

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Кафедра русской литературы  
СТОКГОЛЬМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Институт славянских и балтийских языков

КЛАССИЦИЗМ И МОДЕРНИЗМ  
СБОРНИК СТАТЕЙ

ТАРТУ 1994

## КЛАССИЦИЗМ И МОДЕРНИЗМ



ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Кафедра русской литературы  
СТОКГОЛЬМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Институт славянских и балтийских языков

КЛАССИЦИЗМ И МОДЕРНИЗМ  
СБОРНИК СТАТЕЙ



TARTU ÜLIKOOLI  
KIRJASTUS

Редколлегия: И. Аврамец, П.-А. Енсен, Л. Киселева,  
Р. Лейбов, А. Мальц, Ю. Пярли, П. Рейфман, А. Юнгрен

© Статьи: авторы

© Составление: Кафедра русской литературы Тартуского  
университета, Институт славянских и балтийских языков  
Стокгольмского университета

Tartu Ülikooli Kirjastus  
Tiigi 78, Tartu, EE-2400  
Eesti/Estland/Estonia

ISBN 9985-56-096-5

Tellimus nr. 418

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящий сборник — результат сотрудничества двух кафедр: Института славянских и балтийских языков Стокгольмского университета и кафедры русской литературы Тартуского университета.

Сотрудничество началось в 1991 г., когда в Стокгольмском университете был устроен семинар, на котором выступили с докладами Ю. М. Лотман, М. Ю. Лотман и Л. Н. Киселева. Кроме того, Юрий Михайлович Лотман прочитал тогда лекцию для большой университетской аудитории (одна из затронутых в ней тем нашла развитие в публикуемой ниже статье "Повторяемость и уникальность в механизме культуры") и был принят в Шведской Королевской Академии.

Следующая научная встреча состоялась в Тарту в январе 1992 г. Ее тема была определена еще в Стокгольме — "Классицизм как тенденция развития культуры". Основной материал настоящего сборника и составляют доклады, прочитанные на этом семинаре.

В 1993 г. шведские коллеги приняли деятельное участие в тартуском семинаре " "Свое" и "чужое" в литературе и культуре", материалы которого готовятся к печати.

Однако ни выход настоящего тома, ни подготовка следующих тартуских сборников не могла бы осуществиться без подаренного Институтом славянских и балтийских языков Стокгольмского университета компьютера Macintosh Classic — первого на отделении русской и славянской филологии Тартуского университета. Второй компьютер MicroLink Office Classic был получен отделением в 1994 г. в дар от шведского правительства при посредстве д-ра Б. Янгфельдта и тогдашнего культурного атташе

Швеции в Эстонии Ханса Леппа. Основные расходы, связанные с изданием настоящего сборника, также взял на себя Стокгольмский университет.

Стокгольмско—тартуское сотрудничество развивается и принимает разнообразные формы: не только совместные научные конференции, но и семинары для докторантов, совместные научные проекты, обмен лекторами. Будем надеяться, что первый совместный сборник положит начало целой серии подобных изданий.

## СОДЕРЖАНИЕ

Ю. М. Лотман. Повторяемость и уникальность в механизме культуры .....	9
Ю. М. Лотман. Повесть Баратынского о русском Дон-Кихоте .....	15
М. Гришакова. Литературная позиция журнала "Вечера" .....	27
Е. Погосян. Богатырская тема в творчестве Г. Р. Державина (1780-е—нач. 1790-х годов) .....	38
Л. Киселева. Некоторые особенности поэтики Крылова-драматурга (взаимоотношения с литературной традицией) .....	55
М. А. Гаспаров. Стихотворение Пушкина и "Стихотворение" М. Шагинян .....	84
П. Торопыгин. П. Я. Чаадаев и И. В. Киреевский .	95
Г. Пономарева. Заметки о семантике "перепутанных цитат" в исторических романах Д. С. Мережковского .....	102
А. Данилевский. В. В. Розанов как литературный тип .....	112
П. А. Енсен. "Константа случайных мимолетностей...". Заметки о неклассическом языке Пастернака .....	129

С. В и т т . Доктор Живопись. О "романах" Бориса Пастернака "Доктор Живаго" .....	140
П.-А. Б о д и н . Загробное царство и Вавилонская башня. О повести Платонова "Котлован" .....	168
А. Ю н г г р е н . Владимир Набоков как русский дэнди .....	184
М. Л о т м а н . Осип Мандельштам: поэтика воплощенного слова .....	195

## ПОВТОРЯЕМОСТЬ И УНИКАЛЬНОСТЬ В МЕХАНИЗМЕ КУЛЬТУРЫ

Ю. М. ЛОТМАН

Противопоставляя закономерные процессы взрывным, мы можем отметить два коренных отличия: закономерные процессы могут совершаться без самосознания и самоописания, в стихийном порядке. Такое неосознанное движение для них естественно. Поэтому постепенные процессы совершаются по своим внутренним объективным законам и самодостаточны. Переход от этих процессов к взрывным, вероятно, может произойти только в результате незапланированной катастрофы. Взрывные процессы не только протекают ускоренно, но отличаются принципиальной непредсказуемостью (поэтому процессами, строго говоря, их можно назвать только потому, что в чисто изолированном виде они почти никогда не встречаются, а реализуются как некие катастрофические моменты более общих систем, в составе которых они, как правило, переплетаются, образуя сложное единство с закономерными процессами). Следовательно, точнее говорить не о взрывных *процессах*, а о *моментах* взрыва. Однако первое употребление удобно для выделения контраста с постепенными процессами. Ведь и это определение нуждается в оговорках: если взрыв фактически не процесс, потому что подразумевает непредсказуемый переход в другое состояние, то постепенный процесс, по сути дела, тоже не процесс, ибо предел его динамики — неподвижность. Строго говоря, процесс возникает именно на пересечении этих двух форм бытия. С этой оговоркой мы будем в дальнейшем пользоваться термином "процесс", несмотря на грозящую при этом неточность. Непредсказуемость взрывного процесса превращает его в мощный механизм динамики. Охватывая отдельные частные уровни структуры или всю ее в целом, взрывной процесс протекает несравнимо быстрее (и, следовательно, заметнее для

внешнего наблюдателя). Когда древнерусский летописец под какой-либо датой замечал: "Бысть тихо", то это означало, что событие совершалось настолько медленно, что для наблюдателя оно оставалось незаметным. Он оказался внутри события — исток его был за пределами его памяти и опыта, завершение же вообще относилось к следующему этапу жизни культуры. С этим связано, в частности то, что описывающий историю включенный в нее наблюдатель (современник или мемуарист) замечает событие тогда, когда его границы сопрягаются с границами памяти наблюдателя. Это фактически совпадает с ощущением катастрофы. Неслучайно, память современника, как правило, фиксирует именно катастрофы. В этом смысле катастрофу можно было бы определить как "взрыв глазами современника". То, что с одной из этих позиций выглядит как катастрофа, с другой может быть определено как условие бытия. Соответственно только с первой точки зрения оно заслуживает названия события. Частным результатом этого противопоставления является различие в принципах описания события современником, погруженным в данную культуру, и иностранцем. То, что для первого — естественный ход вещей, для второго — эксцесс. Неслучайно иностранец описывает утвердненный порядок (обычай и нравы), а местный наблюдатель — эксцессы. Иностранный дипломат, спрошенный при дворе Анной Иоанновной, что его здесь больше всего удивило, ответил исключительно точно: "Все".\*

Из сказанного выше вытекает, что мир, полностью организованный по законам постепенного развития и лишенный моментов непредсказуемости, был бы, вместе с тем, лишен механизмов самосознания, без которых равновесный интеллектуальный процесс невозможен. Сказанное можно перефразировать иначе: мир, замкнутый в одну самодостаточную структуру, не может возвыситься до субъекта сознания. Говоря это, мы полностью устраняем оценочный момент, и слово "возвыситься" следует

---

\*К этому можно добавить не всегда соблюдаемое историко-ведческое правило: наблюдение иностранца и соотечественника — исключительно ценные для историка источники, но нельзя забывать их разную кодовую природу. Для того, чтобы их сопоставить, их надо перевести на какой-то общий язык, как, например, если бы мы анализировали материал, имея на руках русские и французские источники. Простое соединение создает своеобразный научный волапук.

понимать как языковой нонсенс, то, что язык навязывает нам, возможно, вопреки объективному познанию. Бытие не может быть единственным и самодостаточным. Фактически, значительная часть трудных вопросов той области наук, которая нас здесь интересует, связана с антиномией замкнутого единства и его невозможности, изоморфизма единичного и универсального и, одновременно, их принципиального не-изоморфизма. Вопрос этот, вероятно, лежит в основе многих внутренних противоречий-единств интересующей нас области знания.

Приведенные выше рассуждения вводят в семиотику культуры новое понятие: понятие взрыва. Взрыв — это момент динамического развития, который создает ситуацию принципиальной непредсказуемости. Поэтому внесение в динамический процесс взрыва исключает возможность его циркульного движения. Возвратное направление не приводит к исходной точке. Когда Гегель говорил, что "движение вперед есть возвращение к первооснове", он представлял себе исторический процесс как протекающий по циркульной модели (развернутая линейно в пространстве или во времени циркульная модель превращается в правильную волнообразную линию). Антитезой такой картины исторического процесса может быть только глобальная гибель, полное уничтожение. С этой точки зрения история располагает только двумя возможностями: по-старому повторяться в обновленных формах или аннигилировать. Первое осуществляется как переход количества в новое качество, второе — как ликвидация.

Введение в динамический процесс понятия взрыва позволяет выйти из "дурного" выбора: принципиальная непредсказуемость результата взрывной вспышки ставит нас перед необходимостью ввести в методы науки принципы изучения уникального. Это, с одной стороны, делает феномен человека одной из основных проблем изучения живого организма в целом, а с другой — выводит искусство из сферы научной периферии, своеобразного питомника, в котором находят себе убежище любители изящных пустышек, и возводит его в одну из основных отраслей изучения динамических процессов.

Историческая судьба структурализма сложилась так, что идеи его оказались в значительной мере определены идеями структурной лингвистики на начальных этапах ее развития. Практически, его методика заключалась в простом перенесении завоеваний структурной лингвистики (в

раннем ее облике) на более широкий круг культурных объектов. При этом предполагалось, что единство культуры определяется единством ее языка, а само единство языка — результат неких коренных принципов, которые по-разному реализуются, но в глубинах повторяют некие общие закономерности. Таким образом, текст возводился к некоторой генеральной системе, с позиций которой различия между отдельными языками (результат их исторических судеб) — в принципиальном отношении глубоко относительны. Однако возможна и противоположная точка зрения.

Можно предположить, что культура по самой своей природе подразумевает наличие принципиально различных и взаимонепереводимых языков; что минимальной основой ее является наличие двух взаимонесводимых языков — это различие бинарного типа, фундаментальным примером которого является глобальная победа в структуре жизни бинаризма половых различий. Бинарная система, как правило, разворачивается в дальнейшем в разнообразные наборы полиструктурного типа. На эту основу накладывается дополнительный структурный принцип: предполагается, что система, возникающая в результате усложнения исходной бинарной структуры, может быть, обратно свернута в противоположном направлении. Таким образом, если из бинарной структуры образуется полиструктура, то из последней можно получить исторически исходную систему. Другое предположение базируется на гипотезе глобального единства всех результатов развития исходной бинарной пра-структуры. Это означает, что в той исторически исходной точке, о которой мы можем судить лишь гипотетически, все праязыки сходятся воедино. Таким образом, история языков есть история Языка, схваченного в разные моменты его эволюции. Последнее слово появляется здесь неслучайно: семиотическое развитие мыслится как эволюционный процесс. Это соответствует торжеству идей эволюционизма в определенный период развития науки (в частности, результат победы дарвинизма над ламаркизмом).

Решение этих общих проблем ни в малой степени не входит в наши задачи. Однако для того, чтобы читатель понял некоторые аспекты наших рассуждений, они представляются полезными. Слабой стороной приведенных выше постулатов нам кажется, во-первых, исключение из них мощного фактора случайности. Это в значитель-

ной мере вытекает из того, что динамическая глобальная структура гипотезируется как нечто единое, обладающее общей исходной точкой и общими динамическими законами. В результате механизм случайности оказывается исключенным из науки. Предполагается, что он находится за ее пределами и, что еще более важно, что научное объяснение динамических процессов может прекрасно без него обойтись. Различие путей в той или иной сфере объясняется тем, что природа как бы действует методом проб и ошибок, отбрасывая случайно возникающую, но эволюционно не оправданную форму. Следует, однако, оговориться, что дальнейшее развитие генетики в значительной мере трансформирует простоту исходных концепций. Однако в область истории культуры новые и более сложные идеи еще не проникли. Между тем, возможно, что именно на этом этапе теория культуры может из потребителя общих научных идей превратиться в их генератор. Речь идет о том, чтобы не выводить случайность за пределы науки, а построить на ней определенные аспекты теории динамических процессов.

Роль случайности в теории искусства связана с представлением о неповторимости и уникальности художественных текстов. Следует, однако, отметить, что эти идеи в наибольшей мере свойственны европейскому искусству и обуславливают его необратимую пространственно-временную направленность. Упрощенно говоря, европейское искусство (берем для примера изобразительное искусство) тяготеет к направленному динамизму и зафиксированной точке зрения. Антитезой картине в этом смысле может быть орнамент. Картина отличается от орнамента, в частности, тем, что не может одинаково читаться от начальной точки к конечной, и, следовательно, имеет рамку — начало и конец. Орнамент одинаково читается в разных направлениях и, следовательно, не имеет временного и сюжетного признака.\* Антитеза сю-

---

\*С известной долей условности противопоставление картины и орнамента можно перенести на антитезу европейской и китайской музыки. Линейная направленность одной отличается от пространственной структуры другой. В европейской музыке динамика дает направление, в китайской — пространство. Поэтому во второй признак конца в структурном отношении предельно ослаблен и фактически сводится к технической необходимости закончить музыкальное действие. Там, где необходимо создать динамику, китайская музыка меняет тембр, силу, но не орна-

жетность—бессюжетность является здесь особенно существенной. В частности, в зависимости от нее совершенно различный характер приобретает сам принцип изобретательности: в одном случае акцентируется повторяемость, в другом — неповторяемость, уникальность. Сюжетность и время оказываются так же неразрывно связанными-противопоставленными, как орнаментальность и вневременность. Таким образом, правильнее было бы говорить в этом смысле не о разнице между словесными, музыкальными и т.д. искусствами, а между искусствами "орнаментальными" и схватывающими некий временной момент.

Выделение двух типов объектов — повторяемых и неповторяемых — кладет основу для разграничения научных методов. Когда на заре формирования тартуской семиотической школы вспыхивали споры о том, надо ли во главу угла ставить анализ детектива и других предсказуемых форм искусства, или же основы научной методики следует оттачивать на уникальности художественных миров Толстого и Чехова, спор фактически шел о том, будет ли семиотическое описание искусства площадкой, на которой станут отрабатываться методы приложения простого к сложному (нехудожественного к художественному) или же здесь будут вырабатываться принципиально новые пути науки, для которых системы предельной сложности — основа поисков нового этапа семиотики.

---

мент повтора. Однако нельзя не заметить, что те же принципы антитезы, но с меньшей их абсолютизованностью, видимо, присущи музыке вообще; опираясь на механизмы наименования и их рассказа, в значительно трансформированном виде их можно заметить, например, в антитезе мотива и полифонии или в конфликте глюкистов и пичинистов.

## ПОВЕСТЬ БАРАТЫНСКОГО О РУССКОМ ДОН-КИХОТЕ

Ю. М. ЛОТМАН

В научной литературе о творчестве Баратынского, менее богатой, чем этот гениальный поэт заслуживает, почти нет исследований, посвященных его прозе. Причина этому — ее немногочисленность (фактически речь идет лишь о короткой повести “Перстень”), а сама эта повесть казалась исследователям произведением случайным для поэта. Ее специально никогда не рассматривали, а если упоминали, то вскользь, в общем списке массовой фантастической прозы 1830-х годов. Сюжет ее, стоящий изолированно в творчестве Баратынского, казался образцом (далеко не самым удачным) в ряду фантастических повестей русской прозы 1830-х годов. Действие, частично перенесенное автором в средневековую Испанию и снабженное фантастическими подробностями: таинственный герой Опальский, проживающий в загадочном уединении, безумец, неожиданно спасающий главного героя Дубровина и бедную невесту — стереотипный характер таинственного спасителя, и т.п., — все это казалось одним из вариантов средней романтической фантастической прозы, и стояло в стороне от того реалистического пути, по которому в это время направлялась русская проза, обусловив то, что повесть не вызвала особого интереса ни у современников, ни у исследователей.

Несколько иначе можно оценить это неожиданное в наследии Баратынского произведение, если поместить его замысел в определенную историко-литературную перспективу. “Перстень” предстанет перед нами в новом свете, если мы увидим в нем русский вариант сюжета о Дон-Кихоте.

