небытия наследие земляка Ю. Н. Говоруха-Отрока, видного «рenegата» революционного движения народнической поры, ставшего консервативным литератором и публицистом: они начали издавать пятитомное собрание сочинений земляка и проводить конференции о его творчестве. Первая ласточка: *«Ю. Н. Говоруха-Отрок — писатель, критик, публицист»*. Материалы Международной научно-практической конференции, г. Белгород, 22—23 марта 2006 г. Белгород. Изд-во БелГУ, 2006. 84 с. На небольшом пространстве (но мелким шрифтом) уместились 13 статей о Говорухе.

Далее следует Курск: *В. А. Кошелев. Афанасий Фет. Преодоление мифов*. Курск. Изд-во КГУ, 2006. 339 с. 150 (!) экз. Непокорный автор решил развенчать чуть ли не все легенды (мифы), укоренившиеся в науке и бытовом сознании любителей поэзии относительно Фета: «тайный» еврей; консерватор и крепостник; глашатай «чистого искусства»; виновник самоубийства возлюбленной; женился по расчету. обстоятельнейше изучивший наследие Фета и его окружение, В. А. Кошелев, справедливо подчеркивая слабость различных аргументаций мифологического свойства, все-таки в доброй половине случаев не смог противопоставить разрушающие доказательства; его аргументы в этих случаях не убеждают. Однако они будят мысли и концепции, они очень полезны молодым исследователям и фактически, и методологически.

Фет — курский земляк, поэтому местный университет регулярно проводит Фетовские чтения. Обычно круг тем на них значительно расширен, вот и последний сборник посвящен, как сказано в предисловии редактора проф. М. В. Строганова, «провинциаловедению» вообще: *«Пространство культуры и стратегии исследования. Статьи и материалы о русской провинции. XX Фетовские чтения»* (Курск, 15-18 сентября 2005 г.). Курск. КГУ, 2006. 268 с. Статьи собраны в разделы «Курск на провинциальной карте России», «Сибирское областничество» и «Локальные тексты». К сборнику приложена стенограмма круглого стола «Современное провинциаловедение: задачи и методы изучения».

Известный нашей науке коллектив филологов из Коломенского пединститута отличился очень хорошими книгами: *«Летние чтения в Даровом. Материалы международной научной конференции 27-29 августа 2006 г.»* (сост. В. А. Викторovich), Коломна. КГПИ, 2006. 161 с. (как приятно, что у нас еще есть ГПИ на фоне ГПУ!) и *«Возвращение Н. П. Гилярова-Платонова. Сб. статей и материалов»*. Коломна. КГПИ, 2007. 448 с. Первая книга, естественно, — о великом писателе, на которого родительское имение Даровое оказало сильное воздействие; в томе три раздела: «Семья и детство по Достоевскому»; «Из истории рода Достоевских», «Даровое — Моногарово — Черемошня вчера, сегодня и завтра». Интересные мысли в статьях, интересные факты. Вторая книга посвящена выдающемуся коломенскому уроженцу Н. П. Гилярову-Платонову. Здесь и содержательные статьи об облике и творчестве ученого земляка, и ценный раздел «Публикации», где особенно выделяются чрезвычайно содержательные 16 писем Гилярова к И. Ф. Романову-Рцы, подготовленные и обстоятельно прокомментированные А. П. Дмитриевым.

Еще из изданий Коломенского пединститута отмечу книгу о видном ученом, профессоре А. Г. Ингере (1925—2003), со статьями о нем и с публикацией его произведений: *«Айзик Ингер: Судьба ко мне благоволила... Воспоминания. Статьи. Материалы»*. 2006. 304 с. Такие издания очень полезны и для памяти, и для справок. Не могу не указать на другую подобную книгу: *«...Моей мечты и жизни след». Воспоминания о Павле Вячеславовиче Куприяновском»*. Составитель Н. А. Молчанова. Воронеж, 2006. 176 с. Здесь не только воспоминания об известном ивановском профессоре, но и «вехи жизни и трудов», и его личные материалы.

Кафедра истории и теории литературы Смоленского университета продолжает регулярно выпускать в свет свои изда-

ния. Вот последний сборник: «Русская филология. Ученые записки». Том 11. 2006. 304 с. Как почти всегда и раньше, самые обширные разделы посвящены истории русской поэзии и жизни кафедры (исполнилось 40 лет кафедральному Филологическому семинару).

В сборнике много добротных статей В. С. Баевского, некоторые из которых вызывают ворчание из-за неясности заглавий (это вообще частый грех гуманитариев!). Что за статья «Антропософия. Из далеких воспоминаний»? Оказывается, о К. Н. Бугаевой, вдове Андрея Белого. А кто это «Уроженец уездного города Красного — классик науки о литературе»? Господи, это — о Б. М. Эйхенбауме!

Очень полезные для справок реестры приведены в статьях О. М. Таршиной (стиховедческие данные о всех сонетах И. А. Бунина) и Л. В. Павловой (функции камней-самоцветов в лирике Вяч. Иванова).

Самый свежий подарок из Смоленска — монография (вариант докторской диссертации): *И. В. Романова. Поэтика Иосифа Бродского: лирика с коммуникативной точки зрения*. Изд. СмолГУ, 2007. 328 с.

В Ижевске под эгидой Удмуртского университета регулярно проводятся Кормановские чтения, регулярно же их материалы, значительно расширенные, печатаются в виде сборников статей. Последний — «*Кормановские чтения*», вып. 6, — вышел в 2006 г. Это объемистый (484 с.) том, содержащий 64 (!) научные статьи и научно-мемуарные тексты об А. П. Чудакове (автор Ю. Н. Чумаков), М. Л. Гаспарове (С. М. Лойтер), В. П. Скобелеве (В. Ш. Кривонос), А. В. Федорове (А. И. Орлова). В самом конце тома — мемуарные, однако личные очерки-раздумья В. Ш. Кривоноса: живые, но очень-очень печальные. Грустно.

А к 85-летию со дня рождения шефа коллеги выпустили альбом: «*Борис Осипович Корман*» (Ижевск, Удмуртский гос. университет, 2007, без пагинации) с фотокомплектom, с библиографией и с эпистолярными приложениями. Спасибо!

И еще одна ижевская книга: *Д. И. Черашня. Тайная свобода поэта: Пушкин. Манделштам*. Ижевск, Институт компьютерных исследований, 2006. 308 с. Да, книга состоит из двух частей, а в каждой представлены отдельные произведения и аспекты, но автор связывает их всех своим стремлением раскрыть в художественной структуре душевную свободу поэтов в условиях «жесточкого века».

Мы мало знаем о коллегах из Елабуги. А ведь там до сих пор прочно существует кафедра русской литературы пединсти-

ные литературные аспекты (статьи об «Арзамасе», Чаадаеве и Чернышевском, Некрасове и Щедрине).

Благодаря стойким стараниям А. П. и Л. П. Медведевых и Е. П. Никитиной (а раньше, видимо, А. П. Скафтымова) удалось сохранить часть саратовского архива гонимого советской властью философа С. Л. Франка: он был избран деканом открытого по инициативе Временного правительства историко-филологического факультета Саратовского университета (лето 1917 г.). Дневники и другие материалы ученого за те годы теперь изданы: *С. Л. Франк. Саратовский текст*. Изд. СУ, 2006. 288 с.

На этот раз отличились и сотрудники пединститута: *Труды Педагогического института Саратовского гос. университета им. Н. Г. Чернышевского*. Вып. 4. Литературоведение. Саратов. ИЦ «Наука», 2006. 268 с. Саратовский пединститут теперь стал частью университета, но сохраняет свою учебную структуру и продолжает выпускать свои ученые записки. Самое ценное в 4-м выпуске — документированный очерк А. А. Демченко о трудах и днях А. П. Скафтымова и Е. И. Покусаева. Жаль, что в «Содержании» к тому не указывается приложение к очерку, где А. А. Демченко републикует не учтенные в библиографиях труды А. П. Скафтымова: рецензию на две книги о былинах (с текстами былин) М. Сперанского и Б. Соколова (1919), рецензии на 22 и 23 тома Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского и большую статью «Творчество Стендаля» (1930). Где именно была напечатана статья о Стендале, надо, увы, еще поискать в очерке Демченко.

Запоздало хочу отметить еще одно ценное издание: *А. А. Демченко. Научно-биографическое изучение писателя: История. Методология. Типология*. Саратов. Изд-во СУ, 2005. 83 с. Многолетне занимающийся проблемами научной биографии писателя (издал ведь четыре тома биографии Н. Г. Чернышевского), автор предлагает теоретическое обобщение выработанных принципов.

Небольшой сибирский круг начинает книга: *А. А. Асоян. Proscholium. Инструментарий и практика анализа литературного произведения*. Омск. Наука, 2006. 222 с. В этой «предшколе» автор соединяет историко-литературный и теоретический анализы: на конкретных примерах он показывает образцы 19 различных (от «целостного» до «семиотического») методов анализа! К книге приложены еще образцы двух рецензий («историко-литературный ракурс» и «теоретико-литературный ракурс»).

Кемеровские вузы, давшие стране немало известных ученых, продолжают выпускать серьезные научные труды. Отмечу: *А. В. Шунков. Жанр послания в русской литературе XVII века*

Цветаевой, талантливой актрисой; однажды в театре с лекцией выступал М. М. Бахтин).

Л. М. Максимовская, создатель и директор ценного экспонатами Музея истории Невеля, инициатор ежегодных Бахтинских чтений, проводимых при музее, является еще и инициатором ежегодника «*Невельский сборник*» (в 2006 г вышел выпуск 11; сборники печатаются в Петербурге).

Вернемся к Волге. После Твери следует Нижний Новгород. Вышел очередной том с материалами шестой Грехневской конференции: «*Грехневские чтения. Сб. научных трудов*». Вып. 4. Нижний Новгород. Изд. Ю. А. Николаев, 2007. 332 с. Как хорошо, что все больше частных издателей помогает науке! Сборник включает около 60 статей о самых различных литературоведческих объектах (все три рода художественных произведений, исторические романы, циклы, публицистика, поэтика, образы) в широком временном диапазоне (от XVI века до современности; больше всего представлены XIX и начало XX веков; в особый раздел выделены девять статей о Пушкине). Таким сборникам очень не достает именных указателей и кратких справок об авторах.

Хорошо и регулярно издаются нижегородцами «*Болдинские чтения*». Последний выпуск (Н. Новгород. Вектор ТиС, 2006. 346 с.) приятно отличается некоторой толщиной и множеством тем, исследованных в статьях 28 авторов, проживающих в Японии, США, Канаде, центрально-европейских странах и в различных российских городах, от Петербурга до Ростова-на-Дону; конечно, пять статей — от нижегородцев. Особо отмечу анализ Н. Л. Васильевым новых подтекстов в «Евгении Онегине», анализ А. А. Фаустовым «тройчатки» домово-дом-душа в творчестве Пушкина; в статье Н. М. Фортунатова «Роман дочери Пушкина?» интересно предположено, что наш великий гений не смог бы писать романы. Заканчивается том очерком В. Ю. Белоноговой об экстравагантном А. Д. Улыбышеве.

Как приложение к «Болдинским чтениям» выглядит «*Болдинский сборник*» (Болдино; Саранск, 2006. 128 с.), посвященный 75-летию директора Болдинского музея в 1974-2000 гг. Г. И. Золотухина. Как это отранно!

Конечно, невозможно представить без научной литературы Саратов. Из университетских изданий заметен очередной (21-й) выпуск сборника «*Освободительное движение в России*», под редакцией профессора Н. А. Троицкого (Изд. СУ, 2006. 258 с.). Сборник посвящен памяти проф. В. В. Пугачева, да и вообще он полон исторических материалов, но есть и важ-

Толстой и декабристы. Лилия Принт, 2006. 124 с.; *Литература и человек (Писатели, читатели, филологи)*. Сб., посвященный 55-летию проф. М. В. Строганова. Марина, 2007. 248 с. (три термина в скобках означают три раздела в книге, где тридцать авторов публикуют свои статьи о соответствующих объектах); *Лажечников и Тверской край*. Вып. 2: Литератор в провинции. Ред. А. Ю. Сорочан. Марина, 2006. 184 с. (Вып. 1 тоже вышел в 2006 г.).

Из нередких тверских публикаций художественных произведений отметим солидную книгу: *Ф. П. Львов. Часы свободы в молодости* (Тверь, «Марина», 2006. 384 с.). Стихи и прозу двоюродного брата знаменитого Н. А. Львова подготовили и прокомментировали Е. Ю. Жарова и М. В. Строганов. К книге приложен текст брошюры Ф. П. Львова «О пении в России» (1834).

Краеведческие интересы сотрудников кафедры истории русской литературы Тверского университета вызвали к жизни пособия для школ: *М. В. Строганов. Литературное краеведение. Учебное пособие для учителей средних школ Тверской области*. Тверь. Научная книга, 2007. 143 с.; *«Русские писатели и Тверской край. Учебное пособие по литературному краеведению для учеников старших классов средней общеобразовательной школы»*. Под ред. М. В. Строганова и И. А. Трифаженковой. Тверь. Научная книга, 2007. 211 с. Хороший пример! Краеведческая литература сейчас на хорошем подъеме. Из новейших краеведческих поступлений отмечу и необластные: *А. Дмитриев. Старый Кексгольм: взгляд сквозь время. Kdkisalmi aikojen saatossa*. СПб., Б & К, 2006. 110 с. (история культуры старого Приозерска вперемешку с дореволюционными фото); *В. С. Вахрушев. «Большой, как солнце, Балашов...» (очерки по истории и культуре среднего Прихоперья)*. Балашов. Николаев, 2006. 264 с.; изд. 2-е., исправл. и дополн., 2007. 268 с. (замечательная книга с разделами о Б. Л. Пастернаке и других писателях XX века); *«Коркина слобода. Краеведческий альманах»*. Вып. 8. Ишим, 2006. 168 с. (благодаря неумной энергии главного редактора Т. П. Савченковой, открывшей новые материалы о П. П. Ершове и сплотившей вокруг себя группу краеведов, и благодаря поддержке ишимского мэра В. А. Рейна ежегодно выходит прекрасный альманах); *Л. Максимовская. Усть-Долыские истории*. Великие Луки, 2006. 132 с. (Усть-Долыссы — небольшое село близ Невеля, с загадочным названием; существует остроумное объяснение — от «дол лысый»); в первые советские годы село интересно Народным театром, организованным Е. Я. Эфрон, золовкой Марины

тута-университета, созданная почтенной Н. А. Вердеревской; кафедра воспитала таких известных литературоведов, как московский Н. Д. Тамарченко и коломенский А. П. Ауэр. Трагическая кончина Марины Цветаевой дала возможность слабужским филологам укоренить память о великом поэте в виде научных чтений. Уже были третьи: «Творчество М. И. Цветаевой в контексте европейской и русской литературной традиции. Третьи Международные Цветаевские чтения». Елабуга. ЕГПУ, 2006. 272 с. Из «дальних» участников назовем И. И. Емельянову (Париж) и Г. Б. Ванечкову (Прага), из «ближнего зарубежья» участвуют коллеги из Павлодара и Одессы, а российских авторов — 26 (их них 7 москвичей, 5 — из Елабуги, 4 — из Стерлитамака). Полезный сборник.

Еще отметим учебник: *О. Н. Горячева, А. И. Разживин. Русская псалтирная поэзия XVIII века. Пособие по спецкурсу и спецсеминару*. Елабуга. ЕГПУ, 2006. 144 с. Пособие пригодится и студентам, и преподавателям: проведена классификация псалмов, подробно прослежено влияние Псалтири (Псалтири? так как-то привычнее) на самых видных поэтов XVIII века, от Ломоносова до Державина и Капниста.