Небольшая повесть Баратынского рассказывает о том, как разорившийся добродетельный помещик Дубровин тщетно пытается найти кого-нибудь, кто оказал бы ему

денежную помощь, и с отчаяния обращается к странному человеку — помещику Опальскому, жившему недалеко от него, но в совершенном уединении. Запершись в доме, Опальский отказался от встреч с кем бы то ни было, подверг себя самовольной изоляции, прервав все сношения с окружающим миром. Дом его не посещался соседями, а дорога, ведущая к дому, — что несколько раз подчеркивается автором, — почти заросла лесом. Пробравшись к добровольному изгнаннику, Дубровин столкнулся с совершенно неожиданными обстоятельствами: хозяин, поднявший случайно упавшее кольцо Дубровина, объявил себя верным слугой своего гостя. Дальнейшие отношения между Дубровиным и Опальским сложились странным для гостя образом: богатый Опальский неукоснительно исполнял малейшие пожелания Дубровина, снабдил его деньгами, вывел из затруднительного положения и неоднократно изумлял соседа заявлениями, что является его покорным рабом. (Здесь обыгрывается превращение выражения формальной вежливости "покорный слуга" в прямое его значение.) Долгое время Опальский выполнял роль слуги и покровителя своего друга. Дальнейший сюжет развивается в двух планах: Дубровин случайно находит у Опальского повесть о таинственном испанце Антонио (читая ее, он обнаруживает, что его друг и есть тот самый испанец), который за грехи лишен смерти и вынужден, выполняя различные приказы мистических сил, влачить тягостное для него бессмертие (вариант сюжета о "Вечном жиде"). Волшебные силы обязали его выполнять все распоряжения того, кто владеет таинственным перстнем. При загадочных обстоятельствах перстень попадает в руки Дубровина, тем самым превратив его во властителя Опальского. Сюжет усложняется вставным эпизодом — описанием несчастной любви героя, который в найденной у Опальского повести назван Антонио. Именно из-за этой любви герой повести продал душу дьяволу, но перед смертью жертва адских козней обретает вновь умственное здоровье.

Весь этот запутанный романтический сюжет как бы проецируется на бытовой план, в котором те же герои действуют под русскими фамилиями и в реальной обстановке. Оказывается, что испанские имена скрывают за собой лица простых соседей больного. Последний, начитавшись Эккертсгаузена, автора, столь популярного в кругах московских масонов — Новикова, Кутузова и дру-

гих — вообразил себя новейшим Дон-Кихотом, борцом с мистической властью нечистой силы, начальствуя над которой, он надеялся добиться счастья в любви и осчастливить человечество.

Параллель с сюжетом Дон-Кихота проясняет и длительное безумие героя, и его предсмертное отрезвление. Однако повесть строится на двойном параллелизме: образ Опальского проецируется, с одной стороны, на героя Сервантеса, а с другой — на события и обстоятельства реального персонажа, личность которого не названа, но должна была быть угадана читателем. Персонаж этот, таким образом, истолковывается как новый Дон-Кихот. Такое построение имело бы характер личной карикатуры, если бы речь не шла о видном деятеле русской культуры. . .

Образ Опальского, соединяющий русского Фауста и русского Дон-Кихота, был бы для нас не столь уж интересен, если бы мы увидали в нем только вариацию на сюжеты Гете и Сервантеса. Однако, кроме этих литературных параллелей (все же не лишенных интереса), в повести просматривается еще один сюжет.

Круг литераторов, в котором вращался и Баратынский, находился в определенной, хотя и не очень четкой связи с окружением Новикова. Источники сведений о деятельности московских мартинистов прошлого столетия у Баратынского были обильными, но не очень прямыми, потому черты реальной действительности здесь очень легко обрастали фантастическими деталями<sup>1</sup>. Таинственная самоизоляция Дмитриева-Мамонова, его обширные богатства, жизнь вдали от всех друзей и знакомых, обрушившиеся на него неожиданные правительственные преследования — все это сделало богача, красавца, героя войны с Наполеоном и жертву репрессий со стороны Аракчеева и Александра I предметом многочисленных слухов, в которых фантастическая реальность перемешивалась с романтической фантазией. В наброске "Романа в письмах" Пушкин упоминал щедрые пожертвования богача Дмитриева-Мамонова, положившего все свое многомиллионное состояние на алтарь Отечества и вызвавшего этим романтический интерес московских девиц одновременно с разочарованием их матушек, которых мамоновские миллионы привлекали куда больше, чем его патриотические чувства.

В образе Опальского просматриваются также черты масона Лопухина, члена Новиковского кружка мартинистов. В отличие от своих сотоварищей, Лопухин был богат; щедро жертвуя деньги на филантропическую деятельность, он одновременно поражал Москву странностями своего поведения, неоднократно вызывавшими толки о его безумии. Совершенно необязательный для сюжета эпизод надления бедной невесты приданным сразу напоминал московским читателям определенную литературно-бытовую традицию: образ богатого филантропа, наделяющего бедную девушку приданным. Фигурировал такой эпизод и в "Путешествии из Петербурга в Москву" Радищева. Этот эпизод, восходящий в конечном счете к житию Св. Николая, вообще относится к общим местам (*loci communi*) сентиментальной литературы. Однако совпадение деталей здесь настолько разительно, что можно предположить влияние на Радищева слухов о филантропическом поведении Лопухина и его покровительстве крепостным девушкам-невестам. В главе "Едрово" "Путешествия из Петербурга в Москву" барин-филантроп предлагает крепостной девушке деньги для того, чтобы она могла, ипользовав их как приданное, выйти замуж в деревню другого господина. Мать отвергает этот подарок со словами: "Приданова бояре девкам даром не дают. Если ты над моей Анютой что сделал, и за это ей даешь приданое, то бог тебя накажет за твое безпутство; а денег я не возьму. Если же ты добрый человек и не ругаешься над бедными, то взяв я от тебя деньги, лихие люди мало ли что подумают"<sup>2</sup>. Описанный Радищевым эпизод, конечно, имеет, в первую очередь, литературные корни, однако "чуждачества" Лопухина были в Москве и Петербурге столь известны и столь широко обсуждались, что предположить отсутствие ассоциаций с ним и ограничиться лишь общей литературной традицией, особенно учитывая непосредственную связь Радищева с этим кругом, было бы не осторожностью, а натяжкой. Чуждачества Лопухина проявлялись, в частности, в том, что широко раздавая беднякам деньги в объеме, превышающем его средства, и, одновременно, не будучи уже очень богатым, он одалживал большие суммы у своих друзей (в частности, у семьи Тургеневых), а долги потом не отдавал, считая, что жертвуя эти деньги на добродетельные дела, он уже этим приносил кредиторам достаточную компенсацию.

На почве благотворительности Лопухин даже имел известные неприятности. Одарив на базаре одну из бедных девушек деньгами, он и ее, и себя поставил в неудобное положение. Распространившиеся по базару сплетни бросили тень на поведение той, которая была объектом филантропических подвигов Лопухина, и чуть было не превратились для нее в подлинную семейную и общественную драму. К Лопухину бросился приведенный в отчаяние отец девушки, говоривший, что барин обесчестил его дочь, которая сделалась жертвой насмешек всех соседак. Лопухин защитил честь девушки в своем обычном экстравагантном стиле: он явился на базар с мешком денег и наделил ими всех молоденьких торговок без исключения, тем самым доказав, что основой филантропии была не "прыть" (выражение самого Лопухина), а самые нравственные побуждения<sup>3</sup>. Можно напомнить, что московский генерал-губернатор Прозоровский считал бесспорным доказательством мартинизма Лопухина и злокозненности его замыслов то, что тот в мороз ходит по базару в длинной медвежьей шубе, но с закатанными до гола рукавами. Суждения эти можно было бы отнести на счет известной всей Москве глупости и жестокости Прозоровского (о чем Потемкин предупреждал императрицу), но дело имеет более серьезную подоплеку. С одной стороны, стремление к странному, необычному, то есть к строго индивидуализированному бытовому поведению, а с другой — тенденция считать все индивидуальное, необычное и странное опасным, колдовским или же мятежным. Московская молва в одинаковой степени видела и в чудачествах с закатанными рукавами, и в щедрой благотворительности одинаковое проявление "коварного фармазонства"<sup>4</sup>.

Смысловым центром "Перстня" является образ опала. Камень, название которого анаграммировано в фамилии главного героя повести, делается как бы концентрацией основной авторской идеи. Опал поглощает свет и, одновременно, является источником, излучающим его. Этот камень не гранят, а обтачивают в формах, которые образуются вращением эллипса. Свет, излучаемый им — неопределенен, так же, как неопределенен его цвет.

Избранный Баратынским символ более всего привлекает внимание именно потому, что он менее всего соответствует принципам поэтики автора. Стиль Баратынского напоминает кристалл с его резкими гранями и четкой

определенностью отражения. Трудно назвать среди писателей той эпохи того, кто противостоял бы в такой мере, как Баратынский, идее Жуковского о "невыразимости" истины. Баратынский не только выразим, но принципиально стремится к предельной точности выражения. Не случайно, его муза наделена "лица необщим выраженьем". По сути дела, вся поэтика Баратынского, ее глубинная оригинальность строится на системе прозрачной точности выражения. Баратынский мыслит и говорит терминами. То, что читатель порой воспринимает как смелые и труднодостижимые метафоры, для Баратынского и того, кто проник в глубины его стиля, — точно очерченные термины. В этом, между прочим, и изолированность Баратынского среди поэтов школы Жуковского, и определенный параллелизм творческой установке Пушкина. Одна из причин неприятия Баратынским творчества зрелого Пушкина заключается не в мнимой отдаленности их путей, а в их глубинной родственности. Это не полемика, а соревнование, но принцип поэтического слова Баратынского и Пушкина был различен. Они отличались так, как отличается живое тело от граненого камня. Слово Жуковского многозначно, потому что невещественно. Слово Баратынского вещественно, но однозначно, как прозрачный камень. Слово Пушкина и многозначно, и вещественно. Вещественно в том высоком смысле, в котором вещественен мир, то есть может ощутимо выражать даже неощутимость.

Опал с его переливчатой неопределенностью, если превращать его в символ, — нечто прямо противоположное поэтике Баратынского. Именно потому, что опал не совместим с хрусталем, для Баратынского он делается манящим образом загадки, которую он хотел бы расколдовать. Вспомним слова Баратынского:

*И поэтического мира  
Огромный очерк я узрел,  
И жизни даровать, о лира!  
Твое согласие захотел.*

Опал для Баратынского — образ жизни, которую еще предстоит заколдовать поэзии, даровать ей "согласье лиры".

Сюжет "Перстня" приобретает добавочный интерес, если поставить его в ряд с другими литературными отра-

жениями загадочной судьбы М. А. Дмитриева-Мамонова. Сопоставление это может представлять интерес не только как указание еще одного отклика на литературные слухи об этом "таинственном" предшественнике декабристов, но и в контексте размышлений о литературных путях самого Баратынского. При такой интерпретации "Перстень" перестает быть случайным эпизодом в эволюции писателя: образ одинокого современника, мнимого безумца, фантаста, стремившегося спасти человечество и прославившего сумасшедшим, и, одновременно, героя, чья жизнь сложно переплеталась с судьбой декабристов, — совсем не случайный эпизод трагического пути Баратынского от лирики и поэм 20-х годов к "Осени". Поставленный в этот ряд "Перстень" как бы находит свое органическое место и в творчестве Баратынского, и, шире, в русской литературе этой эпохи — в пространстве между "безумным" Чацким и "сумасшедшим" Чаадаевым.

Созданный Баратынским образ русского Дон-Кихота впитал в себя реальные черты целой цепи "странных" людей, русских "безумцев", которые почли себя избранными, судьба коих — принести себя в искупительную жертву. Оценка этих людей как "безумцев", "российских Дон-Кихотов" заключала в себе исходную амбивалентность: здесь могли быть скрыты и скептическая насмешка, и романтический восторг. Ср. совершенно особое истолкование, которое получило в русском переводе Курочкина стихотворение Беранже "Безумцы". "Безумцы", которые "навеяли" миру "сон золотой", — миру, который "к правде святой" "дороги найти не умеет". "Безумцы" здесь отождествляются с Христом:

*... этот безумец был Богом,*

что прямо переносилось читателем той поры на народовольцев.

То, что сюжет повести зашифрован опалом — далеко не случайно: герой ее светит различным светом в зависимости от того, какой взгляд на него брошен.

Образ опала, цвет которого весь состоит из переливов, позволяет выразить такой момент мышления, при котором содержание и выражение находятся не в однозначных, зафиксированных, заданных отношениях, а зыблются между собой, все время перемещаясь в некоем оттеночном пространстве. Они не дискретны и не обладают жесткими точками соотнесенности, а все вре-

мя как бы скользят в пределах некоторых пространств. Для такого сознания, требующего гораздо более тонких математических механизмов, символический образ опала оказывается исключительно удобным и точным символом. Характерно, что именно мысль Баратынского нашла этот точно выражающий идею неточности (недискретности) символ. Символ этот оказывается своеобразным ключом и для некоторых аспектов поэзии Тютчева.

Вспомним двоящуюся оценку декабристов Тютчевым: "Вас развратило Самовластье". Герои 14 декабря для Тютчева в этом стихотворении борются с "самовластьем", порождением которого сами являются. Их попытка "вечный полюс растопить" своею "кровью скудной" для Тютчева — не преступление, а безумие, подвиг Дон-Кихота — героический и безнадежный, и даже вызывающий ироническую оценку в реальности. Декабристы в сознании Тютчева как бы наделяются свойствами опала. Лучи, которые от них исходят, меняют свое направление в тютчевских оценках в зависимости от того, под каким углом он бросает на них свой взор. Очень трудно по этому тексту дать окончательное суждение об оценке Тютчевым декабристов: позиция Тютчева в этом вопросе не может быть представлена в виде какой-либо одной точки зрения — это пространство возможных точек зрения.

Мир Тютчева — не двухмерная плоскость и уж тем более не зафиксированная точка; это многомерное пространство, которое исключает однозначные оценки. Противоречие для Тютчева — не ошибка и не незавершенность мысли, а единственно возможная форма ее существования. Исследователь может с равным успехом предложить целый ряд проекций Тютчева на плоскость своих концепций. Все эти толкования будут в определенной степени истинны и в такой же степени ложны — как истинна и ложна всякая попытка спроецировать объект в пространстве с меньшим числом измерений. Тютчев как бы не дается в руки исследователя полностью, всегда оставляя что-то, что не передается в менее объемном пространстве истолкования. Ошибочно было бы, однако, понимать эту мысль в духе изъезженных утверждений о том, что прекрасное не поддается логическому моделированию. Такого рода рассуждения опасны, потому что, как правило, служат обоснованием произвольного исследовательского импрессионизма. На самом деле речь идет о прямо противоположном: исследовательская интерпрета-

ция, в принципе, не субъективна, а множественна. Она может не иметь конца, но всегда имеет форму, что принципиально отличает ее от произвольной неограниченности плутаний в пространстве бездоказательности.

Дальнейший путь Тютчева — это постоянные поиски средней участи между Дон-Кихотом и имперским дипломатом. Опальский, передвинутый судьбой в правительственный департамент, Дон-Кихот на государственной службе, становится как бы прообразом Тютчева в его колебаниях между мечтой и реальностью. Опальский Баратынского — отнюдь не случайный персонаж в русской литературе; он представляется таковым, только если узко ограничиться точкой зрения, идущей от Белинского к Добролюбову и Чернышевскому, но можно прочертить и другую дорогу, истоком которой будет интересующая нас повесть, далее она пройдет через черты тургеневских героев и приведет нас к "Красному цветку" Гаршина и "Палате № 6" Чехова. Сама природа такого героя меняется в зависимости от того, назовем ли мы его "героический безумец" или "сумасшедший герой". Сама двойственность такого персонажа отрицает возможность четкой однозначности его определения. Это герой "промежутка" (по терминологии Тынянова), меняющийся в зависимости от точки зрения наблюдающего (если воспользоваться мыслью Баратынского), как опал от направления луча света. Именно облик такого героя мы находим в повести Баратынского. Повесть была скоро забыта, но с ее героя начинается долгая и исключительно важная дорога в русской культуре.

Целые периоды в истории русской литературы отмечены поисками идеального — или, если пользоваться более привычными и уже затасканными терминами, — положительного героя. Сам этот поиск мог возникнуть на почве представления о глобальной негативности мира. Мир мог представляться тонушим в грехе или порождением социальной несправедливости, но в любом случае ему приписывалась глубокая порочность, а в конечном итоге — неизбежная гибель. На этом фоне получал идеальный смысл образ героя "не от мира сего". Это мог быть персонаж исходно положительный, противопоставленный миру агнец, приносящий себя в искупительную жертву, но это мог быть и Предтеча, благовещающий появление того, кто следует за ним, и, наконец, великий грешник, очищающий себя искупительными мучениями и свидетельствующий о

приближении "новой земли и нового неба". Таковы культурные коды, которые накладывались в русской литературе XIX века на бытовые и исторически реальные сюжеты и "реалистические" характеры.

Даже образы, которые строились в подчеркнутом отрыве от подобной традиции (например, образ Штольца у Гончарова), лишь усложняли кодовую систему, но не выходили за ее пределы. Точно также, когда Блок в попытке оторваться от жертвенно-спасительной традиции провозглашал, что ему видится "Америки новая звезда", путь в эту "Америку" открывал Христос "в белом венчике из роз", ведущий за собой двенадцать разбойников. Устойчивость, с которой за великой литературой высвечиваются кодовые структуры христианской культуры, не может быть заслонена в наших глазах ни материалистической фантазией шестидесятников, ни даже кощунственными эскападами Писарева. Сама ярость полемики обнаруживает, что противник ее ощущался как живой и сохранивший ценность культурной доминанты. Можно было бы отнюдь не ради парадокса сказать, что христианская ориентация русской культуры с необычайной яркостью проявилась именно в материализме и кощунстве поколения шестидесятников. В этом смысле характерна картина Репина "Отказ от исповеди". Картина изображает народовольца, сидящего в камере в ожидании исполнения приговора. Он отгалкивает рукой крест, который протягивает пришедший для исповеди поп. Такова, пересказанная словами, "тема картины", дающая перевернутую шифровку ее содержания: отказывающийся от ритуала исповеди, кощунственно превращенной властью в механизм доносительства и жертвенно обрекающий себя на смерть "за други своя" народоволец воплощает в себе истинный дух Христа. А священник, кощунственно держащий в руках крест, на самом деле не проповедует, а распинает Христа. Перевернутая метафора обновляется и не теряет, а получает новую силу<sup>5</sup>.