Мало мы знаем и творческий коллектив филологов из Марийского пединститута, а они издавна занимаются наследием Лескова. Очередные ученые записки: «*Новое о Лескове. Межвузовский сб. научных трудов*». Вып. 2. Йошкар-Ола. МГПИ, 2006. 162 с. Редактор и вдохновитель местного лескововедения проф. Н. Н. Старыгина включила в том труды не только своих коллег, но и ученых из Петербурга, Пскова, Воронежа и других городов. В сборнике очень много нового; мне особенно понравилась статья И. В. Столяровой о проблеме национального характера в газетных текстах Лескова.

Йошкар-олийцы, кажется, впервые включили в нашу науку постмодернистские расхристанные принципы, что заметно по другому сборнику этого вуза: «*Вестник лаборатории аналитической филологии*». Вып. 3. Йошкар-Ола. МГПИ, 2006. 226 с. Фельетонное и развязное введение, нарочито придуманные фамилии авторов: Артсег, Игорь Нега, составляющих целый раздел «Белибердизмы» со своими, опять же, фельетонными и развязными статьями; странные фотографии, заполняющие том... В этом малоприятном хаосе тонут и размываются серьезные элементы статей и общие серьезные принципы «антропологии» и «предикации».

Из волжских городов на первое место выдвинулась Тверь, т.е. ее университет, издавший по нашей части в последние годы до десятка книг. Отмечу главное: *М. В. Строганов. Лев*

(на материале эпистолярного наследия царя Алексея Михайловича). Кемерово. КемГУКИ. 2006. 97 с. Автор впервые как филолог изучил большое собрание писем царя и впервые вводит его наследие в историю русской литературы, в книжную традицию Древней Руси. В конце книги — приложение: тексты некоторых писем царя. Очень радует посвящение: обычно авторы посвящают свои труды родственникам или учителям; А. В. Шунков посвящает книгу светлой памяти «коллеги Александра Михайловича Зотова». Да будет это примером!

О «Коркиной слободе» уже была речь выше. Еще раз бросим клич: да будут развиваться и необластные культурные гнезда!

Е. В. Петрова **«ГОГОЛЬ И ЕГО ЗАВЕТЫ»**

Любопытное свидетельство неугасающего интереса к русской литературе зарубежных деятелей культуры — искусствоведов, переводчиков, критиков, литературоведов — сравнительно недавний выход в свет в Мексике сборника статей, посвященных исследованию творчества Н. В. Гоголя «Гоголь и его заветы»*. Книга включает в себя материалы научной конференции, проходившей в мексиканском городе Цакатекасе с 17 по 21 февраля 2003 года. Проведение конференции было приурочено к отмечаемой тогда 150-й годовщине со дня смерти писателя. В книгу вошли работы таких исследователей творчества Гоголя, как Франсиско Хосе Гарсия Фернандес, Хоакин Торкемада Санчес, Хосе Антонио Ита Хименес, Мария да Консейсау Глория (Гранада, Испания), а также Элизабет Санчес Гарай (Цакатекас, Мексика), Роберто Санчес Бенитес (Мехико, Мексика) и ряда других авторов, немало делающих для изучения и популяризации произведений великого русского классика среди испаноязычных читателей.

В центре внимания вышшеупомянутых ученых такие гоголевские шедевры, как «Мертвые души», «петербургские повести», «Ревизор», которые анализируются авторами с самых разных точек зрения. В статье Ф. Х. Гарсия Фернандеса «Некоторые формальные характеристики литературного стиля Николая Васильевича Гоголя» дается анализ особенностей стиля и повествовательной структуры трех его произведений — «Ревизор», «Мертвые души» и «Шинель». По мнению испан-

* Gogol su legadow. México: Plaza y Valdés, 2003.

ского ученого, важной особенностью гоголевского стиля является использование плеонастических конструкций; в плане композиционного построения его произведения отличает обилие второстепенных персонажей, появление которых, на первый взгляд, неоправданно с точки зрения логики повествования. Однако, как утверждает исследователь, притягательность этих трех произведений состоит именно в том, что в них все второстепенные и кажущиеся избыточными элементы приобретают чрезвычайную значимость.

Предметом исследования М. да Консейсау Глория и Х. А. Ита Хименеса является соотношение фантастики и реальности в «петербургских повестях». Использование элементов фантастики и гротеска, по мнению авторов, позволяют писателю полнее представить абсурдность окружающей действительности. Все подлинное и истинное (например, стремления к любви художника Пискарева) соотносится здесь исключительно с миром мечты и фантазии, в то время как все ложное и неестественное не только является обыденным, но, несмотря на его явно гротескные черты (например, достижение носом майора Ковалева высокого социального положения), воспринимается как вполне возможный и естественный ход событий. Неправдоподобная история майора Ковалева рассказана как нечто абсолютно реальное, в то время как сама реальность при ближайшем рассмотрении оказывается куда более неправдоподобной и абсурдной.

Особый интерес представляет анализ этой же повести Гоголя, содержащийся в статье Элизабет Санчес Гарай «Повесть Н. В. Гоголя “Нос” в свете перспектив развития литературы в новом тысячелетии, намеченных И. Кальвино». В одном из своих сборников эссе итальянский писатель упоминает в ряду любимейших авторов Гоголя, и среди произведений последнего особенно выделяет повесть «Нос». По словам Кальвино, в этой повести великий русский классик *с виртуозным изяществом* деформирует действительность, попутно *с тонкой иронией* высмеивая ее, удивляя при этом потрясающей *стремительностью и легкостью* стиля. Кальвино полагал, что отмеченные качества должны стать определяющими для развития литературного процесса в новом тысячелетии. По мнению Э. Санчес Гарай, Кальвино является наследником жанра фантастического рассказа, одним из корифеев которого и был Гоголь. Особенно характерна эта связь в знаменитой фантастической трилогии Кальвино, написанной в пятидесятые годы прошлого века и повествующей о жизни некоего виконта, который оказался в буквальном смысле разорванным на две по-

ловины в результате взрыва бомбы («Раздвоенный виконт»); о жизни одного барона, который забрался на дерево с тем, чтобы потом уже никогда не ступить более на землю («Барон на дереве») и о жизни рыцаря, который был и вовсе бестелесным и являлся лишь чистым сознанием, обитающим внутри пустых доспехов («Несуществующий рыцарь»). Кальвино считал жанр фантастического рассказа одной из важнейших литературных форм XIX века, в которой выразились такие аспекты человеческой психологии, как индивидуальное и коллективное бессознательное, убежденность в существовании иной, неизвестной человеку реальности и т.д. Кальвино полагал, что жанр так любимого Гоголем фантастического рассказа возник между XVIII и XIX веками на почве, подготовленной развитием немецкой идеалистической философии: «Так же, как философская повесть была парадоксальной формой выражения сознания эпохи Просвещения, фантастическая повесть возникла как своеобразная греза наяву идеалистической философии с явным намерением воплотить в себе реальность внутреннего субъективного мира, придав ему равную, а возможно, и большую значимость по сравнению с миром объективным».

Один из характерных приемов Гоголя, на который указывает Кальвино, — это его способность дистанцироваться от изображаемого им мира, не теряя при этом острой пронизательности, что позволяет автору возвыситься над реальностью, найти новую перспективу для ее изображения. С помощью иронии, которой пронизана вся повесть «Нос», Гоголь, по словам Э. Санчес Гарай, словно бы отрицает способность человека осмыслить окружающую действительность, смеется над его претензиями на знание и понимание жизни, поэтому столь абсурдной представляется писателю гордость современного человека, считающего себя существом высшего порядка. Гоголь ищет сотрудничества с читателем, побуждает его увидеть разные уровни реальности, представленные в повести. И такая множественность возможных интерпретаций — главная, с точки зрения Э. Санчес Гарай, черта, сближающая творчество Гоголя и Кальвино.