Распределяя подарки, которые следовало бы вручить русским поэтам, Мандельштам предлагает:

*Дайте Тютчеву стрекозу —  
Догадайтесь почему!  
Веневитинову — розу.  
Ну а перстень — никому.*

На заданное поэтом его читателям "Догадайтесь почему!" мы без труда можем дать некоторые ответы — образы Мандельштама настолько точны при всей их лапидарности, что загадки поэта расшифровываются однозначно. Исключение, пожалуй, составляет строка "Ну, а перстень — никому." Образ перстня столь многозначен и в романтической поэзии, и в романтическом быту, что дает простор для многочисленных и принципиально неоднозначных интерпретаций. Тут можно было бы вспомнить и судьбу перстня Пушкина, и тот перстень с мертвой головой, который носил на пальце романтический ухаживатель за молодыми крестьянками из повести "Барышня-крестьянка", и многие другие. Однако в этом каталоге романтических перстней не последнее место занимает опаловый перстень Баратынского. Он становится символическим воплощением того романтического тумана, который призвана рассеять аналитическая мысль Баратынского. Мысль, которая выражает невыразимое, превращает опал в граненый хрусталь. В перечне Мандельштама подошвы Баратынского попирают космическое пространство. Это и есть, вероятно, наиболее точное определение загадки опала Баратынского.

Замысел Баратынского не случайно послужил нам отправной точкой для этих далеко уведших нас рассуждений. Среди русских поэтов Баратынский занимает совершенно особое место. Говоря это, мы думаем не только и не столько об уникальности его языка и образов и оригинальности художественного мышления. Мы имеем в виду более глубинные особенности его творчества. Каждый поэт определяется не только талантом, не только принадлежностью к тем или иным художественным направлениям, но и масштабом того мерила, которое он прикладывает к миру. В зависимости от этого его взгляд может высвечивать личный или социальный конфликты, национальные или культурные противоречия. Баратынский обладал космическим зрением. Он видел мир в его целостности и смотрел на него с неизмеримой высоты, поэтому Баратынский никогда не был современником. Его мир или бесконечно давно минул, или еще не наступил.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ср., например, как в сознании Вяземского трансформировался образ Дмитриева-Мамонова, а также отражение этого же образа в "Романе в письмах" Пушкина. (Более подробно см. об этом в нашей статье: "Пушкин и М. А. Дмитриев-Мамонов" // Тыняновский сборник: Четвертые тыняновские чтения. — Рига, 1990.)
- 2 А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений. — М., Л., 1938. — Т. 1. — С. 307.
- 3 Записки сенатора И. В. Лопухина. Издание Вольн. русск. типографии. — Лондон, 1859. — Репринт. воспр. М., 1990. — С. 98—100.
- 4 Интересно, что один крупный лингвист рассказывал автору этих строк, что в детстве в 30-е годы он считал, что крестик из лейкопластыря на щеке — знак шпиона. Начав наблюдать за лицами, отмеченными подобным образом, он обнаружил, что при встрече они подмигивают друг другу, что окончательно убедило его в том, что он натолкнулся на тайный шпионский заговор.
- 5 Пересечение двух тем: поругание Христа, облеченное в формы ложного кощунственного поклонения, и поклонение, которое внешне выступает как поругание, многократно делалось темой искусства. Ограничимся одним примером. В фильме Анджея Вайды "Пепел и алмаз" герой со своей возлюбленной, у которой сломался каблук, заходит, чтобы починить туфлю, в разрушенную церковь. Со взорванного купола свисает вверх ногами, раскачиваясь, деревянная статуя Христа — символ, предрекающий и судьбу влюбленных, и судьбу всех остальных героев, и будущее Польши — утверждение и торжество через унижение и поношение, прославление через поругание. Таким образом, идея произведения Вайды — не словесная формула, которая пришта к нитками к кинотексту, а сама неотделимая структура этого текста, поэтому идею фильма нельзя пересказать — ее можно только пережить, увидев фильм и как бы погрузившись в его структуру.

## ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ ЖУРНАЛА "ВЕЧЕРА"

М. ГРИШАКОВА

Журнал "Вечера" выходил в Петербурге в течение года (январь 1772—январь 1773) — жизнь периодических изданий тогда вообще была недолгой. Не только участники, но и издатель "Вечеров" остались анонимными: "О печатании журнала Академической Комиссией было сделано 23 января 1772 г. следующее постановление: "Фактору Лыкову дать ордер, чтобы от представленных и впредь представляемых от некоторого анонима еженедельных сочинений под именем "Вечера" по свидетельствовании оных наперед через цензора печатал по 400 экземпляров на здешней комментарной бумаге". Однако журнал печатался в большем числе экземпляров, именно по 500, как это видно из резолюций в журналах Академической Комиссии о внесении денег за напечатание"<sup>1</sup>. А. Неустроев и Л. Майков установили участие в журнале И. Богдановича, Е. Херасковой, В. Майкова, А. Храповицкого, М. Сушковой. П. Берковым назван еще один автор, А. Ржевский. Л. Майков считал, что реальным центром кружка или салона, издававшего журнал, был М. Херасков<sup>2</sup>.

Действительно, начиная с 60-х гг. Херасков — один из организаторов русской литературной жизни. Московские журналы 1760—63 гг. ("Полезное увеселение", "Свободные часы") стали центром объединения околоуниверситетской литературной молодежи. Дом Херасковых, по свидетельствам современников, — гостеприимный, открытый для интересных знакомств<sup>3</sup>. М. Дмитриев пишет о московском периоде: "У Хераскова собирались по вечерам тогдашние московские поэты, и редко что выпускали в печать, не прочитавши ему"<sup>4</sup>. По словам М. Дмитриева, Е. Хераскова была "душею вечерних бесед в кругу их друзей и знакомцев"<sup>5</sup>. Мемуаристы (С. Глинка, А. Болотов) упоминают о Хераскове как о приятном просвещенном себе-

седнике. Болотов, правда, опасается завязывать слишком тесное знакомство из-за принадлежности Хераскова к ма-сонской ложе.

И хотя прямых доказательств тому, что именно Херасков издавал "Вечера" нет, но Л. Майков с основанием заметил, что состав участников, сходство "Вечеров" с московскими изданиями Хераскова и упоминание Хераскова в программном стихотворении "Мысли" на это указывают. Действительно, для автора "Мыслей" (ч. 2, веч. 4) В. Майков и Херасков являют последние достижения русской поэзии. Признаками хорошей поэзии он считает чистоту и гладкость стиха, благородство мыслей, нежность и свободу изречений, — напротив, в плохой поэзии стих "гремит без разума", "пухлый слог", "затменные мысли" и "слова, которых никто не понимает". Эта программа ориентирована на поэтику и декларации учеников Сумарокова (Хераскова, Ржевского, Богдановича), осознанно проводивших разницу между "острым" и "пылким" разумом и культивировавших средний жанр, малые лирические формы. Так, у Ржевского в "Письмах к наборщикам": источник стихов "питается острым разумом, чистым понятием, благородным сердцем, чувствованием природы, довольным знанием и игрою мыслей" (Свободные часы, ч. I, с. 297), — или в анонимной статье "О свойствах писателей": "острой разум, ясное понятие, твердая память и безпристрастие суть природныя дарования сочинителей" (Своб. часы, ч. I, с. 6).

К аргументам Л. Майкова можно добавить, во-первых, что в "Вечерах" (ч. I, веч. 7) помещена 2-я редакция эклоги, прежде напечатанной в "Свободных часах" (1763, июль), а во-вторых, что завершающие журнал "Стихи" вероятнее всего принадлежат Хераскову — на это указывает и характерная ритмико-синтаксическая структура, и ключевая лексика стихотворения.

Первый номер "Вечеров" открывается стихотворным отрывком из Биона. Бион на фоне раннеалександрийской поэзии (Феокрита) воспринимался как более изысканный, даже галантный. Фонтенель называл его стиль "немного слишком цветистым"<sup>6</sup>.

Затем следует программная предуведомительная статья. Здесь говорится, что издатели составляют небольшое общество, которое "вознамерилось испытать, может ли благородный человек один вечер в неделе не играть ни

в вист, ни в ломбер, и сряду пять часов в словесных науках упражняться"; "в первый вечер до того собрание укрепилось, что о вчерашнем висте ни слова не говорили, и некоторые из нас на ломберных столах стихи и прозу писали, с чем все дворянство и поздравляем". Свое предприятие издатели характеризуют как "веселое" и "не важное", дилетантское ("К нам приходят от лица Минервы <...> тут сходятся Фемидины наперсники <...> сыны марсовы, труды словесного вечера на себя принимающие..."), некоммерческое — скорее для себя, чем для публики ("мы никому не подряжались каждую неделю по полулисту в Типографию ставить и через то отнимать честь у жителей Парнасских", "мы, благодаря Бога, насущный хлеб имеем, и пишем для того, что нам писать очень захотелось..."). В "Вечерах" отсутствуют зазывальные формулы: "Сим листом бью челом, а следующие вперед изволь покупать" ("Всякая всячина"); "Строками служу, бумагой бью челом, а обое вообще извольте покупать, купив же считайте за подарок, для того, что не большова ноне стоит" ("И то и Сие"); "Всяк кто пожалует без денежки алтын, тому ни То ни Сие дадут листок один" ("Ни То ни Сие"). Литературное кредо "Вечеров" противоположно тому, что выражено в эпитафиях "Поденьщины" и "Трудолюбивого Муравья": "Трудами всио преодолевается. Неприятен и к трудным вещам побуждает недостаток"; "Больших трудов пример есть малый муравей". Для учеников Сумарокова, сказавшего, что "праздность — источник стихотворства", вообще характерен "литературный аристократизм": "Сие искусство никогда не было в России убежищем бедности. Все наши стихотворцы по склонности, а не по принуждению" (статья С. Домашнева "О стихотворстве", Полезное увеселение, 1762, с. 239–240). Стихотворная сказка "Неудача стихотворца" в "Вечерах" направлена против "заказных" поэтов.

Сатирические журналы 1769–70-х гг. связаны с традицией просветительской философской сатиры, абстрактной и не обязательно имеющей адресата<sup>7</sup>. Журнальная полемика, однако, осуществляется в форме личной пикировки издателей. Еще свежа была в памяти литературная полемика 50-х гг., переходящая в личные выпады и насмешки. Журнал "Вечера" на этом фоне стоит особняком: принципиально отказавшись от личной полемики, он оформился как чисто литературное издание. В плане литературном отказ от полемики звучит как противопоставле-

ние сатиры и любовной поэзии (ср. "письмо Нерешимого" а "Вечерах" — ч. 2, веч. 13 — где выбор между сатирой и любовными стихами разрешается в пользу последних). Издатели "Вечеров" смыкаются с общеевропейской анти-сатирической реакцией (высокий / низкий vs. средний жанр) — от Фонтенеля, еще в 1698 г. писавшего, что едкой, мрачной и надменной критике профессиональных сатириков он предпочитает критику-исследование (examen), свободную, без горечи и желчи, не стремящуюся улучшать чужие произведения<sup>8</sup>, — до Дидро: "Нет глупее занятия, чем то, которое беспрырывно мешает нам испытывать удовольствие и заставляет нас краснеть за то, что мы испытали, — это критика"<sup>9</sup>.

Около половины объема в "Вечерах" занимает поэзия. Это прежде всего поэзия любовная, салонная, игровая<sup>10</sup>: буриме, загадки, прециозные сонеты ("Жестокое в душе я чувствую сраженье; // Два сердца нахожу я вдруг в себе одной..."), бурлескные стихотворения, анакреонтика, песни, мадригалы. И. Дмитриев рассказывает, как Е. Хераскова, будучи тяжело больной, целые вечера проводила за игрой в буриме со своим знакомым молодым человеком: "Он показывал мне однажды четверостишие, сочиненное больною на смертном одре, на заданныя рифмы. Содержание стихов было размышление о жизни. Она уподобляла свою одной из рифм догорающей свечке"<sup>11</sup>.

К этой салонной поэзии примыкают переводы "Поцелуев" Иоанна Секунда (1511–1536), сделанные при посредстве французского прозаического перевода Мутонне де Клерфона и 12-го "поцелуя" из оригинального цикла К.-Ж. Дора<sup>12</sup>. Это первая русская переработка "Поцелуев", имевших в Европе многовековую популярность. Новый поток русских "поцелуев" появляется в 90-е гг.: "поцелуи" в "Зрителе", переложенные на "русские нравы" (1792, ч. I, с. 26, 30, 107), "Поцелуй" и "Утренний поцелуй" кн. П. Гагарина (Приятное и полезное препровождение времени, 1794, ч. I, с. 23–29; ч. 2, с. 59–63), "Поцелуи" Дм. Вельяшева-Волынцова и П. Соковнина (там же, ч. 2, с. 64; ч. VIII, с. 348), "Сила поцелуя" за подписью А. Л. . . нъ (чтение для вкуса и разума, ч. XII, с. 107), "Счет поцелуев" И. Дмитриева (Московский журнал, изд. 2, ч. I, 1802, февраль, с. 134–137). Весь этот поток "поцелуев" завершается стихотворением Пушкина "Недавно тихим

вечерком... " (1818), эпиграммой и на Дора, и на его русских подражателей.

Салонная, игровая, любовная поэзия "Вечеров" была лабораторией русской легкой поэзии. В журнале помещены ранние образцы легкого лирического стихотворения неопределенного жанра — "К Аталиде", "На вопрос: Какое состояние всех счастливее?", стансы "Оставля царствие мятежные любви...". Трудно говорить о степени их оригинальности. Последнее стихотворение (стансы, ч. 2, веч. 17) обнаруживает частичный параллелизм с пушкинской элегией 1816 г. "Я думал, что любовь погасла навсегда...", что позволяет предполагать общий источник (скорее всего, французский), вариациями которого являются оба текста.

Пасторальная поэзия — другой значительный по объему компонент журнала. Это также поэзия галантная, игровая. С одной стороны, наивность пасторального жанра имитируется в преувеличенном виде — остранение создает комический эффект (пастух принимает пастушку, моющуюся в ручье, за большую рыбу и бросается в воду, а выйдя, обнаруживает, что "потерял в ней сердце и свободу", — или перевод идиллии Дезульер: "Овечки! ни наук, ни правил вы не зная, // Паситесь в тишине, не нужно то для вас; // Хотя мечта нам льстит все мысли восхищая, // Но вы счастливее и вы умнее нас"). С другой стороны словесная игра вводит тот анализ чувства, "une vue plus distincte aux dépens de <... > ïmotion", который теоретики классицизма считали противопоказанным наивной и простодушной пасторальной поэзии. Пасторальный жанр становится полем экспериментов и игры — как идиллии "Катится солнышко поспешно за леса...", "Зеленою травкою..." и "Катится солнышко скоряя на небеса..." (ч. I, веч. 19; ч. 2, веч. 2, 17): такая поэтика орнаментальных повторов и рифменных переключек характерна для А. Ржевского. Своеобразный эксперимент — эклога В. Майкова "Аркас": она написана необычным для этого жанра 4-хостпным дактилем<sup>14</sup>. Идиллия легко сливается с другими жанрами (мадригал, философская анкреоническая ода, элегия) и стремится к превращению в свободное от жанрового канона лирическое стихотворение (эта тенденция теоретически осмыслена немецкими романтиками). Как писал П. ван Тигем, "смутно осознавалось, что пасторальный жанр несет в себе почти неисчерпаемые возможности развития"<sup>15</sup>.

В "Вечерах" напечатаны переводы идиллий Дезульер и Геснера. В 1772 г. вышли "Новые идиллии" Геснера. П. ван Тигем отмечает апогей переводов этого автора на другие языки в 1773—78 гг. К этому времени уже появились переводы во Франции, Англии, один перевод в Голландии и несколько в Швеции. Новая волна переводов приходится именно на 70-е гг.: 1770—71 несколько переводов в английском *Weekly Magazine*, 1773 — перевод Юбера-Мейстера во Франции, 1776 переводы в Италии, 1777 — в Голландии. Таким образом, переводы в "Вечерах" находятся на подъеме европейской волны геснеризма.

Вообще в "Вечерах" почти нет переводов из старых авторов: издатели явно ориентируются на современную литературу, будучи предшественниками литературного "новаторства" карамзинистов<sup>16</sup>. Кроме Геснера в "Вечерах" опубликован первый русский перевод Юнга (2-я ночь из "Ночных размышлений"), вольтеровское стихотворное послание Екатерине II, переведенное И. Богдановичем, перевод монолога Катона из трагедии Аддисона, монолога Ромео из трагедии Шекспира, перевод притчи Лихтвеера "Странные люди" (под заголовком "Возвратившийся путешественник" — ч. 2, веч. 20). Позднее стихотворение "Странные люди (подражание Лихтвееру)" появилось в "Московском журнале". В. Виноградов атрибутировал его Карамзину<sup>17</sup>. Юнг, а также Фетри (прославившийся в середине века кладбищенскими элегиями и поэмами — "Храм Смерти" и "Гробницы" — последняя помещена в "Вечерах")<sup>18</sup> вводят новую в русской литературе предромантическую кладбищенскую тему. Из современных текстов интересно также "Письмо Габриеллы-де-Вержи к Графине де Рауль, сестре Рауля де Куси"<sup>19</sup> — элегико-драматическое стихотворение, популярное в эпоху угасания классической элегии. В "Вечерах" помещены еще два стихотворения такого типа: "Несчастливая Португалька" и героида "Электра к Оресту".

В целом журнале происходит сдвиг в сторону англогерманской ориентации переводов.

Из оригинальной прозы интересны сентиментальная сказка "Колин и Лиза" (ч. I, веч. 25) и элегия в прозе "Обманчивый сон" (ч. I, веч. 8).

Злободневная тема, проходящая через весь журнал, — русско—турецкая война. Наряду с апологетическим "Письмом из Сатурна" и уже упоминавшимся про-

русским посланием Вольтера, здесь помещены два амбивалентных текста — "Стихи графу Ф. Г. Орлову" (сразу за "Письмом из Сатурна" — ч. I, веч. 6) и "На дачу Александра Александровича Нарышкина, которая состоит из многих островков" (ч. 2, веч. 7). Ф. Орлов восхваляется не столько за то, что он герой, сколько за то, что "еще и" философ: "Со страждущими ты злодеями страдал, // Герою сделавшись, геройство осуждал", — а дача Нарышкина предстает как анти-архипелаг: здесь царит покой и не льется кровь. Антивоенная ода В. Майкова "Война" звучит прямо оппозиционно: она опубликована в эпоху побед русского оружия. Пацифизм этой оды привлечет внимание сентименталистов: отрывок из нее послужит эпиграфом к одной из глав повести М. Н. Муравьева "Обитатель предместья"<sup>20</sup>. Ср. также в повести П. Ю. Львова "Роза и Любим": "Миловид. Это наказание божие. Война истребляет людей, она хуже мору и голоду. На войне без пощады всякого до смерти убивают. Видала ли ты когда, как, остервенившись, звери грызутся? Точно так-то там люди должны драться. Здесь поля красуются зелеными лесами, чистыми потоками, а там все покрыто трупами человеческими, вместо водных ручьев кипят кровавые реки"<sup>21</sup>. Здесь мы видим, как пацифистская тема — отклик на современные события, — решенная В. Майковым в традиционном жанре оды, становится у сентименталистов стилистической конструкцией, несущей чисто эстетическую функцию. В "Разных стихотворениях Василья Майкова" (1773) ода напечатана с некоторыми разночтениями: в варианте, данном в "Вечерах", отсутствуют строки 121–136: "Лежат разтерзанные члены <...> Дабы он был исполнен бед", — что, видимо, связано с салонным характером издания.

По мнению А. Кросса, "Вечера" представляют собой явление карамзинизма до Карамзина: "И сам характер материала "Вечеров" — пристрастие к пасторальной тематике (стихотворения и прозаические идиллии и эклоги), переводы из Шекспира и Юнга, — и идеологические установки программных статей журнала не только свидетельствуют о начале сентиментализма в России, но в какой-то степени предвосхищают карамзинский "Московский журнал" (1791–92), ставший впоследствии трибуной этого направления"<sup>22</sup>. Однако структура и язык журнала достаточно традиционны (что и позволило некоторым исследователям рассматривать его как сатирический журнал)<sup>23</sup>.

Примерно 2/3 номеров сохраняют традиционную, унаследованную из английской просветительской журналистики основу: прозаический очерк (эссе) — нравоописательный, характерологический, аллегорический, философский. Функцию такого очерка могут выполнять сатирические "известия" и письма или размышления на злободневные темы — о дворянской вольности, о поведении в театре, о противниках комедии, французских учителях и др.

Поэзия "Вечеров" отражает трансформацию сумароковской системы его учениками и последователями (смещение в сторону маргинальных жанров, ритмико-синтаксическое единообразие, игровая поэтика). В целом она не выходит за рамки литературного движения 1760-х—начала 70-х гг., определенного Г. А. Гуковским как "литература дворянской фронды — классицизм, а центральная фигура этого периода — Херасков (ср. высказывание И. Дмитриева, выделившего "херасковский" период литературы: "По кончине Сумарокова Херасков считался у нас первым поэтом; но в последствии времени Державин сильным и оригинальным стихотворством своим, взял над ним преимущество, хотя и уступал ему во вкусе, разнообразии, правильности и чистоте языка. Херасков, не смотря на соперничество, сохранял с ним постоянную связь и пользовался уважением публики до конца жизни. Молодые поэты вменяли себе в обязанность получить доступ к нему и заслужить его внимание")<sup>24</sup>. Жесткая социологическая концепция Гуковского, очевидно, является проекцией культурного контекста 1920–30-х гг. (критика формального метода в советском литературоведении): оторванность от "низовой жизни", реализация в слове кастовых ценностей дворянской интеллигенции, абстрактность, терминологичность слова, своеобразная "игра в культуру". Однако именно эта концепция позволила Гуковскому в ситуации 30-х гг. выявить важный социокультурный аспект формирования сумароковской школы и использовать богатый историко-литературный материал для ее описания.

"Херасковский период" был позднее совершенно затронут поэзией Державина и карамзинской реформой прозы. Сам Карамзин, в 1787 г. писавший Лафатру о Хераскове как о лучшем стихотворце<sup>25</sup>, в период "Московского журнала" относился к Хераскову довольно сдержанно. В рецензии на роман "Кадм и Гармония" он импли-

цитно, но очень решительно противопоставил Хераскову свою литературную программу, в рамках которой роман Хераскова выглядит анахронизмом<sup>26</sup>.

Учитывая всю сложность данной литературной ситуации, не сводимую к понятиям "классицизма" или "сентиментализма", точнее всего будет назвать "Вечера" явлением литературного "промежутка" (Ю. Тынянов), периода смены школ. Учениками Сумарокова были заданы те жанровые и культурные границы, в которых осуществилась конструкция карамзинского языка.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В. Семенников. Русские сатирические журналы 1769—74 гг. — СПб., 1914. — С. 86.
- 2 Л. Майков. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. — СПб., 1889. — С. 403—406.
- 3 Письма М. Муравьева в кн.: Письма русских писателей. — Л., 1980. — С. 259—377; А. Е. Лабзина: "У них же часто бывали гости и бывало очень весело..." (Воспоминания. — СПб., 1903. — С. 54).
- 4 М. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. — М., 1854. — С. 14.
- 5 И. Дмитриев. Взгляд на мою жизнь. — М., 1866. — С. 80.
- 6 Fontenelle. Discours sur la nature d'eglogue. — Oeuvres. — Т. 3. — Paris, 1754. — P. 89—117.
- 7 Социологический путь поиска прототипов сатиры восходит к высказыванию Добролюбова; "Эти документы так хорошо написаны, что иногда думается: не подлинные ли это?" — о "Крестьянских отписках" в "Трутне". Ему следует П. Берков в "Истории русской журналистики XVIII века."
- 8 Fontenelle, op. cit.
- 9 Diderot D. De la Critique. — Oeuvres. — Vol. XV. — P., 1798. — P. 171—174.
- 10 См.: М. Гришаклова. А. А. Ржевский и прециозная традиция. // Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. — Вып. 748. (Труды по рус. и слав. филол.) — Тарту, 1987. — С. 18—28.
- 11 И. Дмитриев. Взгляд... с. 79.
- 12 См.: М. Гришаклова. "Поцелуй" Иоанна Секунда в русской литературе XVIII в. (в печати).

- 13 La Motte, Houdar. Discours sur l'épique. — Oeuvres. — Т. 3. — Р., 1754. — Р. 306.
- 14 См.: Unbegaun B. Metre and language: V. Majakovsky's Arkas. // Slavic Poetics. Essays in honour of K. Taranovsky. — The Hague—Paris, 1973. — Р. 477—480.
- 15 Tieghem P. van. Les idylles de Gessner et le rôle pastoral dans le préromantisme européen. // Revue de littérature comparée. — 1924. — IV. — Р. 46.
- 16 Вопрос о литературном "новаторстве"—"архаизме" Хераскова — отдельная тема исследования. Малая лирика сумароковской школы и литературные журналы, противостоящие сатирическим журналам, с их утилитарно-просветительскими и руссофильскими установками, — это линия, ведущая от Сумарокова к Карамзину. В 1770 г. Херасков вводит в русскую литературу Дора (поэма "Селим и Селима"). Он автор слезных драм, внимательный читатель Вольтера и, по свидетельствам современников, до конца жизни открыт новым литературным влияниям. Вместе с тем, определенный консерватизм идеологической и языковой позиции Хераскова, высокий слог и концептуальный символизм его поэм и романов (начиная с "Россиады") связывают Хераскова с "архаистской" линией развития литературы, в первую очередь с С. Бобровым (см.: М. Гришакова. Символическая структура поэм М. Хераскова. // Сборник в честь 70-летия проф. Ю. Лотмана. — Тарту, 1992). Массонский "архаизм" — составляющая русского предромантического движения.
- 17 В. Виноградов. Проблемы авторства и теория стилей. — М., 1961. — С. 328; Fables nouvelles. Traduction libre de l'Allemand de Monsieur Lichtwer. — Р., 1763.
- 18 Feutry A.-A.-J. Opuscules poétiques et philosophiques. — Р., 1771. Звучание поэмы смягчено дидактической окраской перевода. У Фетри имеются в виду подземные захоронения, катакомбы, с их атрибутами: "à l'obsure clarté de ces lampes funébres" (см. статью R. Michéa. Le "Plaisir des tombeaux" au XVIII<sup>e</sup> siècle. // Revue de littérature comparée. — 1938. — Т. 18. — N. 2. — Avril—Juin, где говорится о влиянии "археологического вкуса эпохи" и интенсивных раскопок на "поэзию гробниц" XVIII в.). Эти реалии отсутствуют в переводе.
- 19 [Mailhol]. Lettre en vers de Gabrielle de Vergy à la comtesse de Raoul. . . — Р., 1766.
- 20 Русская сентиментальная повесть. — М., 1979. — С. 75—76.
- 21 Там же, с. 58.

- 22 А. К р о с с . Разновидности идиллии в творчестве Карамзина. // XVIII век. — Сб. 8. — М., 1969. — С. 210.
- 23 Н. Булич. Сумароков и современная ему критика. — СПб., 1854; Г. Рычкова. Журнал "Вечера" (к вопросу о сатирической прозе). // Проблемы изучения русской литературы XVIII в. — Вып. 5. — Л., 1983. — С. 31—37.
- 24 И. Дмитриев. Взгляд. . . , с. 79.
- 25 См.: И. Н. Розанов. Херасков. // Массонство в его прошлом и настоящем. — Т. II. — М., 1915. — С. 50.
- 26 Московский журнал, ч. I. — Изд. 2. — М., 1801. — С. 84—106.

БОГАТЫРСКАЯ ТЕМА  
В ТВОРЧЕСТВЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА  
(1780-е—начало 1790-х годов)

Е. ПОГОСЯН

Богатырская тема в творчестве Г. Р. Державина начинает занимать важное место с конца 1780-х годов. В центре настоящей работы будет лишь один вариант этой важной для Державина темы — “горе-богатырь”.

Как известно, в начале 1789 года Державин находился в Москве и ожидал суда по делу о его тамбовском губернаторстве. В исходе дела, как полагали, многое зависело от князя Г. А. Потемкина. В конце января—начале февраля, как показал М. Г. Альтшуллер<sup>1</sup>, Державин написал стихотворение “К Европе”, а несколько позже — знаменитую оду “На счастье”. Оба текста содержат упоминание “горе-богатыря”. В “Объяснениях Державина” сам автор указал на связь этого образа с оперой Екатерины II “Горе-богатырь Косометович”.

Опера Екатерины “Горе-богатырь” была написана в самом конце 1788 года и впервые представлена на Эрмитажном театре 29 января (стихотворение Державина, как мы видим, появилось буквально вслед за оперой). И. И. Дмитриев, поправляя текст державинского стихотворения, выделил слова “горе-богатырь” курсивом, как бы указывая, что это слово “чужое”, и отсылая к творчеству императрицы. Видимо, эта связь была важна для понимания смысла произведения.

Работу над сказкой о горе-богатыре (а сказка эта и легла в основу интересующей нас оперы) Екатерина начала в середине сентября<sup>2</sup>. Первоначально была задумана сказка о фуфлыге. А. В. Храповицкий, секретарь императрицы, записал в своем дневнике: “Отыскать сказку о фуфлыге богатыре, чтоб прибавя к ней l’histoire du temps, сделать оперу. Сказки сей не нашли. От кого слышать

изволили? — "От князя Орлова" <sup>3</sup>. Сразу же заметим, что "фуфлыга", как указывает В. Л. Даль, — прыщ, а в переносном значении используется по отношению к невзрачному, малорослому человеку. С известной долей осторожности можно предположить, что в устах Г. Орлова сказка эта могла звучать как ироническая реплика в адрес Потемкина (их взаимная неприязнь была хорошо известна). Вскоре, как следует из того же дневника Храповицкого, Екатерина отыскала сказку о фуфлыге.

Задуманное Екатериной произведение не было ее первым сочинением богатырской тематики. В 1783 году тема эта впервые прозвучала в сказке (и написанное по ее мотивам опере) "Новгородский богатырь Боеславович". Она появилась как результат интереса императрицы к жанру сказки вообще. Так, в 1782 году Храповицкий записал: "Взяли Бову Королевича" и на следующий день "возвратили Бову Королевича за нелепость" <sup>4</sup>.

"Боеславович", по всей вероятности, не был сатирой или памфлетом (как позднейшие сказки Екатерины), а скорее носил характер вариации на национальные темы. Екатерина вводит туда лишь небольшой отрывок пародийного плана, где использует оду Тредиаковского "Торжествуйте Российски народы" для создания "застольной" песни <sup>5</sup>. В основе сюжета — рассказ о богатырских "шуточках" Боеславовича — он "играючи" избивает, калечит и уродует новгородцев, вовсе не думая о том, что причиняет им зло:

"Амельфа. <мать богатыря. — Е. П.>

Полно тебе играть с мужиками Новгородскими, вижу я в тебе силу богатырскую, но ты еще дитя младое: твои шутки не удалые: ты на кулашном бою всех перебил, скорбят на тебя посадники и люди Новгородские. . . " <sup>6</sup>.

Мать богатыря — в пьесе она носительница разума, обуздывающая "игры" своего сына, — говорит о нем: "незрелый ум". После игр Екатерина изображает веселый пир, где и звучит пародийный хор:

*Торжествуйте, Славенски народы,  
У нас идут золотые годы.  
Воспием с радости полные стаканы,  
Восплещем громко и руками,  
Заскачем весело ногами,  
Мы верные граждане* <sup>7</sup>.

Пропев это, Боеславович и его друзья засыпают богатырским сном. Хор, будучи пародией на стихи Тредиаковского, в то же время остается серьезным указанием на связь образа богатыря с национально-патриотической семантикой в пьесе императрицы. Здесь богатырь — воплощение национального характера. Для Екатерины это "незрелый ум", он, обладая богатырской силой, может от неразумения принести много вреда. Его необходимо обуздать. Под мудрым же наблюдением своей "матери" Боеславович может победить любого врага. Но для благоденствия государства в мирные "золотые годы" богатырю следует спать непробудным сном.

Этот образ сразу же был подхвачен официальной поэзией. Так, Державин неоднократно использовал образ спящего исполина для описания русского народа. Например, в "Изображении Фелицы" (1789) он писал:

*Возвысь до облак лавр зеленый,  
И что он на полях стоял;  
Под ним бы, тенью прохлажденный,  
Спокойно исполин дремал;  
Как мрамор, бела б рудь блистала,  
Ланишты бы цвели зарей:  
Фелица так бы услаждала  
Полсвета под своей рукой<sup>8</sup>.*

В 1787 году, незадолго до написания "Горя-богатыря", Екатерина вновь обращается к сказкам. 21 июля Храповицкий записывал: "В каталогах искала Contes" и по заметкам в каталогах секретарю было велено "купить сказки французские и русские"<sup>9</sup>. Если установить, какой сборник французских сказок заинтересовал императрицу, довольно сложно, то сборник с названием "Русские сказки" в это время существовал лишь один — это были изданные у Н. Новикова сказки Василия Левшина<sup>10</sup>.

Сказки Левшина, как многие другие произведения этого типа, которые в системе классицистических жанров занимали самую низшую ступень, были ориентированы на жанры высокие. Но если Майков или Чулков используют элементы высокой поэзии для создания комического эффекта при описании своих героев, то у Левшина они сохраняют серьезность. Так, например, Левшин переносит в свои сказки важную тему высокого классицизма (в

первую очередь ломоносовскую тему) — противопоставление “закона природы” и “чуда” в их отношении к судьбам русской государственности.

Это серьезный разговор о русской истории, но язык его — язык литературной сказки: легкий, ироничный, многозначный. Приведем только один пример.

Один из центральных сюжетов сборника Левшина — история противоборства сил добра и зла за сосуд, в котором заключены судьбы русского государства. Хранитель этого сосуда — волшебник Роксолан. В описание замка волшебника автор вводит следующий эпизод: “Старик <Роксолан> стукнул ногою об пол, и в самое то время появился стол, наполненный изобилием вкусных яств и напитков. <...> Булат не мог скрыть своего удивления <...> все нужды исполнялись от одного только стукнутия рукою в стол, стаканы, блюда пропадали и новые появлялись <...> *видимое тобою не есть волшебство*. Правда, что от меня не сокрыты и все тайны Кабалистики, но все важнейшия оные действия основываются на *причинах естественных* <...> вся сила невидимых духов не властна нарушить *течение и порядок природы* <...> все, что нам кажется чрезвычайным, есть только следствие человеческого разума. Люди, вникающие во испытание естества, доходят в нем до начальных причин”<sup>11</sup>.

Этот отрывок вдвойне интересен. Во-первых, он показывает, что для Левшина чудо, происходящее “по закону природы”<sup>12</sup> и близкое по смыслу ломоносовскому (“творит натура чудеса”), неразрывно связано с бытом Екатерины, с придворным укладом (без сомнения, современники легко узнавали в этом описании легендарные ужины императрицы в Эрмитаже, куда слуги не допускались и блюда подавались посредством специально устроенных механизмов). Такого рода отсылки в сказках Левшина довольно много. Например, говоря о Владимире, он называет его монархом, “дающим законы царству”<sup>13</sup>, а богатырь Добрыня оказывается победителем “неприступного Херсонеса”<sup>14</sup>. Отчетливо ориентирован и орден богатырей князя Владимира на учрежденный Екатериной Орден святого Владимира<sup>15</sup>.