Роберто Санчес Бенитес в статье «Микромир человеческих переживаний» указывает на то, что Гоголь одним из первых в европейской и мировой литературе затронул тему утраты человеком целостности личности, любви к жизни, ощущения ее ценности. По мнению автора, Гоголь также одним из первых в литературе осмелился говорить о странной и необъяснимой склонности человека ко злу, от которой тот не в силах избавиться, и о напрасных попытках его совершенствования с по-

мощью искусства. Как полагает Р. Санчес Бенитес, Гоголь всем своим творчеством доказывает несостоятельность интеллектуального подхода к постижению тайн и сложностей жизни. Писатель ставил во главу угла и ценил только личный опыт, заключенный в переживании, которое выше любых абстрактных знаний, недостаточных для того, чтобы говорить о жизни и ее трагедиях. Гоголь попытался «разрушить» это книжное знание, передаваемое словесно, показать его ограниченность. Важной особенностью творчества Гоголя автор статьи считает постоянное присутствие в нем темы искусства и смерти. Для Гоголя характерна убежденность в том, что художник вдохновлен злыми силами, и реальность в понимании Гоголя — дело рук дьявола, который морочит и соблазняет человека, суля исполнение самых сокровенных и тайных его стремлений. Отсюда постоянный вопрос Гоголя: получаем ли мы то, к чему так стремимся? И ответ писателя, по мнению исследователя, очевиден: нет, поскольку в процессе исполнения желания каким-то образом претерпевают странную трансформацию, и человек всегда получает противоположное своим надеждам и ожиданиям.

Кроме отмеченных выше работ чисто литературоведческого характера в книге имеется и ряд исследований, посвященных истории воплощения произведений Гоголя в таких областях искусства, как музыка и кинематограф. Это статьи Гонсало Кастильо Понсе «“Нос” — театрализованная симфония. Первая опера Дмитрия Шостаковича» и Даниэля Нарваэса Торрегросы «Гоголь и королевство движущихся теней».

Завершая этот краткий обзор, отметим, что сборник «Гоголь и его заветы» представляет собой оригинальный вклад в изучение такого огромного, сложного и многообразного явления мировой литературы, как Гоголь, способствуя тому, что наследие русского писателя становится доступным и близким любителям художественного слова за пределами его родной страны.

К. А. Нагина

ЛЕВ ТОЛСТОЙ: ОБИТАТЕЛЬ ИЛИ ЧУЖАК

Книгу о Лье Толстом профессора Принстонского университета Ричарда Ф. Густафсона* предваряет посвящение памя-

* *Густафсон Ричард Ф.* Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Л. Толстого. Пер. с англ. Т. Бузиной. СПб.: Акад. проект, 2003. 480 с.

ти Лидии Яковлевны Гинзбург и цитата из Дневника писателя за 1905 год. Посвящение такому авторитетному ученому, как Л. Я. Гинзбург, вполне оправданно, и в этом убеждаешься с первых страниц монографии, представляющей собой не только объемное и масштабное, но и чрезвычайно содержательное исследование теологии и художественного творчества Толстого.

То, что слова Толстого открывают монографию о нем, — хороший знак. Ричард Густафсон не подходит, как иные, к объекту своего исследования с уже сложившейся собственной концепцией, чтобы «подогнать» под готовый образец подходящий материал. Он чутко следует за Толстым, за ходом его беспокойной мысли. В этой связке — он ведомый, он умеет слушать и понимать писателя, утверждающего своим творчеством веру в богословскую роль искусства.

Выстраивая свое исследование, ученый отталкивается от двух традиционных положений, первое из которых утверждает, что существует два Толстых — художник до переворота и религиозный мыслитель после него, а второе, умаляя авторитет Толстого как религиозного мыслителя и философа, сводит его философские прозрения до уровня простого морализаторства. Вопреки традиции, Р. Густафсон отказывается делить творчество Толстого на два периода — до кризиса и после него. Он не нашел «никаких свидетельств столь радикальной перемены во взглядах или теоретических построениях, которые многие все еще выводят из чтения «Исповеди». Смелость подобного высказывания очевидна: до Густафсона никто из толстоведов не пытался пересмотреть сам факт «кризиса», или «перелома», — настолько он представлялся не подлежащим сомнению.

Восставая против отношения к Толстому как к простому моралисту, Р. Густафсон реконструирует целостную систему взглядов писателя, включающую в себя и онтологию, и эпистемологию, и этику, и эстетику, и политическую теорию. Именно эта «богословская» система, укорененная в личном религиозном опыте писателя, имевшая поступательный ход развития и не претерпевшая кардинальных изменений в начале 1880-х годов, и объединяет все творения Толстого в различных жанрах. Показывая, как поэтика творчества Толстого, детально проанализированная в книге, вытекает из толстовского богословия, Р. Густафсон как бы подтверждает посвящение Л. Я. Гинзбург, обнаружившей и обосновавшей связь между этической концепцией Толстого и его поэтикой.

Монография состоит из двух частей. В первой части автор

исследует связь персонажей и сюжетных событий с метафизикой и этикой Толстого. Ее название — «Истории человеческой связанности» — отсылает читателя к ключевым словам заглавия монографии: «Обитатель и Чужак». Исследуя динамику, взаимосвязь и взаимопроникновение образов и идей, Густафсон замечает, что «модель выражения себя, управляющая жизнью Толстого, в целом направлена от опыта к образу, а от образа — к идее». Отсюда — стремление определить структуру психологического опыта писателя. Из реконструкции вырастают два способа осознания своего места в мире, свойственные Толстому, причем эти способы противоположны, даже враждебны друг другу.

Ощущение единства с миром, который принадлежит ему и которому принадлежит он сам, лежит в основе мироощущения Обитателя. Обитатель является частью мира, в котором все гармонично и целесообразно, где все достигло совершенства, потому что «все вместе возвышают свои голоса в песне жизни». Высшее переживание бытия для Обитателя — экстатическая любовь ко всему, основанная на чувстве причастности. Толстой-обитатель обретает подлинное «я», только когда сам становится «слиянным с Богом», когда оказывается частью «Божественного, бесконечного потока любви». Толстовские кризисы, которые в целом не отрицает Густафсон, объясняются автором монографии как «кризисы потери любви Бога». Без главного, скрепляющего элемента мир рассыпается на части, его составляющие утрачивают силу взаимного притяжения, что ведет к потере чувства осмысленности и разумности бытия.

Ранний психологический опыт Толстого — утрата родителей, вызвавшая в нем желание иметь любящую семью и понимание того, что смерть готова отобрать ее. Влиянием трагического опыта Густафсон объясняет сложившееся у Толстого представление о Боге: ощущение причастности к миру у Обитателя связывается с присутствием и заботой родителей. Его отношение к Богу — отношение к отцу, в чьей любви не должно сомневаться, на которого всегда можно опереться. Это положение традиционно, а весьма неожиданно в этой концепции «сыновности», выдвинутой Густафсоном, место матери: на самом деле не отец, а мать, утверждает исследователь, любящая, заботливая, неизвестная самому Толстому, соответствует представлениям Обитателя о Боге.

Изнаночная сторона Обитателя — Чужак. Толстой, который так стремился объять любовью мир, вел жизнь, отчужденную от этого мира, был в большей степени сосредоточен на

самом себе, чем на других, страдал от ощущения безделья и роскоши, от глубоко укоренившегося в нем отвращения к самому себе.

Исход жизненной драмы Толстого — реализация мечты об уходе из Ясной Поляны, из того дома, к которому он чутко чувствовал свою принадлежность. Толстой, как и Христос в его комментариях, «бродяга», «бездомовник», он — Иона, убегающий от заблудших людей, для него сила и свобода рождаются только с освобождением от внешних ограничений, от «плена тела». Но позитивное начало Густафсон угадывает и в этом образе Толстого — писатель сумел превратить отчуждение и изоляцию в силу, направленную на добро.