Во-вторых, он отсылает нас к французской сказочной традиции (как практически каждый сюжет сборника<sup>16</sup>). Речь идет о сказке Жака Казота “Красавица по воле случая”, напечатанной в 1776 году. Сказка эта полностью

посвящена решению вопроса о соотношении чудесного, волшебного и закономерного в природе. Одна из главных героинь — фея — так формулирует центральную идею сказки: "Все между собою связано здесь незыблемым порядком, который постоянно поддерживается одолением видимых противоречий. Мы <феи> можем содействовать этому порядку, но не можем идти ему наперекор. И не судите о нашем всемогуществе по тем необычным событиям, свидетелем которых вы только что были. Волшебство — далеко еще не чудо. В чуде все истинно: истоки его не здесь. В волшебстве все лишь одна видимость. <...> Все это было лишь иллюзией"<sup>17</sup>.

Но сказка Жака Казота имеет еще ряд замечательных деталей, которые не могли в сознании читателей того времени не связаться с определенными деталями екатерининского придворного быта. Действие сказки Казот помещает в условное государство Астракан (Астрахань), где правит королева, которая больше всего на свете любит сказки. "Будучи подвержена бессоннице, она собирала вокруг себя много женщин, промышляющих тем, что наводя сон посредством легкого потирания тех частей тела, что особо располагают наш мозг к дремоте, рассказывая при этом всякого рода небылицы, особенно же волшебные сказки"<sup>18</sup>.

Королева эта безумно любила своего сына, которого держала всегда при себе, от чего мальчик и пристрастился к сказкам "и вскоре вся природа превратилась для него в некий волшебный мир"<sup>19</sup>. Завязка казотовской сказки до деталей совпадает с анекдотом, который Екатерина любила рассказывать о своей предшественнице Елизавете: 3 марта 1788 года Храповицкий записал разговор с императрицей о временах Елизаветы Петровны. "Я говорил о старухах чесальщицах ножек..."<sup>20</sup>. Этот эпизод Екатерина использовала и в сказке о Февее (1782), где главная героиня отчетливо ориентирована на Елизавету: здесь она царица одного из народов, живущих на Иртыше, которая "часто недомогала разными припадками". Когда, наконец, был найден доктор, способный ее исцелить, "нашли ее лежащую, протянув ноги на постеле мягкой, покрыта была одеялом бархата красного, подбито одеяло чернолисыим мехом <...> лежит день и ночь в теплой горнице, не делает движения ни малейшаго, свежим воздухом не пользуется, кушает же повсечасно, что ни вздумает, спит днем, ночь пробалагуривает с барынями и барышнями, кои по-

переменно гладят ей ноги и сказывают ей сказки... "21. Для излечения царицы доктор предписывает жизнь активную, регулярную и естественную.

Такой "нездоровый" быт описывает Екатерина и в "Сказке о царевиче Хлоре", когда речь идет о Лентяг-мурзе, который, как известно, был сатирическим портретом князя Потемкина<sup>22</sup>: "Увидя Хлора с прсвожитым, принял их с ласкою и просил зайти в его избу; <...> он посадил их на диван, сам же лег возле них посреди пуховых подушек, покрытых старинною парчею; <...> приказал принести трубки курительные и кофе <...> благовонными духами опрыскать ковры велел <...> Между сих разговоров Лентяг-мурза уткнул голову в подушку и заснул. <...> Как Лентяг-мурза проснулся, все паки собрались около него и внесли в горницу стол с фруктами"<sup>23</sup>.

И здесь этому "роскошному" препровождению времени противопоставлен аскетический, естественный быт поселян, который предпочитает Хлор жилищу Лентяг-мурзы: Хлор со своим помощником Рассудком убегают от мурзы и попадают в дом поселян, где ужинают во дворе под дубом простоквашей, яичницей и ситным хлебом, после чего наслаждаются не заморскими фруктами, кофе или табаком, а медом, клюквой и огурцами.

Если учесть, что сказка "Февей", как и "Сказка о царевиче Хлоре", была написана в качестве поучения для маленького Александра I, а описанное одеяло на черной бурке — общее место всех описаний младенчества Павла Петровича, когда он воспитывался на половине императрицы — своей бабки, то очевидно, что Екатерина использовала сказку Казота не только для противопоставления себя Елизавете Петровне, но и для противопоставления воспитания, которое она дала Александру Павловичу, младенчеству Павла Петровича. Изнеженный, выросший в роскоши, воспитанный беспорядочно, Павел Петрович с детства имел, по мнению императрицы, склонность к небыллицам, мечтательности. Воспитание Александра было регулярным, аскетическим, и потому развило в нем, как полагала Екатерина II, реализм и трезвое отношение к миру. С этой точки зрения, как мы видели, Потемкин не отвечал идеалам императрицы.

Именно таким, каково было воспитание великого князя Александра, описывает в своих сказках Левшин воспитание богатыря. В соответствии с его главной идеей проти-

вопоставления чуда волшебству, настоящий богатырь — человек, получивший богатырское воспитание. Так, например, Добрыню волшебница-воспитательница заставляла валяться в утренней и вечерней росе и пить львиное молоко. Сила богатыря — чудо или, что то же, обузданная зрелым разумом игра природы. Псевдобогатыри же, получившие силу волшебством, так же быстро ее теряют (как Дубыня, Усыня и Горыня, выпившие "сильной воды").

Получивший естественное воспитание богатырь выступает в сказках Левшина как "естественный" человек (часто это дополнительно мотивируется у Левшина тем, что взрослеющий "не по дням, а по часам" богатырь сохраняет некоторые черты инфантильности, пристрастие к играм и нелепым шуткам). Это — национальный извод "простодушного", наивный реалист, в мире для него все просто и ясно, ничего сверхъестественного существовать не может. Так, например, ведет себя у Левшина богатырь Алеша, попадая в лес, кишаций ожившими мертвецами: "снял крышку с гроба и с удивлением увидел того Поляка, которому в пустом капище разбил лоб. Ба! вскричал он, ты умер уже! Поляк вдруг открыл глаза и заскрипел на него зубами. О! ты притворяешься только, сказал богатырь и потащил его из гроба за волосы"<sup>24</sup>. Для Алеши ничего волшебного и страшного в мире просто не существует: человек может быть только или мертв, или жив. Показательно, что царевич Хлор у Екатерины обладает сходными чертами. Так, например, императрица особо подчеркивает его здравомыслие: когда похитивший его хан пытается запугать мальчика обещанием превратить его в летучую мышь, ребенок "посреди слез расхохотался такой нелепости"<sup>25</sup>.

Таким образом, смысл левшинских сказок определяется двумя семантическими полюсами: с одной стороны, это фразеология и идеология высокой панегирической литературы эпохи, с другой — реалии екатерининского быта и "модные" при дворе идеи. Сказки эти, которые, без сомнения, были развитием основных тем екатерининских сказок и опер, находились в руках императрицы незадолго до начала работы над интересующей нас оперой "Горе-богатырь".

Герой этого произведения императрицы — богатырь наоборот. Если богатырь — это ребенок, который рос не по дням, а по часам, то горе-богатырь — это взрослый,

осуществляющий детское поведение — "лучшая его забава была играть в свайку, валяться с ребятами на траве"<sup>26</sup>. Последнее, будучи отсылкой к Левшину, актуализирует тему богатырского воспитания. Естественно, будучи воспитан как небогатырь, герой Екатерины — мечтатель: "наслышась много о рыцарских и богатырских подвигах, стал проситься у своей родительницы людей посмотреть и себя показать"<sup>27</sup>. Таким образом Екатерина вводит в оперу тему Дон-Кихота как отчетливо негативный признак (не случайно Державин, обращаясь к императрице, писал: "не донкишотствуешь собой"<sup>28</sup>). Горе-богатырь у Екатерины мал и тщедушен, что обыгрывается в сцене примерки древних доспехов — он не может поднять богатырского оружия, шлем покрывает его с головой и вместо богатырского коня ему приходится довольствоваться клячей. Весь дальнейший ход пьесы пародийно воспроизводит сюжет "Дон-Кихота" и все сражения только представляются горе-богатырю, который по большей части находится в бездействии.

По распространявшейся версии сюжет этот призван был изобразить шведского короля Густава и его неудачную попытку нападения на Россию в 1788 году в надежде, что главные силы его противника связаны войной с Турцией. Однако уже после первого просмотра оперы Потемкин, вернувшийся только что в Петербург героем после взятия Измаила, противодействует публичной постановке пьесы (он указывает императрице на невозможность постановки пьесы, высмеивающей монарха теперь уже союзного государства) и сразу же распространяется слух, что именно Потемкин — герой произведения императрицы. Известно, что Екатерина называла Потемкина "мой богатырь"<sup>29</sup>, а осенью 1788 года у императрицы, кроме личного охлаждения к нему, был и другой повод для раздражения — поведение "богатыря" во время осады Измаила и его известный конфликт с Суворовым. Потемкин тянул, не хотел ничего предпринимать, впал в апатию, посылал Екатерине бессвязные донесения без указания дат.

В самом деле, в "Горе-богатыре" некоторые сюжетные повороты не могут быть объяснены, если считать, что шведский король — единственная мишень императрицы. Так, герой оперы требует денег перед походом ("Слыхано ли где, чтобы богатыри в поход пошли, требуя денег? дело

богатырей идти на смелые дела рыцарские, и куда придут, везде все готовое найдут"<sup>30</sup> — наставляла Екатерина). Суммы, которые Потемкин требовал для ведения войны, по мнению императрицы, были слишком велики и она неоднократно об этом говорила, например, Храповицкому. Этот факт особенно бросался в глаза на фоне роскоши, которой окружал себя главнокомандующий. Другой, отчетливо ориентированный на Потемкина эпизод — сватовство Горя-богатыря к Гремиле Шумиловне. Потемкин открыто демонстрировал свою склонность к М. Л. Нарышкиной и говорили о том, что свадьба уже решена и ждут только заключения мира.

Еще один эпизод пьесы, который, как нам представляется, указывает на Потемкина — история с "косой шапочкой". Она заменяет горе-богатырю шлем и тот ею очень дорожит: "вместо шишака с ржавчинами сошьем тебе косую пушистую шапочку, — говорит один из его "оруженосцев", — на хлопчатной бумаге с журавлиными перьями разных цветов, и ты будешь и казист и великолепен"<sup>31</sup>. Такая шапочка неоднократно является в литературных портретах Потемкина.

В сказке Екатерины "Февей", которую мы уже упоминали, Потемкин воплощен в мудром царском советнике Решемысле (вслед за императрицей также назвал Оду, обращенную к Потемкину, и Державин). В награду за верную службу царь в сказке дарит Решемыслу шапку: "Ой, советодатель мой, ты еси добросовестный, дарю тебе шапку высокую с золотою кистью, какову ношу я сам по средним праздникам"<sup>32</sup>.

Эпизод этот, по всей видимости, также имеет литературное происхождение: именно таким образом был награжден в "Артаксерсовом действе" верный царю Мардохей: по совету Амана, который надеялся, что царь собирается наградить его самого, верный слуга должен был быть почтен шапкой, которую носит монарх, и в ней провезен по всей столице. По сохранившимся сведениям, пьеса эта представлялась при дворе Елизаветы Петровны и, несмотря на некоторую архаичность языка, должна была быть чрезвычайно актуальна: в самом начале пьесы очень остро ставится вопрос о возможности женского правления<sup>33</sup>.

Думается, что не случайно одним из сюжетов, послуживших для украшения Таврического дворца, где Потем-

кин давал в честь императрицы знаменитый праздник, была тема Амана и Мардохея:

"Здесь на стенах изображена история персидского вельможи Амана и Мардохея Израильянина. Исткание столь живо, что, кажется, слышен глас последняго:

И если я не мил того вельможи оку,  
Ты ведаешь, могу ль я быть рабом пороку?  
Тебе известно все, о кроткая Эсфирь,  
Владычица сердец и красота порфир!...  
Ты мудростью б пример мужей великих стала!"<sup>34</sup>

В стихотворении "Фелица" Державин в строфе, которая по его же словам "относится отчасти к Потемкину... но более к графу Алексею Григорьевичу Орлову, охотнику до конских скачек"<sup>35</sup>, писал:

*Имея шапку на бекрене,  
Лечу на резвом бегуне*<sup>36</sup>.

Таким образом шапка, которая неоднократно встречается при описаниях Потемкина, в "Горе-богатыре" также, по всей вероятности, служит атрибутом Потемкина.

Вскоре после постановки оперы Екатерины "Горе-богатырь Косометович", Державин пишет стихотворение "К Евтерпе", обращенное к возлюбленной Потемкина, и называет его — человека, в котором видит своего единственного покровителя, — горе-богатырем. Обратимся к тексту стихотворения.

Стихотворение отчетливо делится на две части. Главная тема первой части — "все изменяется в мире" — варьируется в первых трех строфах. Сначала — это предостережение Евтерпе:

*Красота, приятность, млагость —  
Не увидишь, как пройдет*<sup>37</sup>.

Вторая строфа указывает, что рано или поздно Марс победит и, наконец, третья обращена к придворному:

*Рано ль, поздно ль, он наскучит  
Кубариться кубарем.*

Итог этой части стихотворения подводит начало четвертой строфы —

*Время все переменяет.*

Здесь совершенно отчетливо Красавица (Евтерпа) и Придворный противопоставлены Марсу: если первых время лишает красоты или счастья, то Марсу оно дает победу. Это противопоставление Державин подчеркивает характеристиками персонажей: красавица и придворный воплощают активное поведение (второй с ироническим оттенком — активное, но не приносящее результатов<sup>38</sup>). К Евтерпе автор обращается со словами "пой, пляши и восклицай" — заметим тут же соотнесенность признаков этого персонажа стихотворения с героиней екатерининского "Горе-богатыря", невестой главного героя Гремилы Шумиловой. Придворный же "суется" и "кубарится кубарем". В отличие от них Марс подчеркнута пассивен: единственное, что он делает — это ждет (дальнейшие признаки, как мы увидим, также красноречивы: "устанет", "воздремлет", будет "усыпляем").

Во второй части стихотворения происходит перегруппировка героев — теперь Марс и вельможа сближаются:

*Марс устанет — и любимец  
Счастья возьмет свой покой.*

И уже к обоим героям относятся слова автора:

*Нас Фортуна часто учит  
Горем быть богатырем.*

Таким образом оказывается, что быть "горе-богатырем" и пребывать в философическом покое, бездействовать, следовать Марсу — и есть единственная мудрость, которой может научить человека переменчивая Фортуна. Идея эта подчеркнута во второй строфе тем, что врагом Марса оказывается Голиаф, что вводит прозрачное сопоставление горя-богатыря с библейским Давидом, который, будучи не в силах носить настоящее оружие и воинские доспехи, побеждает исполина.

В своей опере Екатерина подробно останавливается на сцене примерки горе-богатырем древних доспехов знаменитых богатырей: герой ее не может поднять их и требует "урезать". Наконец, выход был найден: "Мы сделаем тебе для легкости латы из картузной бумаги и выкрасим железным цветом, а вместо шишака со ржавчинами сошьем тебе пушистую шапочку"<sup>39</sup>. В постановке Эрмитажного театра сцена эта, по свидетельству Сегюра, была представлена следующим образом: огромный шлем спускался у горе-богатыря до живота, а сапоги доходили до пояса, так

что перед зрителями являлась голова с двумя ногами без туловища. Державин вместил это описание в один стих:

**Бранным шлемом покровенный**

*Пусть своей Марс жертвы ждет...*

Показательно, что Державин вводит эту явную отсылку к ироническому содержанию оперы Екатерины, тем самым демонстрируя легкость превращения комического эпизода в привычный штамп похвальной поэзии<sup>40</sup>.

Формой реализации поведения в духе горе-богатыря в стихотворении является сватовство героев к Евтерпе, что вновь отсылает нас к опере Екатерины (эпизод с Гремилой Шумиловой). Но если сватовство Марса-Потемкина реальное, то вельможа-Державин ищет руки героини в символическом смысле: это должен быть союз поэта и музы лирической поэзии Евтерпы<sup>41</sup>.

Эта тема появляется у Державина и в написанной в то же время оде "На счастье":

*Но ныне пятьдесят мне било,*

*Полет свой счастье пременяло,*

*Без лат я горе-богатырь*<sup>42</sup>.

Возвращение же благосклонности к себе Фортуны Державин видит следующим образом:

*Жить буду в тереме богатом,*

*Возвышусь в чин и знатным браком*

*Горацию в родню причтусь*<sup>43</sup>.

Знатный брак здесь, без сомнения, — возвращение к стихотворству.

Мы видим, что горе-богатырь — определение, которое обращено не только к Потемкину, но является и самоописанием<sup>44</sup>. Важно и то, что оно является отчетливо положительным — это позиция мудреца, постигшего законы счастья.

То, что для Державина тема горе-богатыря была продолжением подспудной полемики с Екатериной о национальном характере<sup>45</sup>, может продемонстрировать нам известная богатырская поэма близкого друга Державина Н. Львова "Илья Муромец" (поэма эта принадлежит более позднему времени — 1782–1796-м годам, но, видимо, сохранила следы более ранних интересов кружка, в который входили оба поэта).

В центре первой песни поэмы — проблема исконной русской системы стихосложения. Однако решает ее Н. Львов в "богатырской" терминологии. Несвойственная русской культуре система Ломоносова воплощена в образе исполина — "сына усилия" (важным для автора поэмы оказывается тот факт, что исполин — один из центральных персонажей ломоносовской панегирической поэзии):

*Он ногами бил землю бурными,  
Под его пятой богатырскою  
И Ливан кремнист, как тростник, трещал,  
Упоял росой гром и молнию,  
Кораблем дерзал без глагола в путь,  
Развивал он мрак и песни крутил.  
Но не так-то чтоб (правду вымолвить)  
Дело кончилось без увечия  
И кроителю, и кроеному<sup>46</sup>.*

Здесь неосторожные игры богатыря, страдающего от избытка сил, автор сопоставляет, как мы видим, с напрасным усилием Ломоносова по "перекраиванию" русского стиха и языка.