Двум бытийным позициям, связанным с реальным психологическим опытом художника, в концепции Густафсона отведена ведущая роль: основную коллизию творчества Толстого ученый усматривает в диалектическом соперничестве Чужака и Обитателя. Убежденный в том, что Лев Толстой стремился главным образом выразить в своих произведениях, пользуясь его же собственными словами, «душу только, ум, характер человека пишущего», то есть себя, свое «состояние души», Густафсон приходит к заключению, определяющему характер дальнейшего исследования: «В центре творчества Толстого — поиск любви. И он же является для писателя основной ценностью. Чужак становится Обитателем».

Творчество Толстого имеет «автопсихологическую» природу — таков краеугольный камень всех построений Р. Густафсона. Стремление прояснить собственную концепцию «я» в отношениях к другим, движущее Толстым, лежит в основе поисков его героев. Это всегда поиск любви, наталкивающийся на противоречие между «я» и другими, в результате которого открывается Божественное. Прийти к такому заключению Густафсону позволяет исследование мотивов, путей и итогов исканий Дмитрия Оленина, князя Андрея, Пьера Безухова, Маши (героини «Семейного счастья»), Анны Карениной, Константина Левина и Дмитрия Нехлюдова, произведенное в первой части работы. Эту модель, как считает Р. Густафсон, Толстой распространяет не только на сферу частной жизни, но и на сферу жизни общей: «Главные персонажи-мужчины движутся по пути жизни, как бы воспроизводящему течение истории, как его понимает Толстой». Николенька, Оленин, князь Андрей и Пьер «входят в жизнь своих вымышленных миров на «личной стадии», что неизбежно ведет к неудовлетворенности собой и поиску решения, лежащего в плоскости «жизни для других». Потом все персонажи переживают момент

трансцендентности — он соответствует третьей стадии человеческого опыта — «всемирной» или «божеской», связанной с обретением истинного понимания учения Христа. С этим «жизнепониманием» обретается жизнь в «источнике вечной, неумирающей жизни — в Боге».

Чтобы воссоздать толстовскую концепцию Божественного, Р. Густафсон обращается к поздним изложениям метафизики писателя — к дневникам. Следуя идее поступательного развития мысли Толстого, исследователь утверждает взаимосвязь эпох в его творчестве.

Реконструкция богословия Толстого — несомненно, одна из наиболее очевидных удач автора монографии. Зачастую разрозненные дневниковые записи, содержащие размышления и наблюдения писателя разных лет, Р. Густафсон использует как элементы мозаики, которые в руках умелого мастера складываются в целостное полотно. Во фрагментарном характере метафизических идей Толстого, известном каждому толстоведу, Густафсон усматривает отнюдь не беспорядочность мысли, а особый метод, с которым Толстой подходит к освоению такой области знаний, как философия, — исследователь называет его **феноменологическим**. Великого писателя неоднократно упрекали в хаотичности религиозно-философских построений, в постоянном возвращении к одному и тому же, рождающему множество утверждений, иногда, на первый взгляд, противоречащих друг другу, формулируемых в разных контекстах и разными способами.

Для Густафсона подобное построение и оформление мысли обусловлено взглядами Толстого на философию. Истинный философский или богословский дискурс должен возникать непосредственно из субъектного переживания не выдуманной никем реальности <...> Цель философии — не трансформировать, но прояснить «основные понятия». Толстой, продолжает объяснять Густафсон, считал, что «основные понятия философии» — для мыслителя таковыми являлись «мое тело», «моя душа», «моя жизнь», «моя смерть», «мое желание», «моя мысль» и даже «мне больно», «мне дурно», «мне хорошо» — одинаковы для всех людей, их нельзя свести исключительно к словам, они получают разные названия в зависимости от контекста высказывания. Толстой с подозрением относился к способности слов адекватно выражать реальность, поэтому небрежен в собственной терминологии.

Толстовское богословие, с точки зрения Густафсона, развивается в русле восточно-христианской мысли. Яркий пример подобной «вписанности» — «антиномичная» диалектика ирра-

ционального, инструмент писателя в построении учения о Боге, введенная в традицию современной русской мысли Павлом Флоренским. «Бог Толстого — это Абсолют и Существо, которое пронизывает и содержит все конкретные вещи, которые составляют Его. Этот Бог есть Все, которое включает в себя и то, чего нет. Все есть одновременно А и не-А. Однако по логике толстовского Всего, А и не-А не исключают друг друга; они необходимо сосуществуют и являются, как мы увидим, коррелятами. Таков основополагающий парадокс, на котором Толстой строит свою метафизику.

Исследуя метафизику Толстого, ученый заявляет о тождественности его Бога Жизни и Любви и восточно-христианского Бога. В свою очередь, богословие Толстого определяет своеобразие его художественного творчества: все его художественные произведения воплощают и открывают путь любви. Таковы истории Николеньки Иртеньева, Оленина и Марьяны, Маши и Сергея, князя Андрея и Наташи, Левина и Кити, Ивана Ильича и его семьи, Брехунова и Никиты, проанализированные автором монографии. Эти персонажи сначала участвуют в разрушении человеческой связанности, а затем испытывают необыкновенное переживание, которое освобождает их из рутины жизни и позволяет пройти через ряд аккумулялирующих откровений в процессе того пути, которому Густафсон дает чрезвычайно емкое и точное определение — «путешествие открытия». В результате толстовский человек обретает новое знание о мире, позволяющее преодолеть внутреннюю дисгармонию и сойтись с другими людьми на высшем уровне согласия.

Поэтику Толстого Р. Густафсон описывает с помощью концепции «эмблематического реализма». В основе ее лежит мысль о своеобразии толстовского понимания реальности, которое обуславливает литературную задачу писателя — преобразить природу реализма. Мир видится Толстому откровением и воплощением духовной истины, следовательно, изображение этого мира должно открывать эту истину. Отсюда — стремление к аллегориям и эмблематическое прочтение жизни. В эмблематическом реализме, как его трактует Густафсон, изображаемая реальность включает в себя мир в нашем обычном понимании, но она расширяется за пределы исторического материального мира, дабы открыть Божественное внутри и вовне: «...в эмблематическом реализме Толстого обозначаемое есть эта расширенная реальность, которая сама воплощает и открывает нравственную и духовную истину как персонажам, так и читателям».

Вторая часть монографии профессора Принстонского университета как раз и обращена к миру внутреннего опыта; в ней

исследуется художественное изображение различных состояний человеческого сознания в связи с эпистемологией, эстетикой, политической теорией и богословием молитвы Толстого. Несомненной удачей является анализ эпистемологии Толстого, которым открывается эта часть книги. Важнейшей мотивацией воссоздания эпистемологических представлений русского писателя и философа стала для Густафсона мысль о том, что Толстой формировал внутреннюю жизнь персонажа и собственные повествовательные модели, исходя из своего понимания эпистемологических проблем.

Исследователь выделяет два способа познания реальности, представленные в религиозно-философской концепции Толстого: в ней эмпирическая модель познания сосуществует со способом познания, который Густафсон вслед за Толстым называет «сознанием». Первую модель он вписывает в традицию эмпиризма, связанную с Англией восемнадцатого века и философией французского просвещения. Вторая модель становится центральной в эпистемологии Толстого. Исследователь отмечает, что словом «сознание» мыслитель обозначает множество вещей: «факт сознания, акт осознания, осознание своего «я», осознание других, а также содержание сознания». В эпилоге «Войны и мира» Толстой противопоставляет этот термин «разуму» эмпиризма: «в сознании человек может найти свое я, утраченное позитивистами». Разница между двумя способами познания принципиальна. Первое, инструментом которого являются либо абстрактные понятия, извлекаемые рассудком из чувственных данных, познает мир разделенным, устанавливая барьер между «я» и другим. Второе, представляющее собой «слияние с другим», переживание «выхода за пределы своей реальности», соединяет «я» и «другого». Модель Толстого изображает «я», которое может сделать выбор в пользу того, чтобы покинуть свое обиталище для постижения другого, поэтому «внимающее сознание», восстанавливая единство бытия, открывает для Толстого-художника любовь и творчество.