Ломоносову в поэме противопоставляется позиция, которая описана, как позиция горе-богатыря:

*И начто при том горы камены  
Для забав плечом опрокидывать,  
Когда можно нам по лицу тех гор,  
По муравому герну мягкому,  
Нараспашку дух, на босу ногу,  
И гуляючи, и валяясь,  
Делом в праздности потешаясь...<sup>47</sup>*

Этот же герой у Львова описан как сын неги и роскоши: аллегорический герой поэмы "Богатырский дух" называет его обезьяной с ярмарки и "Разнополюый прынттик с мельницы"<sup>48</sup>. "Разнополюый" здесь — характеристика щеголя. Две другие характеристики нам уже знакомы: прынттик, или прыщ отсылает нас к первоначальному названию оперы Екатерины "Фуфлыга", а "с мельницы" — к екатерининскому же сопоставлению горя-богатыря с Дон-Кихотом.

Именно герой такого типа, по мнению и автора поэмы, и Державина воплощает истинно национальный тип,

именно такая позиция дает возможность противостоять "воспитывающей" политике Екатерины и только с ней связано будущее русской культуры, развитие которой должно происходить естественно, без усилия, в бытовых формах.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 М. Г. Альтшуллер. Несколько уточнений к текстам стихотворений Г. Р. Державина. // Русская литература. — 1961. — № 4. — С. 186—190.
- 2 Весь процесс работы над сказкой и оперой подробно отражен в дневнике Храповицкого. См.: Памятные записки А. В. Храповицкого. — М., 1990. — С. 132—142.
- 3 Там же. — С. 106.
- 4 Там же. — С. 7. Читала Екатерина еще какой-то сборник сказок, однако Храповицкий не уточняет, какой именно. Там же. — С. 14.
- 5 Впервые указал А. Н. Пыпин. См.: Сочинения императрицы Екатерины II. — Т. II. — СПб., 1901. — С. 400.
- 6 Там же. — С. 377.
- 7 Там же. — С. 385.
- 8 Сочинения Державина. — Т. I. — СПб., 1864. — С. 289. Выделено мною. — Е. П. Державинский исполнитель является тут, конечно, развитием важной для творчества Екатерины темы (важно учитывать, что стихи эти из "Изображения Фелицы", а весь цикл стихов Державина, посвященных Фелице, особенно отчетливо ориентирован на творчество императрицы, причем автор, без сомнения, рассчитывал, что венценосная читательница оценит такой пристальный интерес к ее "безделкам"). Но образ спящего исполина, в то же время, вполне традиционен и имеет отчетливо эмблематический характер. Так, сам Державин неоднократно использовал эмблему "заснувший Марс", что имеет устойчивую семантику "прекращение войн", например:  
*Небесный Марс оставил громы  
И лег в туманы отдохнуть.* (Там же. — С. 226.)
- 9 Памятные записки А. В. Храповицкого. — С. 34.
- 10 В. А. Левшин. Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных Богатырях сказки народные, и про-

чие оставшиеся через пересказывание в памяти приключения. — М., 1780—1783. — Ч. 1—10.

- 11 Левшин. Т. II. С. 46. Курсив наш. — *Е. П.*
- 12 На обилие "рационалистических объяснений" чудес у Левшина указывал В. Шкловский и видел один из источников этого рационализма сказки в том влиянии, которое испытывала сказка со стороны оперы: "... превращения сильно напоминают оперные, ... иногда приводится и сама механика превращений". В. Шкловский. Чулков и Левшин. Издательство писателей в Ленинграде. — Л., 1933. — С. 164.
- 13 Левшин. — Т. I. — С. 127.
- 14 Там же. — Т. I. — С. 129.
- 15 Там же. — С. 60.
- 16 "Источником для так называемых русских сказок в то время являлись: пародийная французская сказка, которая переводилась в чрезвычайном количестве, сказка, очень часто пользующаяся пресвдоарабским обрамлением, рыцарский роман, затем опера..." — указывал автор наиболее подробного труда, посвященного творчеству Василия Левшина. (Виктор Шкловский. Чулков и Левшин. — Л., 1933. — С. 162.)
- 17 Французская литературная сказка XVII—XVIII веков. — М., 1990. — С. 641—642. Перевод А. Андрус.
- 18 Там же. — С. 604.
- 19 Там же.
- 20 Памятные записки А. В. Храповицкого. — С. 52.
- 21 Екатерина II. Сочинения. — М., 1990. — С. 128.
- 22 Как, например, следует из объяснений Державина к оде "Фелица".
- 23 Екатерина II. Сочинения. — М., 1990. — С. 123—124.
- 24 Левшин. — Т. I. — С. 207. По замечанию Ю. М. Лотмана, это своего рода руссоистский герой, увиденный глазами Вольтера.
- 25 Екатерина II. Сочинения. — М., 1990. — С. 120. "Нелепость" Бовы, поразившая императрицу, вероятно, заключалась в той же наивной вере в невероятные превращения и отсутствии обязательной для французской литературной сказки иронии.
- 26 Сочинения императрицы Екатерины II. — Т. II. — СПб., 1901. — С. 473.
- 27 Там же. — С. 474.
- 28 Сочинения Державина. — Т. I. — СПб., 1864. — С. 134.

- 29 Именно так обращается императрица к Потемкину в "Чисто-сердечной исповеди": "Потом приехал некто богатырь. . . Ну Госп. Богатырь . . . получить отпущение грехов моих. . .". (Сочинения Императрицы Екатерины II. — Т. XII. — СПб., 1907. — С. 698.)
- 30 Сочинения императрицы Екатерины II. — Т. II. — СПб., 1901. — С. 476.
- 31 Сочинения императрицы Екатерины II. — Т. II. — СПб., 1901. — С. 476.
- 32 Екатерина II. Сочинения. — М., 1990. — С. 131.
- 33 Показателен в этом смысле монолог Астини — отвергнутой Артаксерксом за чрезмерные притязания на власть царицы:
- "Премудрость убо жен, аще бы помыслили,  
обрели бы нас, жен, себя превосходнейша  
и лутчих суть мужей пред нами, ей, худейша. <... >  
Кто сие сотворил, яко же царица Семирама  
града Вавилонска? О, всех жен слава! <... >  
И до чего ея муж леностный Нин не прикасался  
и всякой брани чин бежал и отвращался.  
Она же, яко воин, выну дерзновенна,  
Не в мягких ризах ся имела облеченна,  
но выну в панцере, оружие носила  
и при бедрах своих меч острый имела"*.
- (Артаксерсово действо. Первая пьеса русского театра XVII в. Подготовка текста, статья и примечания И. М. Кудрявцева. — М.—Л., 1957. — 132—133.) Монолог этот, как и пьеса в целом, сохранял актуальность и в екатерининскую эпоху, а идеал мудрой, бодрой (а не изнеженной) и мужественной правительницы, противопоставленной своему неспособному к правлению супругу, вполне соответствует идеям, которые Екатерина высказывала в своих сказках.
- 34 Сочинения Державина. Т. I. — СПб., 1864. — С. 403—404.
- 35 Сочинения Державина. Т. I. — СПб., 1864. — С. 137.
- 36 Сочинения Державина. Т. I. — СПб., 1864. — С. 137.
- 37 Г. Р. Д е р ж а в и н . Анакреонтические песни. — М., 1987. — С. 38.
- 38 Кубариться кубарем — выражение самой Екатерины, которое в "Былях и небылицах" она определила как "все те, кои мешкают на одном месте". (Е к а т е р и н а II. Сочинения. — М., 1990. — С. 46.)

- 39 Сочинения императрицы Екатерины II.— Т. II. — СПб., 1901. — С. 476.
- 40 О возможности взаимпоисключающих авторских интерпретаций каждого семантического элемента в пределах одного стихотворения, как важном принципе поэтики Державина см. нашу статью "Ломоносовская фразеология в поэзии Державина" (Статьи по типологии культуры. Вып. III. — в печати).
- 41 Заметим, что именно этот эпизод в стихотворении не допускает возможности видеть в придворном, который "кубарится кубарем", Л. А. Нарышкина (как, например, считают авторы комментария в кн.: Г. Р. Державин. Анакреонтические песни. — М., 1987. — С. 416), в таком случае оказалось бы, что он сватается к собственной дочери.
- 42 Сочинения Державина. — Т. I. — СПб., 1864. — С. 253.
- 43 Там же. — С. 256.
- 44 По всей вероятности, к горе-богатырям относил Державин и Суворова. Не случайно в стихотворении, посвященном полководцу, появляется кляча — конь горя-богатыря в екатерининской опере:  
*Кто перед ратью будет пылая*  
*Ездить на кляче, есть сухари. . .*  
 (Г. Р. Державин. Анакреонтические песни. — М., 1987. — С. ???).
- 45 Не случайно выражение "не донкишотствуешь собой" в стихотворении "Фелица" следовало за словами "Храня обычай, обряды. . .": Державин противопоставлял императрицу тем, кто "храня обряды" донкишотствует. Возможно, Павел Петрович именно в этой связи подчеркивал свое "донкишотство", используя для украшения Михайловского замка мотивы романа Сервантеса. С позиции тех, кто противопоставлял себя Екатерине, ее рационализм мог быть осмыслен как цинизм.
- 46 Поэты XVIII века. — Т. 2. — С. 321—232. Выделено мною. — Е. П.
- 47 Там же. — С. 232. Выделено мною. — Е. П.
- 48 Там же. — С. 228.

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ

### КРЫЛОВА-ДРАМАТУРГА

(взаимоотношения с  
литературной традицией)

Л. КИСЕЛЕВА

И. А. Крылов вступил в литературу в эпоху, когда средоточием литературной жизни был театр, и то, что он начал свой творческий путь с драматургии, знаменательно.

Уже первое сочинение Крылова — комическая опера "Кофейница" — свидетельствует о том, что юный провинциал быстро сориентировался в жанровых и тематических приоритетах эпохи<sup>1</sup>. Рубеж 1770—1780 гг. в русском театре был периодом интенсивного соперничества в жанре комической оперы (навееянного полемикой вокруг "Мельника" Аблесимова), а также временем резких столкновений между кругом Николева и кругом Княжнина<sup>2</sup>. Крупнейшим театральным явлением эпохи стала, как бы там ни было, постановка "Недоросля" Фонвизина. Все эти события так или иначе отразились на первом тексте Крылова, а во многом определили и его дальнейшую театральную карьеру.

"Кофейница" насквозь литературна. Она демонстрирует включенность Крылова в тот механизм творчества, общий для литературы XVIII в., "когда писатели свободно черпали как отдельные мотивы и детали, так и схемы у своих предшественников. Основой их творчества вообще была книга, прочитанный текст, готовая словесная конструкция"<sup>3</sup>. Заметим сразу, что этот "состязательный" (как назвал его Г. А. Гуковский) принцип навсегда останется основой крыловской поэтики.

Исследователи уже давно установили, что сюжет "Кофейницы" был связан со статьей о кофегадательнице в "Живописце" Н. И. Новикова. Однако эта статья была опубликована в 1772 г., и трудно себе представить, что в

поисках злободневного сюжета (требование, продиктованное сложившейся жанровой традицией) Крылов обратился к тексту десятилетней давности. Нужна была новинка, которая находилась бы в зрительском обиходе. Такой новинкой стало четвертое издание того же "Живописца", вышедшее в 1781 г. и воспринимавшееся читателями как новый текст. Под непосредственным импульсом этого издания опера и создавалась.

"Кофейница" представляет собой своего рода драматизацию упомянутой статьи, т.е. не только сюжет, но и драматическая форма были подсказаны Крылову новиковским журналом. По форме статья о кофегадательнице в "Живописце" — это как бы краткий конспект пьесы. Сюжет излагается в виде отдельных сценок, обрисованных несколькими словами, с включением прямой речи персонажей: "Ваньку секут без пощады <...> он признается в покраже ложки, рассказывает, что ее продал и пропил — с кем, спрашивает боярыня — с Андреем, соседским слугою — так, кричит госпожа Скупягина, я никогда не ошибаюсь, вы оба давно казались мне ворами"<sup>4</sup> и т.д. Конечно, Крылов дополняет и усложняет заимствованную сюжетную схему, причем делает это, пользуясь готовыми образцами русской комической оперы (ср. явные переключки с "Прикащиком" Николева, "Несчастьем от кареты" Княжнина, "Мельником" Аблесимова<sup>5</sup>), а также "Недорослем" Фонвизина.

Следует обратить особое внимание на то, что пока еще Крылов свободно соединяет мотивы произведений писателей-соперников, как бы игнорируя различия между ними и опираясь на то, что всех их объединяло. Насколько это соединение, этот "синтез" в "Кофейнице" разных, полемически соотнесенных друг с другом источников были сознательно избранной Крыловым творческой установкой, судить трудно. Все-таки "Кофейница" — еще несовершенное юношеское сочинение, и, возможно, Крылов еще не до конца сориентировался в литературной ситуации; в дальнейшем у него наметится явная последовательность в выборе источников.

Чувство литературного клана, партии, требовавшее избирательности в подражании "образцам", было в XVIII в. жестким законом литературной жизни, вступавшим в противоречие с принципом "состязательности", закрепленным авторитетом классицистических поэтов<sup>6</sup>. В эпоху

бурных и очень личностных литературных полемик активному участнику литературной жизни, борющемуся за собственное место на Парнасе, невозможно было стоять "над партиями", соединяя в одном тексте мотивы враждующих авторов. Необходимо было принять чью-то сторону в литературной борьбе.

На рубеже 1770—1780-х гг. сложность заключалась еще и в том, что борьба развернулась внутри одной — сумароковской — школы. Борьба между группировками Княжнина и Николева была соперничеством за приоритет на Парнасе, попыткой изменить соотношение сил в литературной иерархии<sup>7</sup>. При всем различии в частностях (пусть даже существенных), в творчестве Княжнина и Николева и их последователей было много точек пересечения (что и сделало возможным "синтез" мотивов в "Кофейнице" Крылова). При такой творческой близости полемика неизбежно должна была выйти за пределы чисто литературной дискуссии и переключиться на личности, как это было во времена Тредиаковского—Ломоносова—Сумарокова.

Крылов вошел в литературу с явным намерением стать знаменитым писателем: для него это был вопрос социального статуса. В "Кофейнице" он ясно сформулировал свою идеологическую позицию обличителя современных нравов, но этого было явно недостаточно для завоевания видного места в литературе. Нужно было включаться в полемику, делать выбор, но для этого пока не хватало житейского опыта, и в своем следующем дошедшем для нас драматургическом опыте Крылов остался верен тактике "состязательности", только сменил жанр.

"Филомела" — трагедия на античный сюжет. Выбор жанра лишний раз свидетельствует о серьезности литературных планов Крылова. Источником сюжета, как и для "Кофейницы", становится новиковский журнал — "Модное ежемесячное издание", где был опубликован единственный к тому времени русский перевод "Метаморфоз" Овидия, выполненный В. И. Майковым<sup>8</sup>.

Знаменитый сюжет о преступной страсти фракийского царя Терее к свояченице Филомеле, полный насилия, кровавых и жестоких сцен, переводится Крыловым на язык классицистической трагедии. Для этого он увеличивает число действующих лиц, доводя его до канона. Введены первый любовник — соперник главного героя Линсей, наперсник Терее Агамет и резонер — жрец Калхант (образ,

заимствованный из "Илиады" Гомера, см.: песнь 1, ст. 70). Время действия резко сжимается. Оно у Крылова не обозначено, но ясно, что от прибытия Терей с Филомелой во Фракию до его смерти проходит не более трех канонических суток, хотя количество приключений возрастает: Филомела похищается дважды, освобождается оба раза Линсеем, два раза начинается поединок Линсея и Терей, добавлены народное возмущение, смерть Филомелы, самоубийство Терей. Филомела у Крылова не причастна к ужасной мести Прогнеи и до конца остается идеальной героиней — пассивной жертвой. Кровавые деяния героев-мстителей также переведены у Крылова в иной, более высокий план. Даже отвратительная в подробностях мечь Прогнеи в последних словах жреца если и не оправдывается, то и не осуждается. Заключительная сентенция:

*В мечь беззаконью зря пролиты крови реки  
Страшитесь раздражать бессмертных, человеки!*

превращает все происшедшее в обобщенный моральный урок, снимающий оценку неаппетитных деталей.

Перед нами — моральный конфликт, трагедия страсти-наваждения, которой человек не в силах противостоять. В выборе предмета, несомненно, сыграли важную роль сочинения Расина, полученные Крыловым от издателя Брейткопфа в качестве гонорара за "Кофейницу"<sup>9</sup>. Но не меньшую роль сыграла и русская традиция, особенно уже отмечавшиеся исследователями трагедии Сумарокова (в первую очередь, "Димитрий Самозванец"), Княжнина (на наш взгляд, "Дидона"), Николева ("Сорена и Замир", которая была литературной и театральной новинкой середины 1780-х гг.). Конечно, Крылов стремился создать оригинальную трагедию, но как писатель он еще не сложился и мыслил готовыми литературными блоками, поэтому задача, которую он поставил перед собой, была не просто трудна, она была непомерна.