Главной особенностью творчества Толстого Р. Густафсон называет «изображение познания персонажа». Густафсон утверждает, что способ организации материала, которым пользуется писатель, базируется на двух составляющих. Первая — это «атомизация реальности», означающая пристальное «внимание к каждому отдельному элементу информации в ущерб деталям временного развития повествования». Вторая — «сопоставление», приглашающее читателя к сравнению и оцениванию персонажей. «Атомизация» и «сопоставление» позволяют Толстому

передать «текучесть» человека и служат его «пророческой задаче» — создать у читателя ощущение изменения и роста, ощущение времени, быстро движущегося к мгновению неизбежного кризиса перед лицом смерти.

Способом взаимосвязи отдельных сцен в художественном тексте становятся «парадигматические действия». «Каждое произведение, — пишет Густафсон, — составлено из отдельных сцен, которые парадигматически повторяют один и тот же ритм переживания <...> В структурном отношении парадигматические действия и есть то общее, что объединяет все части целого».

В структуре произведений Толстого Густафсон увидел подобие самой жизни: художник строит произведения, руководствуясь «принципом внутреннего духа, который соединяет не логической связью, но единством, внутренне присущим разнообразию». Это объясняет, почему главным в «тексте читателя» становится акт воспоминания: с точки зрения сюжета, между сопоставленными сценами нет связи, но, чтобы ориентироваться в лабиринте «сцеплений», читатель должен помнить связанные и соединенные «образы, действия, положения».

Для стиля автора «Войны и мира» и «Анны Карениной» характерно стремление заставить читателя разделить чувство с рассказчиком или персонажем, стремление «выразить, чтобы заразить». «Выразительный синтаксис», базирующийся на сопряжении звуковых повторов в ключевых фразах, повторениях синтаксических форм, ведущих к ритмической организации текста, соединении словесного и синтаксического уровней, высшей степени упорядоченности повествования, позволяет Толстому создать «заразительный язык», в котором не место анализу и анатомированию, который не спорит и не убеждает, но принуждает. Как «заражает» «исполнительское» повествование Толстого, Густафсон показывает на примере анализа отрывков из его произведений.

По мере чтения монографии складывается впечатление, что сам ее автор перенимает некоторые стилистические приемы Толстого: стиль Густафсона изобилует повторами, как и у Толстого, выполняющими роль лейтмотивов. В частности, к подобному способу «заражения» читателя он прибегает в разделе об «Анне Карениной». Здесь лейтмотивом становится фраза: «Драма Анны — в подавленном чувстве вины и стремлении заглушить собственную совесть». «Как Толстой познает, так и повествует» — это ключевая фраза, неоднократно повторяемая при анализе «текста читателя», и примеры подобного рода отнюдь не единичны.

Глава «Самосознание и познание Бога» стала завершающей в этом масштабном исследовании. Главные герои Толстого постоянно меняются, рассуждает Густафсон. У них нет неизменного «я», они ищут свое предназначение. В отличие от статичных душ, чье сознание ученый называет «условным», эти люди сознают себя, дело их жизни — прийти к самосознанию, понять, какое «я» нужно осознать и каким должно быть отношение этого «я» к другим. Исполнение этого дела жизни обосновывает толстовское «богословие совершенства и совершенствования», реконструкцию которого проводит создатель книги о Толстом.

Упорядочение и, в целом, воссоздание философской системы взглядов Толстого как учения о человеке и мире, предпринятое профессором Принстонского университета, спорное в некоторых своих положениях и временами вызывающее желание вступить в полемику, имеет несомненную научную ценность. Книга явилась закономерным итогом неустанныго движения, развития научной и творческой мысли, кстати, занимающей центральное место в толстовской концепции совершенствования.

Но, если судить по толстовским меркам, есть и другая, более важная сторона этого исследования — его моральная и нравственная значимость. Густафсон стремится прояснить истинный смысл толстовских текстов, вслед за их автором донести до современного читателя мысль, выражению которой, используя почти все освоенные человечеством художественные и религиозно-философские формы и создавая свои, посвятил жизнь великий русский писатель: познавайте Бога в процессе всеобнимающей любви, отдавая свое «я» другому и чувствуя, как через вас проходит творческая сила жизни, просвещенная умом и высвобождающая любовь. Концепция жизни и смерти, созданная Толстым и реконструированная его исследователем, позволяет разрешить фундаментальные вопросы истинного «я» и предназначения: в познании Бога человек становится истинным Обитателем. «Личность и смерть уничтожаются. Часть воссоединяется с целым и «я» наконец-то соприкасается с «не-я» и живет во всем, в любовном захватывании всего. В утрате своего личного «я» человек достигает спасения путем обожения».

Итог рассуждений Густафсона таков: пусть Толстой и не православный мыслитель, но он восточно-христианский художник и богослов, принадлежащий культуре русского православия. Этим утверждением Р. Густафсон преодолевает отчуждение Толстого, стоящего особняком, оказавшегося «чужаком

в своей родной земле». «Канонические словесные образы» Толстого «вбирают в себя прекрасную мысль св. Григория Нисского о том, что христианство есть подражание Божественной природе, и слова восточно-христианской литургии о том, что Бог есть «человеколюбец». В этой традиции Божьей Любви Толстой живет неотчужденным».

Отдельного упоминания заслуживает Т. Бузина, переводчик монографии, ясно передавшая ход мысли американского ученого, проникнувшегося духом ее великого соотечественника.

Н. А. Молчанова

«СВИДЕТЕЛЬСТВО ОЧЕВИДЦА»

Начало возвращения в литературоведение критического наследия А. К. Воронского (1884—1943) закономерно совпало с периодом оттепели. Усилиями дочери Г. А. Воронской и ее мужа И. С. Исаева, а также видных ученых 60—80-х годов нашли дорогу к читателю автобиографическая проза (повесть «Бурса», роман «За живой и мертвой водой») и критические статьи редактора первого советского литературно-художественного журнала «Красная новь». Тогда же появились исследования (А. Дементьева, М. Кузнецова, В. Акимова), в которых выяснялись эстетические воззрения «мистера Бритлинга» и его позиция в литературных спорах 20-х годов. Наиболее полное издание работ А. К. Воронского — книга «Искусство видеть мир» со вступительной статьей Г. А. Белой — увидело свет в 1987 г. А тремя годами раньше, в 1983 г., П. В. Куприяновским был выявлен и проанализирован ранее неизвестный аспект деятельности критика — его статьи и заметки, опубликованные в 1918—1920 годах в ивановской областной газете «Рабочий край», редактором которой А. К. Воронский в то время являлся (см.: Литературное наследство. Т. 93).

Ушли из жизни Г. А. Воронская и И. С. Исаев, не стало ученых, которые «возвращали» нам имя Александра Константиновича Воронского. Современных исследователей стала меньше интересоваться личность и труды репрессированного в 1937 г. критика, до конца остававшегося верным коммунистическим идеям. Но, к счастью, у А. К. Воронского осталась преданная наследница-подвижница, его внучка, Татьяна Ивановна Исаева, целеустремленности и работоспособности которой можно только позавидовать. За два последних года собственными усилиями и на свои личные деньги она издала (или

переиздала) **шесть** книг деда: полный (без купюр) текст романа «За живой и мертвой водой», «Мистер Бритлинг пьет чашу до дна», «Гоголь» и «Желябов» (из серии ЖЗЛ), «Литературные записи», «Сборник статей, опубликованных в газете “Рабочий край” 1918 —1920 гг.».

Не берясь анализировать все книги, присланные Т. И. Исавой, хочу сказать несколько слов по поводу литературно-критических статей А. К. Воронского, вошедших в два последних издания*. Большая часть из впервые переизданных «Литературных записей» была создана «на злобу дня», отражала напряженные «баталии» первой половины 20-х годов («О том, что у нас нет», «Пролазы и подхалимы», «Докуки писательского быта», «О критике и библиографии», «Художественная литература и рабкоры»). Со страстной непримиримостью критик-публицист обличал «подхалимов, прохвостов, искателей мест», боролся с теми, кто «не знает различия между литературным спором и доносом» («Пролазы и подхалимы»). Больше всего А. К. Воронского беспокоило горькое сознание, что «человека не видно в современном искусстве...» («О том, что у нас нет»). Всеми силами поддерживая молодых писателей коммунистической ориентации (Вс. Иванова, К. Федина, Н. Никитина и др.), он внутренне не принимал рапповского деления на «пролетарских» авторов и «попутчиков» (сам последний термин его коробил). За «крикливой, шумливой, не доходящей до сердца агитацией», за «жестокими и недостойными дней наших» нравами писательской среды («О критике и библиографии») А. К. Воронский умел видеть «сердцевину» всякого подлинного творчества: «Пусть свое настороженное, чутко прислушивающееся, тоскующее человек воплотит в новую жизнь» («В. Г. Короленко»). Некоторые его суждения о ситуации в книгоиздательском деле не потеряли актуальности до наших дней: «Подлинная поэзия редко приносит прибыль. Рынок далеко не всегда является справедливым и достойным оценщиком поэтической продукции» («Докуки писательского быта»).

В «Литературные записи» включены также опубликованные в 60 — 80-е годы теоретико-эстетические работы «Фрейдизм и искусство», «Об искусстве», которые снова напоминают о смелости и прозорливости историка литературы, который впервые в советской стране заговорил о важности изучения поня-

* *Воронский А. К.* Литературные записи. М.: Антиква, 2006; *Воронский А. К.* Сборник статей, опубликованных в газете «Рабочий край» 1918—1920 гг. М.: Антиква, 2006.

тий «бессознательного», «интуитивного», выдвинул свою концепцию «неореализма» в литературе XX века.

Н. В. Корниенко, написавшая предисловие к рецензируемой книге, справедливо подчеркивает, что А. К. Воронский являлся одним из пионеров жанра литературного портрета, и не только применительно к конкретному писателю («Памяти Есенина», «В. Г. Короленко»), многие его статьи «являются коллективными портретами литературной эпохи 20-х годов» (с. 8). Он же впервые, в продиктованной политической ситуацией жесткой форме, поставил вопрос о «точках соприкосновения» двух русских литератур: советской и эмигрантской («Советская литература и белая эмиграция»).

В «Сборник статей, опубликованных в газете “Рабочий край” 1918—1920 гг.», вошла примерно четвертая часть всего написанного редактором данной газеты (общее число публикаций превышает 370). Это в основном статьи, очерки, фельетоны, которые носили публицистический характер. «Он быстро схватывал новости дня, давал им глубокий анализ. Его передовицы ... организовывали общественное мнение нашего рабочего края в дни ужасных потрясений...», — вспоминал Г. Бельчик, подчеркивая, что за три года работы в Иванове (а работал он «как лошадь») Воронский поднял уровень провинциальной газеты на небывалую высоту. Статьи Воронского в «Рабочем крае» — это честные, искренние «свидетельства очевидца» времен гражданской войны и разрухи, написанные с позиции «надежного партийца»; они имеют несомненную историкоисследовательскую ценность как для историков, так и для журналистов. Удельный вес литературно-критических статей здесь невелик, заслуживают внимания очерки «Народ, революция и интеллигенция», «Без дороги» («о настроениях некоторых кругов нашей интеллигенции в России и за границей»), «О свободе печати». Издание предваряет рисунок-портрет А. К. Воронского, созданный Дени, эпиграф из Ф. Виньона «Зачем умерших поминать хулами, / Молитесь, чтоб грехи простил нам бог» и мемуарный очерк Г. А. Воронской «В стране воспоминаний».

Думается, что Татьяна Ивановна Исаева достойно хранит память о деде и семейную традицию по возвращению к читателям его литературного и литературно-критического наследия.

О. Ю. Алейников
К БЕРЕГАМ РЕКИ ПОТУДАНЬ

Девятичасовая поездка к берегам р. Потудань, без преувеличения, оставила заметный след в хронике событий, связанных с деятельностью Международного Платоновского общества.

Инициатива отправиться в «путешествие» по маршрутам Мастера принадлежала организаторам межрегиональной научно-практической конференции «Повесть А.Платонова «Сокровенный человек»: контексты изучения и восприятия» (Воронеж, ВГУ, 18—19 мая 2007 г.), посвященной 80-летию со времени создания этого произведения. Выбор места для проведения выездного заседания был определен, исходя из пожеланий гостей и участников форума (в текущем году исполняется 70 лет со дня выхода в свет сборника прозы «Река Потудань», и решение отправиться в поездку было принято и по этой «юбилейной» причине).

Готовясь провести научные чтения на берегу реки, в символическом названии которой отзываются драматические обстоятельства жизни писателя, литературоведы, лингвисты, историки, культурологи, журналисты, вошедшие в состав экспедиции (как шутливо именовали коллеги это выездное мероприятие), указывали на проблемы, в последние годы все чаще привлекающие внимание интерпретаторов и издателей платоновских текстов.

Исследователям открывалась практическая возможность:

— соотнести маршруты писателя и его «сокровенных» персонажей с историческими и географическими реалиями;

— сопоставить авторскую мифологию с историко-биографическими данными;

— обсудить вопросы интерпретации творчества А. Платонова в свете последних историко-литературных, библиографических и текстологических открытий.

Из родного города писателя наш путь лежал на юго-запад, в Острогожский район Воронежской области. Первой темой коллективного обсуждения стала география платоновских маршрутов. И понятно: эта проблема неизменно возникает перед каждым, кто, отправляясь в «страну сердечной привязанности» создателя «Сокровенного человека», стремится собственными глазами увидеть упоминавшиеся в его произведениях озера и мелководные степные речки, деревеньки и уездные города, полузабытые железнодорожные полустанки и овечьи преданиями тракты...

Многие хутора, кордоны и поселения, во времена Платонова разбросанные по черноземной степи, в наши дни обозначены лишь на картах — давно одичавшие сады и заросшие подлеском холмики на месте бывших строений только напоминают о живших здесь когда-то людях. Правда, в отдельных селах помнят, что «чрезвычайные меры» по сбережению воды, предпринятые в засушливые 1920-е годы, были спасением от голода, поразившего тогда многие уезды Воронежской губернии. Долгое время в Богучарском, Новоусманском, Новохоперском, Острогжском, Хохольском, некоторых других районах сберегалась благодарная память о напористом губернском мелиораторе, помогавшем крестьянам создавать мелиоративные товарищества, бороться с оползнями, расчищать поймы рек, строить колодцы с креплением из бетонных колец, возводить и ремонтировать мельницы, плотины, водоотводы...

Жизненные истоки образных решений А. Платонова берут начало здесь же, на обширной территории среднерусской возвышенности — от Задонска, Воронежа и Лисок до Богучара, Новохоперска и Тамбова.

Учитывая такое разнообразие историко-географического материала, интерпретаторы прозы А. Платонова разрабатывают различные методы и подходы.

...Чем ближе пункт назначения нашей поездки, тем шире открывается степь и медленнее ход времени. Вблизи реки, как и в пору создания «Голубой глубины», наверное, над нами распахивается чистое, будто подсиненное небо, а за рекой до дальних меловых гор — провеянный ветрами простор разнотравья. Слева от дороги — поля и прудовые хозяйства; правее — яблони, весенними листьями прикрывающие неказистые домики села...

Выступивший на конференции Г. Ф. Ковалев предложил оригинальную трактовку автобиографической ономастики прозы А. Платонова 1920-х годов, исходя из необходимости изучать все «основные единицы ономастического пространства текста: антропонимы, топонимы, этнонимы, гидронимы и т.д.», объединенные концептуально. По мысли исследователя, внимание к автобиографическому материалу при обращении к прозе А. Платонова — важнейшее методологическое условие, позволяющее, пересмотрев стереотипы восприятия текстов писателя, определить круг проблем, требующих более обстоятельного изучения.