В заглавие трагедии вынесено имя Филомелы, но она отнюдь не стала центральным персонажем<sup>10</sup>. Главный герой, конечно, Терей. Сама постановка в центр отрицательного персонажа, пылающего преступной страстью, закономерно возводит "Филомелу" к "Димитрию Самозванцу", что подтверждается и составом персонажей, и даже их речами. Но есть и существенные отличия. Так, Терей — не тиран своих подданных, как Димитрий. Слово

"тиран" употребляется Сумароковым как политический термин, и действия героя оправдывают такое словоупотребление. Наперсник говорит Димитрию:

*Ты много варварства и зверства совершил,  
Ты мучишь подданных, Россию разорил,  
Тирански плаваешь во действиях бесчинных,  
Ссылаешь и казнишь людей ни в чем не виновных<sup>11</sup>.*

Ни в чем подобном Терей не грешен. Наоборот, он говорит, что своим венцом "утверждал спокойство я сердце" (д. 5, явл. 4). Слово "тиран", в основном, употребляется Крыловым, как и Майковым в переводе Овидия, в исконно церковнославянском значении "мучитель". Но есть в трагедии случаи и иного — "политического" — употребления (особенно в речах Калханта — см., например, д. 4, явл. 5). Эта тенденция, лишь намеченная и почти не развитая, могла бы, при иных авторских возможностях, превратить "Филомелу" в политическую трагедию о добродетельном государе, который терпит крах в результате нравственного падения (подобно Мстиславу в "Сорене и Замире"). То же можно сказать и о другом моменте, связующем "Филомелу" с "Димитрием Самозванцем", — о народном восстании. Присутствующее и в "Федре" Расина, и в "Дидоне" Княжнина, оно занимает наибольшее место в трагедии Сумарокова, откуда достаточно механически перенесено в "Филомелу". У Сумарокова восстание народа вызвано бесчинствами Димитрия по отношению к подданным (его любовное преступление — лишь частный повод, но не причина восстания). У Крылова народное волнение — кара богов за нравственное преступление Терей:

*Их <богов. — Л. К.> гром над варваром разрушиться готов,*

*Народ со ужасом его свирепству внимлет;*

*За истину отмщать оружие приемлет (д. 4, явл. 2),*

и — одновременно — попытка отвратить от страны божью кару (д. 4, явл. 5). Не месть народа, а месть Прогнеи ужасна Терей, который восклицает в конце:

*Тираны! наконец, отмщенье вы нашли,*

*И злобою мои злодейства превзошли.*

Автор пытается усложнить образ Терей по сравнению с одноплановым образом Димитрия Самозванца. Крылов

явно ориентируется на завоевания Княжнина в драматургии. Его Терей мучится любовью, раскаивается, утверждает в пороке, мстит, проклинает, умоляет о пощаде и оказывается тверд перед противником, наконец, проявляет себя как нежный отец, — однако все это происходит на столь малом временном отрезке и на столь узком сюжетном пространстве, что эти противоречивые душевные движения лишаются убедительности и даже перестают замечаться читателями. Кроме того, очевиден еще один авторский просчет: чтобы вызвать сочувствие у читателей XVIII в., Терей сделан недостаточно благородным.

Словом, Крылов выбрал характеры и интригу, по сложности тяготеющие к "Дидоне", но не справился с ними. Задача стать "русским Расином", углубить поэтику Сумарокова достижениями Княжнина, создать античную трагедию порочных страстей была не по плечу юному и неопытному автору. Видимо, Крылов сам это ощутил и отказался от сочинений в этом жанре, хотя внутренние "счеты" с трагедией остались. На биографическом уровне они проявились потом в личном конфликте с Я. Б. Княжниним, а на творческом — в создании пародийной шуто-трагедии "Подщипа".

В один год с "Филомелой" и, возможно, параллельно с ней или вскоре после нее, Крылов создал комическую оперу "Бешеная семья", которую Я. А. Гордин тонко охарактеризовал как комедийный комментарий к "Филомеле". Думается, что еще точнее ее можно было бы назвать травести "Филомелы". Конечно, "Бешеная семья" — это также еще юношеское произведение, но в ней Крылов впервые нащупывает ту линию, которая затем — в зрелых пьесах — станет характерной и наиболее сильной чертой его драматического почерка: фарсовость, обнажение театральной условности и игра с ней.

В "Бешеной семье" бурные страсти, поданные в "Филомеле" вполне серьезно, в высоком ключе, переведены в другой — сниженный — регистр и доведены до абсурда. Сюжет выведен в область чистого смеха, и в этом отношении "Бешеная семья" представляет собой контраст по отношению к первой комической опере "Кофейница", где в центре стоят вполне серьезные социальные и нравственные проблемы. Крылов как бы требует от комической оперы чистоты жанра — вопреки доминировавшей в русском театре традиции<sup>12</sup>.

"Серьезность" перенесена в "Бешеной семье" в иную плоскость: это серьезность литературных задач, литературного эксперимента. "Бешеная семья" насквозь литературна, о чем свидетельствует интенсивность использования расхожих театральных ситуаций и фарсовых приемов (подмена, неузнавание, обыгрывание возраста, падежня, извлечение из-под стола, хватанье за руку и т.д.).

Как и в предыдущих литературных опытах Крылова, у "Бешеной семьи" есть своего рода "претекст", т.е. чужое литературное сочинение, от которого Крылов отталкивается для создания своего текста. Это одноактная комическая опера В. И. Майкова "Любовник-колдун". Характерно, что и для "Филомелы", и для "Бешеной семьи" опорой послужили тексты одного и того же автора<sup>13</sup>.

Проследим ход трансформации готового сюжета.

У Майкова в молодого человека Миловидова влюблены помещица Стародумова и три ее племянницы (у Крылова также четыре женщины влюблены в одного мужчину). Интрига тоже условна, но Майков придает ей хоть некоторые черты бытового правдоподобия: действие происходит в деревне, женихи там редки, все женщины не замужем и могут претендовать на благоприятную перемену в своей судьбе, они не хотят признаваться друг другу в своих чувствах и т.п. Комизм ситуации в том, что одной из претенденток жених годится в сыновья, а тех, кому он подходит по возрасту, оказывается слишком много. У Крылова аналогичная ситуация доведена до абсурда: все четыре женщины принадлежат к разным поколениям (от прабабушки до правнучки). Выход из создавшегося положения в обоих пьесах "театрален", но у Майкова он опять-таки тщательнее мотивирован: Миловидов переодевается в колдуна и, беседуя с каждой из героинь наедине, находит способы отвратить от себя немилых и соединиться с милой. Крылов в поисках сюжетного решения не идет далее интриги служанки, обманувшей, во имя соединения влюбленных, скупого главу семейства. Использование столь затертого театрального приема лишний раз подчеркивает условность всей пьесы.

В 1786 г. Крылов создал еще одну пьесу — комедию "Сочинитель в прихожей". Хотя у нас нет данных о хронологии создания произведений, можно полагать, что комедия писалась последней. Она представляет собой своего

рода переход, подготовку к "Проказникам", написанным, видимо, в 1788 г.

В "Сочинителе в прихожей" Крылов частично возвращается к проблемам "Кофейницы". Этот прием — диалог с собственными текстами, развитие или "переговаривание" заново старых тем — тоже станет характерной чертой его поэтики.

Новомодова в комедии — не просто повторение имени героини первой комической оперы, но и развитие ее образа. Обличение дворянских нравов движется в русле сатирической традиции эпохи (характерны переключки с комедией Екатерины II "О время", "Недорослем" Фонвизина, "Живописцем" Новикова). Но проблематика комедии серьезно осложнена темой Рифмохвата — продажного литератора.

Крылов поднимает важный вопрос о личности писателя — тему, которая имела для него самого не только литературный, но и биографический смысл. Между героем комедии и ее автором вполне могла быть проведена параллель: Рифмохват надеется с помощью своей пьесы вырваться "в люди", как и мелкий чиновник И. А. Крылов с помощью своих театральных сочинений. И все-таки Рифмохват — это сниженный пародийный двойник не самого Крылова, а его возможной социальной роли, которая могла быть ему приписана из-за его общественного положения, но которую сам он решительно отвергал. Это пародия на то, каким он мог видаться извне, с иных социальных и литературных позиций — с той точки зрения, которую Крылов весьма скоро припишет Княжнину.

Рифмохват — злая пародия. Он наделен всеми возможными отрицательными качествами. Он глуп, бездарен, продажен, и его злоключения не вызывают никакого сочувствия. Но при этом любопытен важный нюанс авторской позиции Крылова. Рифмохват показан им как плебей, кичащийся дворянством, претендующий на светский успех, а на деле — как человек, социально чуждый дворянскому миру. В дворянском доме его место — прихожая, им помыкают не только господа, но и слуги, он принимает служанку за воспитанницу, пытается хвастаться латинской ученостью (мучительно старается вспомнить "доказательства о Гомере"), что выдает его семинарское прошлое. Высмеивая социальную униженность Рифмохвата, автор как бы акцентирует тем самым собственное

социальное превосходство: бедный провинциальный дворянин из самых "захудалых", Крылов, по сравнению с Рифмохватом, — почти аристократ. Видимо, эта возможность "прилюдно" взглянуть на кого-то сверху вниз была нужна Крылову для собственного самоутверждения. Он стремится максимально дистанцироваться от подобного облика и от подобной позиции в литературе. И здесь вырисовывается внутренняя связь между "Сочинителем в прихожей" и следующей комедией молодого Крылова — "Проказниками".

Для характеристики литературной позиции Крылова важно заметить и связь Рифмохвата с сентиментальным слогом. Крылов высмеивает его цветистую перифрастическую речь, его восклицания, используя прием, впоследствии закрепленный комедиями А. А. Шаховского. Слути постоянно реализуют метафоры Рифмохвата, сталкивая его неестественную книжную речь с точкой зрения "здорового смысла". Подчеркивая эту связь приемов, мы отнюдь не стремимся говорить о прямой преемственности. Крылов пользовался готовым литературным приемом, и Шаховской затем черпал из одного с ним источника. Можно, однако, предположить другой рефлекс этой ранней комедии Крылова в последующей комедийной традиции.

Более чем через три десятилетия многие мотивы "Сочинителя в прихожей" были подхвачены в комедии А. С. Грибоедова и П. А. Катенина "Студент" (1817—1818). Ее герой Беневольский — надутый графоман, изъясняющийся штампами сентиментальной литературы, воображающий себя гением и светским человеком, высокомерный со слугами, унижающийся перед вышестоящими, подобно Рифмохвату принимает барыню за служанку, служанку за барышню. Сходство образов может быть продиктовано близостью темы и ее трактовки в обеих комедиях, но не исключено и прямое знакомство "младших архаистов" Грибоедова и Катенина с юношеским сочинением их старшего собрата по литературному направлению, в то время уже маститого И. А. Крылова<sup>14</sup>.

Теперь вернемся к связи "Сочинителя в прихожей" с "Проказниками". Нельзя пройти мимо переключки имен героев — Рифмохвата и Рифмокрада. Фактически, это тоже двойники. Вообще же, "Проказники" буквально начинены поэтами. Из семи героев четверо пишут стихи. Тянислов и Ланцетин — люди одного круга и одного

уровня с Рифмохватом, а Рифмокрад и Таратора, наоборот, принадлежат к миру Новомодовой и графа Дубового из "Сочинителя в прихожей". Однако всех "поэтов" объединяет потребительское отношение к литературе. Стихи для них — это средство привлечь внимание, избавиться от скуки, удовлетворить честолюбие и т.д.

Центральным героем комедии, безусловно, является Рифмокрад, в образе которого Крылов изобразил Я. Б. Княжнина.

Любопытно, что памфлетная направленность комедии не сразу была замечена современниками. П. А. Соймонов принял пьесу и одобрил ее к постановке и только после разразившегося скандала, как явствует из открытых писем Крылова к Княжнину и Соймонову, наложил на нее запрет.

Ошибка Соймонова, не узнавшего в Рифмокраде и Тараторе из "Проказников" своих знакомых Я. Б. Княжнина и его жену, свидетельствует о том, что дом Княжнинных не пользовался той скандальной репутацией, которую приписал ему Крылов. К сожалению, обстоятельства ссоры молодого писателя с прославленным поэтом и драматургом трудно поддаются расшифровке из-за отсутствия документов.

Мы почти не имеем сведений о личной жизни Княжнина. Из современников только Н. И. Греч и С. Н. Глинка более или менее подробно коснулись интересующего нас конфликта в своих воспоминаниях. Греч привел рассказ об обиде, якобы нанесенной Крылову Е. А. Княжниной ("писатель за пять рублей!"). С. Н. Глинка, ученик Княжнина по Кадетскому корпусу, явно ориентирует свой рассказ о Княжнине на опровержение обвинений, выдвинутых в "Проказниках". У Крылова Рифмокрад — "зараженный собою парнасский шалун", легкомысленный и могущий быть жестоким, у Глинки Княжнин изображен как скромный, чуждый тщеславия труженик, преданный отечественной словесности и бескорыстно радующийся успехам других писателей<sup>15</sup>.

Что касается Екатерины Александровны Княжниной, урожденной Сумароковой, то неизвестны даже даты ее жизни. В авторитетных справочниках они либо отсутствуют вообще, либо по ошибке заменяются датами жизни ее отца, А. П. Сумарокова<sup>16</sup>.

Женитьбу Княжнина следует отнести к 1769—70 гг. (знакомство с семейством Сумароковых приурочено в биографической литературе к премьере “Дидоны”, а в 1771 г. в молодой семье родился первый сын Александр). Судя по тому, что Е. А. Сумарокова-Княжнина печаталась в 1759 г., можно считать, что она родилась в начале 1740-х гг., и ее брак по нормам эпохи был поздним. В начале 1770-х гг. Княжниным пришлось пережить трудное время. Как известно, в 1773 г. за растрату казенных денег Я. Б. Княжнин был приговорен к смертной казни, замененной с лишением дворянства и разжалованием в солдаты. В 1777 г. он был помилован и смог выйти в отставку в прежнем капитанском чине. В 1780-х гг. его дела поправились, он поступил на службу секретарем И. И. Бецкого и преподавателем словесности в Кадетский корпус и Академию Художеств. В 1783 г. Княжнин был избран членом Российской Академии, а в 1787 г. вышло роскошное трехтомное собрание его сочинений (на это издание намекает Крылов в “Проказниках”).

Крылов познакомился с Княжниным вскоре после приезда в Петербург из Твери (утверждение в открытом письме к Княжнину, что они не были знакомы, не соответствует действительности). Насколько верны сведения С. Н. Глинки о том, что Крылов даже жил у Княжниных, не известно, но во всяком случае их связывал общий театральный круг и дом И. А. Дмитревского.

Исследователи согласны в том, что Крылов был несправедлив к Княжнину в “Проказниках”. В объяснении конфликта большинство ученых следуют за Г. А. Гуковским, вскрывшим социально-психологическую подоплеку ненависти разночинца (точнее мелкого бедного дворянина) к человеку из аристократического круга<sup>17</sup>. И. З. Серман и Я. А. Гордин добавляют еще мысль о том, что Крылов боролся за чистоту литературных нравов, не признавая за Княжниным права быть писателем — учителем жизни, при его очевидных человеческих слабостях,<sup>18</sup> М. А. Гордин в еще не опубликованной статье пишет о желании молодого Крылова с помощью скандала привлечь к себе внимание и обрести литературную известность. Все эти объяснения исходят, в основном, из анализа писем Крылова к Княжнину и Соймонову, сосредоточены вокруг биографических мотивов конфликта, но мало затрагивают самое комедию “Проказники”. Нам бы хотелось, не отвергая предшествующих точек зрения, предложить еще

одну версию, однако при этом уделить основное внимание литературному обвинению, брошенному Княжнину Крыловым.

То, что за непримиримой враждой к Княжнину, продолженной потом в журнале Крылова "Почта духов", стоит какая-то личная обида, очевидно. Вопрос лишь в том, в чем она заключалась. На наш взгляд, следует еще раз обратить внимание на слова Крылова, сказанные им в открытом письме, о Княжнине как о человеке, "который своими колкими и двоусмысленными учтивостями восхищает дураков и обижает честных людей" (ср. в "Проказниках" слова Рифмокрада: "Надо выталкивать так, чтоб за то благодарили" — д. III, явл. 4). Не исключено, что за этим стоит обида на учтивый по тону, но критический по сути отзыв о сочинениях самого Крылова. Можно предположить, что не только Дмитревскому, но и Княжнину показывал Крылов свои драматические сочинения, особенно трагедии. Актеру Дмитревскому критика была прощена, но в устах старшего собрата по перу, которого самолюбивый юноша надеялся превзойти на театральном поприще, вежливая критика в сочетании с похвалами, была расценена как насмешка и оказалась непереносима. Крылов мстил Княжнину за собственные неудачи<sup>19</sup>.

В литературном отношении "Проказники" являют собой обычный для Крылова диалог с литературной традицией, продолжают традицию комедий XVIII века о писателях. Непосредственным предшественником "Проказников" была комедия Н. П. Николева "Самолюбивый стихотворец" (1775, премьера в 1781 г., опубл. в 1787 г.)<sup>20</sup>, направленная против тестя Княжнина А. П. Сумарокова. Под именем Чеснодума там выведен и Я. Б. Княжнин, а сюжетную основу комедии составляла переосмысленная история его сватовства. Сумароков легко и безошибочно узнаваем в комедии, где не только выведены хорошо известные современникам черты его личности (вспыльчивость, повышенная самооценка, литературная нетерпимость), но и цитируются его произведения. Однако комедия Николева несравнимо мягче и деликатнее "Проказников", где Крылов перешел все границы литературных и общежитейских приличий. Напомним, что до смерти Сумарокова Николев не обнародовал своего сочинения, тогда как Крылов приложил все усилия, чтобы "Проказники" стали поводом для скандала.