Участники конференции выразили надежду, что в обозри-

мом времени объединенными усилиями историков, литературоведов и лингвистов будет составлена подробная карта поездок А. Платонова «по родному краю». Часть материалов уже систематизирована; в реализации этого замысла нельзя не учитывать «пути-дороги», освоенные будущим писателем в годы Гражданской войны.

Между тем на этой воображаемой географической и временной «карте», приобретающей в повести «Сокровенный человек» важный содержательный смысл, все еще зияют удручающие «белые пятна» — далеко не все историко-биографические данные подтверждены документально. Общеизвестны трудности, ожидающие исследователей-поисковиков, по крупице собирающих новые материалы о жизни и творчестве А. Платонова в 1918—1919 гг. Существует мнение, что именно этот период творчества писателя почти не поддается научному описанию. Из-за невнимания к реально-исторической основе произведений, незнания специфики платоновского восприятия событий Гражданской войны, крайне субъективно освещавшихся в советской прессе, художественные тексты писателя нередко получают взаимоисключающие толкования. Показательна история литературно-критической и литературоведческой рецепции текста повести «Сокровенный человек». Сообщение на эту тему подготовила Н. А. Бабкина, показав на ряде примеров, что рассмотрение повести в научной литературе не отражает региональных исторических и политических реалий, ко времени создания произведения мифологизированных в соответствии с официальной интерпретацией событий 1918—1920 гг.

...Река Потудань встретила нас со смирением, в ее тихих, заросших камышом водах отражалось весеннее небо и кроны подтопленных разливом деревьев. Под огромной плакучей ивой, время от время ронявшей на доклачики капли росы, расстелили брезент и приступили к чтениям. Надо ли пояснять, что многие реалии современной Платонову жизни, непонятные зарубежным читателям прозы, в этом дружеском кругу комментировать помогает окружающий мир...

Как известно, характерной приметой проводимых в Воронежской области Платоновских семинаров и чтений является обнаружение новых историко-биографических материалов и забытых текстов. Разыскания О. Г. Ласунского, Т. Лангераса, Н. В. Корниенко задают основные направления поисков.

С архивными и библиографическими находками, позволяющими установить неизвестные источники повести «Сокровенный человек» и уточнить некоторые биографические факты,

связанные с полемическим восприятием Платоновым приемов недобросовестного изложения истории, ознакомил участников «экспедиции» О. Ю. Алейников. Очевидный интерес для библиографов и комментаторов платоновских текстов представляют прежде неизвестные исследователям заметки Платонова «В плохих руках», «О новохоперской организации большевиков», опубликованные на полосе газеты «Воронежская беднота» в августе и сентябре 1919 года (подробный комментарий этих материалов планируется включить в 4-й выпуск «Платоновского вестника» за 2007 год). Роль документа в повести «Сокровенный человек», особенности трансформации письменного источника в художественном тексте анализировала Т. А. Тернова. Смелую попытку охарактеризовать «основные аспекты чувственного восприятия реальности» в повести «Сокровенный человек» и творчестве А. Платонова предпринял А. А. Житнев.

«Постплатоновское пространство» русской литературы по-прежнему привлекает исследователей прозы. По-своему показателен для современной науки о Платонове поисковый доклад В. Д. Серафимовой, анализировавшей прецедентные темы и тексты в повести «Сокровенный человек» и романе В. Березина «Свидетель». Большой интерес вызвал стендовый доклад И. В. Савельзона, предложившего опыт типологического сопоставления поэтики А. Платонова и художественной практики В. Сорокина.

В ходе дискуссии Т. А. Никоновой, О. А. Бердниковой, Н. А. Молчановой и другими затрагивались актуальные проблемы интерпретации повести «Сокровенный человек»: обсуждались функции героя-интерпретатора реальных и мистифицированных событий, содержательный смысл и особенности контаминации различных слоев времени, анекдотическое начало в структуре произведения и др. Участники дискуссии указывали на невозможность применять к тексту Платонова привычный для реалистической прозы терминологический инструментарий, на особый способ «перекодирования» в произведениях писателя, совмещающий архаику с реалиями, почерпнутых в «самой жгучей современности».

...На берегах реки Потудань сложно было удержаться, чтобы в очередной раз не задаться вопросом об ассоциативном поле, связанным с ее названием. Не исключено, что река Потудань для Платонова символизировала не только пространственный, но и временной, и духовный рубеж, о котором писатель мучительно размышлял, возвращаясь к обнадеживавшим и трагическим событиям, в разные годы происходившим в Острогожском районе...

Подводя итоги чтений, Т. А. Никонова отметила, что в ходе поездки родилась новая традиция изучать творческое наследие А. Платонова с учетом его маршрутов по Центральной России. Выездные заседания, позволяющие сопоставить текст и реалии, вызваны к жизни интерпретационной практикой, спецификой изучаемого предмета — известной «нелитературностью» платоновских текстов. Вскоре состоятся исследовательские поездки в Богучар и Новохоперск.

По итогам конференции выйдет сборник научных трудов.

Наши авторы

Алдошина Надежда Борисовна — доцент Самарского гос. педагогического университета

Алейников Олег Юрьевич — доцент Воронежского гос. университета

Гайворонская Людмила Васильевна — инженер Воронежского гос. университета

Геллер Леонид — профессор Лозаннского университета (Швейцария)

Гончарук Андрей Валерьевич — аспирант Воронежского гос. университета

Грачева Жанна Владимировна — доцент Воронежского гос. университета

Гуреев Владимир Николаевич — преподаватель Воронежского гос. университета

Егоров Борис Федорович — филолог, профессор (Санкт-Петербург)

Иваньшина Елена Александровна — старший научный сотрудник Воронежского гос. педагогического университета

Иютин Всеволод Валентинович — аспирант Воронежского гос. университета

Козюра Евгений Олегович — преподаватель Воронежского гос. университета

Кретов Алексей Александрович — профессор Воронежского гос. университета

Кривонос Владислав Шавевич — профессор Самарского гос. педагогического университета

Матыцина Людмила Николаевна — аспирант Воронежского гос. университета

Мельник Владимир Иванович — профессор Гос. академии славянской культуры (Москва)

Молчанова Наталья Александровна — профессор Воронежского гос. университета

Нагина Ксения Алексеевна — доцент Воронежского гос. университета

Недосейкин Михаил Николаевич — доцент Воронежского гос. университета

Ольшанский Дмитрий Александрович — психоаналитик (Санкт-Петербург)

Петрова Елена Викторовна — преподаватель Воронежского гос. университета

Рубинчик Ольга Ефимовна — соискатель Европейского открытого университета (Санкт-Петербург)

Савинков Сергей Владимирович — профессор Воронежского гос. педагогического университета

Сконечная Ольга Юльевна — научный сотрудник ИМЛИ (Москва), докторант университета Сорбонна (Франция)

Стертин Иосиф Абрамович — профессор Воронежского гос. университета

Таборисская Евгения Михайловна — профессор Северо-Западного института печати (Санкт-Петербург)

Ускова Татьяна Федоровна — преподаватель Воронежского гос. университета

Фаустов Андрей Анатольевич — профессор Воронежского гос. университета

Филюшкина Светлана Николаевна — профессор Воронежского гос. университета

Шоре Элизабет — профессор Фрайбургского университета (Германия)

Научное издание

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ
Вестник литературоведения и языкознания

Выпуск 26

Электронная верстка *О.В. Нагаевой*
Корректор *Л.Г. Халевина*

Подписано в печать 26.10.2007.
Формат бум. 84×108/32. Усл. печ. л. 16,4.
Тираж 500 экз. Заказ 2526.

Издательско-полиграфический центр
Воронежского государственного университета.
394000, г. Воронеж, пл. им. Ленина, 10. Тел. (факс) +7(4732) 598-026
<http://www.ppc.vsu.ru>; e-mail: pp_center@typ.vsu.ru

Отпечатано с готового оригинала-макета
в типографии Издательско-полиграфического центра
Воронежского государственного университета.
394000, г. Воронеж, ул. Пушкинская, 3.