"Самолюбивый стихотворец" Николева учитывался Крыловым при написании "Проказников". Можно найти и сюжетные переключки: у Николева служанка Марина остроумной выдумкой устраняет препятствия для брака своей госпожи Миланы с Чеснодумом. Впрочем, такая сюжетная ситуация встречается во многих комедиях, и в ее конкретном наполнении "Проказники" восходят к другой современной Крылову комедии — "Имянинникам" М. И. Веревкина (1774, опубли. в 1788 г.: Российский феатр, ч. 21, с. 187—301). С 1776 по 1781 гг. Веревкин служил в Тверском наместничестве и был Крылову известен<sup>21</sup>.

Можно даже сказать, что "Проказники" Крылова — это своего рода переработка "Имянинников" Веревкина, откуда извлечены наиболее выгодные и удачные сюжетные элементы. Можно предположить также наличие общего, неизвестного нам пока, французского источника, но и в этом случае посредство комедии Веревкина несомненно.

Крылова явно заинтересовала встреча в саду, которую подстраивает ловкая служанка Лукерья (Плутана у Крылова), чтобы устроить свадьбу своей госпожи Глафиры (Прияты у Крылова) с ее возлюбленным Достойновым (Милоном у Крылова). Лукерья влюбляет в себя хозяина дома Крохоборова (Плутана — Рифмокрада). Правда, Лукерье нет необходимости переодеваться в мужское платье, чтобы влиять на хозяйку дома, т.к. та сама делает ее своей confidentкой. Макрида Евстратьевна влюблена в Достойнова и поэтому препятствует браку своей падчерицы Глафиры. Интрига у Веревкина достаточно запутана, у Крылова также, но именно за счет побочных сюжетных линий, которых нет у Веревкина. Макрида в "Имянинниках" пользуется скупостью мужа, чтобы заставить его отказать Достойнову (Таратора в "Проказниках" пользуется легкомыслием и равнодушием Рифмокрада). Лукерья stalkивает вечером в саду всех персонажей, и Макрида объясняется в любви Щелкоперову (которого сама же сделала женихом Глафиры), приняв его за Достойнова. У Крылова Таратора в темноте объясняется в саду с собственным мужем, принимая его за Славолобова, т.е. переодевшую Плутану. *Narru end* венчает обе пьесы.

Конечно, Крылов, создавая "Проказников", ставил перед собой иные задачи, чем Веревкин, и отличия комедий очевидны. Перед нами не литературный плагиат, а

обычные в XVIII в., и в театре особенно, заимствования и обработка некоторых сюжетных элементов. На это не следовало бы обращать столь пристального внимания, если бы центральным обвинением в адрес Княжнина в "Проказниках" не было литературное воровство (мотив обыгрывается уже в имени Рифмокрад, а затем во многих сценах). По существу же Княжнин делал с пьесами своих литературных предшественников то же, что Крылов сделал с пьесой Веревкина. Было ли использование "Имянинников" автором "Проказников" неосознанным следованием литературным законам своего времени, осуждаемым в других и не замечаемым в собственном творчестве, или сознательной литературной игрой, решить трудно. Но сам по себе факт знаменателен и вписывается в ситуацию литературного скандала, где все средства борьбы с противником казались хороши.

Более десяти лет отделяет "Проказников" от следующего театрального сочинения Крылова — шуто-трагедии "Поддипа". Однако есть еще пьеса, предшествовавшая "Проказникам", о которой исследователи, за редким исключением, лишь упоминают — "Американцы". Причина, почему эта опера как бы выпадает из основного корпуса драматургии Крылова, понятна. Полный ее текст известен лишь в редакции А. Клушина, напечатавшего "Американцев" в 1800 г. отдельным изданием и ясно указавшего в предисловии: "Г. Крылов <...> сделал основание оперы "Американцы". Молодость, живость воображения и, смею сказать, некоторая небрежность в слоге и в характерах были повсюду приметны. <...> я хотел поправить "Американцев", и вылилось, что, кроме стихов, в ней не осталось ни строки, принадлежавшей перу г. Крылова"<sup>22</sup>. Однако следует вспомнить публикацию С. М. Бабинцева, издавшего текст партитуры "Американцев" 1788-го г. с правкой Крылова, относящейся к 1799—1800 гг. Она доказывает, что в тексты арий не было внесено поправок, которые бы меняли общий смысл или же направленность оперы<sup>23</sup>. Видимо, правка Клушина тоже носила, как он косвенно и утверждал, стилистический, а не концептуальный характер и возможно даже была согласована с Крыловым. Сказанное заставляет нас с большим доверием отнестись к тексту 1800 г.

Крылов, как явствует из открытого письма П. А. Соймонову, где он уделил "Американцам" много места, настойчиво добивался постановки оперы и даже согласился

для этого на переделки, потребованные театральной дирекцией. Думается, что все это указывает на важность "Американцев" для автора. Однако вряд ли следует рассматривать оперу лишь в серьезном, "идеологическом" ключе, как это делают С. М. Бабинцев и П. Н. Берков<sup>24</sup>. Слова Крылова из письма к Соймонову, что он "писал не комическую, но героическую оперу", не противоречат сделанному утверждению. Здесь же в письме Крылов говорит о намерении "забавлять, трогая сердца" и о том, что в его опере "можно и смеяться, и чувствовать", и помещает "Американцев" в контекст драм Мольера, Мерсье и Бомарше, т.е. представляет ее как "слезную комедию" или буржуазную драму. Судя по характеру полемики с Соймоновым, причислившим оперу к творениям, не имеющим "ни содержания, ни связи", Крылову пришлось отстаивать право на смешение серьезного и комического начал<sup>25</sup>.

Крылов затронул в своей опере тему серьезную, активно разрабатывавшуюся просветительной литературой как первого, так и второго ряда. О жестокости европейцев, покорявших "дикие" народы, о чистоте и высоких душевных качествах "детей природы", их контрасте с развращенными "детьми цивилизации" писали многочисленные авторы XVIII в. от Вольтера до Коцебу. Собственно, заглавие оперы Крылова ясно указывает на корреспондирующий текст — трагедию Вольтера "Альзира, или Американцы"<sup>26</sup>, новый русский перевод которой был осуществлен П. М. Карабановым и издан в 1786 г. Крылову приписывают известную эпиграмму на этот перевод: "Как Карабанов взял "Альзиру" перевесть. . ."<sup>27</sup>. Через четверть века обоим авторам предстояло вместе заседать в "Беседе любителей русского слова", но пока карабановский перевод, видимо, явился для Крылова толчком к переосмыслению проблематики "Альзир".

По существу, "Американцы" Крылова — это своеобразное травести "Альзир". Столкновение испанского завоевателя Гусмана с вождем американцев Ацемом, осложненное любовью Гусмана к сестре Ацема Цимаре и любовью Ацема к сестре Гусмана Ельвире, сопровождаемое пленом сперва одного, затем другого, разрешается вполне благополучным соединением влюбленных, а также шута Фолета и его возлюбленной Сореты (другой сестры Ацема). Все герои решают ехать в Испанию. "Хотя Гишпания разврат-

на, / Тобою мне она приятна", — подводит итог своим недолгим колебаниям Ацем, обращаясь к Ельвире.

Перед нами, конечно, литературная игра с известным сюжетом, который заново прокручивается перед зрителями и читателями. Это позволяет поддерживать легкое напряжение и, одновременно, постоянно обманывать зрительское и читательское ожидание. Крылов, как ему свойственно, доводит театральную условность пьесы до предела, не отменяя при этом серьезности подтекста, но придавая ему новый иронический смысл.

Образ шута Фолета создает игровую переключку еще с одним текстом — "Дон-Кихотом" Сервантеса (упомянутом, кстати, и в письме к Соймонову). Фолет явно ориентирован на Санчо Пансо, что придает его образу иное измерение, как придает дополнительный колорит всей "испанской" теме.

Этот сложный диалог текстов внутри текста вносит в оперу "Американцы" элемент пародии. Пьеса и серьезна, и смешна (даже абсурдна) **одновременно**, и ни того, ни другого момента нельзя из нее выделить. Для Крылова они не исключают друг друга. Можно сказать, что опера, как и "Бешеная семья", готовит почву для "Подщипы". Крылов овладевает принципами литературной игры, как бы готовится к будущей роли "дедушки Крылова", поучающего современников в баснях и иронизирующего над позицией моралиста ("а Васька слушает да ест").

Обе названные пьесы, конечно, еще весьма далеки от уровня "Подщипы". Крылов по-прежнему еще не опытен, он не справляется с теми задачами, которые интуитивно нащупывает в своих ранних пьесах. Но именно театральная школа 1780-х гг., в соединении с журнальным опытом рубежа 1780-х—1790-х гг. дают нам зрелую крыловскую драматургию.

Нам уже приходилось писать о двух пьесах Крылова, созданных им для домашнего театра кн. С. Ф. Голицына в Казацком<sup>28</sup>. Напомним здесь, что в статье речь шла, в частности, о сквозной литературности как "Подщипы", так и "Пирога", о напряженном диалоге Крылова с литературной традицией.

Для "Подщипы" это — бурлескная традиция (И. Барков, В. Майков), давшая Крылову адекватный язык для шуто-трагедии. Важно напомнить и о том, что диалог с текстами Княжнина вступает в новую фазу: наряду

с травестированием княжнинской "Дидоны", в "Подщипе" встречаются сочувственные переключки с комедией Княжнина "Чудаки"<sup>29</sup>. "Пирог", в свою очередь" представляет собой полемический диалог с сентиментальной традицией. По мнению Крылова, сентиментальная литература, с одной стороны, спекулирует на чувствах читателей, а с другой — своей показной эмоциональностью дает им возможность прикрывать двуличие и лживость.

Добавим к сказанному, что финал ("явление последнее") "Пирога" столь напоминает окончание оперы В. И. Майкова "Деревенский праздник, или увенчанная добродетель" (М., 1777), где счастливые крестьяне веселятся в присутствии своего добродетельного и заботливого Господина, что воспринимается как цитата. Скорее всего, это и есть своего рода цитата — значимая для автора и зрителей (во всяком случае, для узкого круга обитателей Казацкого) игра с чужим текстом, усиливающая ощущение условности всей пьесы.

"Домашние" пьесы Крылова продолжили и развили принципы поэтики его ранних пьес и, вместе с тем, были выходом на совершенно новый художественный уровень. То, что в 1780-е гг. лишь намечалось, но часто не получало адекватного художественного воплощения, теперь обрело силу. Появилась и возможность диалога со зрителями. Юношеские театральные сочинения Крылова никак не попадали на сцену. "Подщипа" и "Пирог" были поставлены в Казацком, а затем "Пирог" стал первой оригинальной пьесой Крылова, сыгранной на профессиональной сцене (1802 г.)<sup>30</sup>.

В середине 1800-х гг. начался заключительный этап крыловской драматургии. Его новые пьесы "Модная лавка", "Илья богатырь", "Урок дочкам" широко ставились на сцене и имели грандиозный успех.

Тема двух последних комедий Крылова — "Модной лавки" и "Урока дочкам" — обличение галломании, пристрастия к модам, разврата нравов, происходящего от французских учителей и французских лавок, — более чем традиционна для русской литературы XVIII в. Сам Крылов отдал ей обильную дань в журналах 1790-х гг., и ряд писем из "Почты духов" и повесть "Ночи" из "Зрителя" имеют непосредственное отношение к содержанию комедии "Модная лавка".

В VII письме "Почты духов" характеризуются нравы модной торговки, в XLII письме подробно описывается любовное свидание в модной лавке, а в повести "Ночи" — похищение из нее, причем героиню, компаньонку французенки, зовут (как героиню "Модной лавки"), Машей. В письме XXXIX рассказывается предыстория хозяйки французской лавки и ее брата, рекомендуемого на учительское место, до их появления в России, что находит параллель в истории мадам Каре и Трише из крыловской комедии.

Создается впечатление, что Крылов в "Модной лавке" использует свои ранние произведения в качестве заготовок, которые он теперь, зрелым мастером, заново обрабатывает. При этом Крылов возвращается к приему, лежавшему в основе его первой пьесы "Кофейница" — "драматизации" журнальной статьи; правда, тогда это была чужая статья, а теперь своя собственная<sup>31</sup>. Если вспомнить весь предыдущий опыт Крылова-драматурга, который, как мы пытались показать, всегда отталкивался от какого-то литературного текста, сюжета или мотива, то мысль об обработке старых материалов может показаться правдоподобной. Вопрос только в том, зачем это было ему нужно.

На выбор проблематики двух последних комедий могла натолкнуть политическая ситуация — война с Францией. Обличение галломании в этих условиях не только приобретало особую актуальность, но и получало политическую остроту. Для театрального успеха, к которому Крылов стремился, это было важно. Кроме того, создание комедий было расценено согражданами как общественный поступок, и это также шло на пользу сочинениям и их автору. Ф. Вигель даже полагал, что Крылов хотел "сделать переворот в общественном мнении и нравах. Ему не удалось, и это, кажется, навсегда охолодило его к сцене"<sup>32</sup>.

Однако для Крылова на первом плане были, как кажется, иные причины. Ему как художнику хотелось "переговорить" старый материал по-новому. То же мы видим и в его баснях, которые он начинает создавать в эти же годы, и где почти всегда обрабатывает уже известный сюжет.

Отношение Крылова к проблеме модных лавок и французского воспитания не изменилось, но изменилась авторская позиция в тексте. Уже рецензенты первых спектаклей "Модной лавки" осторожно подметили противоречие

между кажущейся однозначностью характеров и ясностью морали и — отсутствием в пьесе идеального характера и сомнительным торжеством нравоучения в финале<sup>33</sup>. Рецензент "Лицея" писал: "Жаль только, что г-жа Каре, торгующая запрещенными товарами, не наказана; жаль, что сводница Маша за выхлопотанное ею свидание Лизы с Лестовым осталась также ненаказанною"<sup>34</sup>. Ему вторил А. А. Шаховской: "Большая часть критиков находит, что характер молодого человека не довольно любезен, чтобы заставить зрителей за него бояться <...> словом, они желали бы, чтобы и в самой его ветренности видно было доброе сердце и хороший нрав, которые обнадежили бы их, что Лиза, вышед за него, будет счастлива"<sup>35</sup>. Но ведь число этих сомнений и сожалений можно было бы умножить. Так, Сумбуров — наиболее, казалось бы, "авторский" герой — не может противостоять своей глупой и вздорной жене, он простоват, хотя уверен в обратном, его легко обмануть, он панически боится огласки, скандала<sup>36</sup>.

Виртуозное владение техникой классической комедии позволяло Крылову играть на отступлениях от театральных амплу<sup>37</sup>, на нарушении литературных и театральных "приличий", на обмане зрительских и читательских ожиданий. В 4-ом явлении 2-го действия "Модной лавки" зрители и читатели 1800-х гг. были смущены намеками Сумбурова, которые неверно истолковала Маша. С другой стороны, не оправдались и предположения тех, кто истолковал намерения героя так же, как Маша. В-третьих, поступок Сумбурова, даже после выяснения всех недоразумений, не мог удовлетворять моральным установкам эпохи. Приход дворянина в модную лавку с деловым и вполне "невинным" предложением к служанке в жизненной реальности был бы вполне понятным бытовым, житейским компромиссом, но в пьесе — с точки зрения господствовавших литературных норм — был отступлением от нравственного канона. В результате характер положительного героя лишился привычной ясности и однозначности. Похоже, что Крылову доставляло явное удовольствие создавать условную комедию на традиционную тему, с соблюдением всех классических "единств", с традиционными комическими приемами и затем исподволь поддразнивать зрителей авторской иронией в адрес всех без исключения персонажей и ситуации в целом.

Выделим еще один прием, переводивший зрелые пьесы Крылова в новое художественное качество, — углубление подтекста. Мы отмечали это, когда писали о "Подщипе" и "Пироге". Можно сказать, что теперь Крылов овладевает этим приемом, который встречался и в его драматических сочинениях 1780-х гг. В качестве примера из "Модной лавки" приведем тему, разрабатывавшуюся Крыловым еще в ранних пьесах ("Кофейница", "Проказники"): показ дворянского мира глазами крестьянина. В д. 2, явл. 5 реплика Антропки, разглядывавшего наряды в модной лавке: "Неужели эти наряды в будни носят, что их надделано так много?" вызывает ответ Лестова: "Здесь одеваются, пьют, едят и живут в будни так же точно, как в праздник. <... > здесь город такой, что и в будни праздник". Ответная реплика Антропки многозначна: "Экой обычай! Ну, коли, барин, здесь на страстной масленицу справляют, так не приходится ли иногда сочельник-то о святой?" — и совершенно серьезна по существу. Она затрагивает важную для Крылова тему крестьянских представлений о жизни господ как вывернутой, неестественной и даже греховной. Однако в отличие от современных ему драматургов, привыкших педалировать важные для них места, Крылов высказывает это замечание походя, как бы между прочим, в ироническом контексте, не нарушая общего тона сцены.

После "Модной лавки", к удивлению многих современников, Крылов создал волшебную оперу-феерию "Илья богатырь", и, пожалуй, ни в одной другой пьесе основные особенности его поэтики не проявились с такой очевидностью, как в ней. Оперу можно считать демонстрацией литературного мастерства Крылова в чистом виде.

"Илья богатырь" был написан по заказу театральной дирекции, преследовавшей вполне коммерческие цели. Волшебные оперы были вообще популярны и давали большие сборы, а тут еще на русской сцене с 1803 г. началась "русалочья" эпопея. К моменту создания "Ильи" существовало уже три переводных "русалочьих" оперы: "Русалка", "Днепровская русалка", "Леста, днепровская русалка", и к ним присоединилась еще популярная переводная опера "Князь Невидимка или Личарда Волшебник". Дирекции нужны были новые волшебные оперы, чтобы поддержать успех. Кроме того, было решено наконец создать национальную волшебную оперу, чтобы ответить на патриотический подъем, возникший во время войны с французами.

Заказ на сочинение национальной оперы не мог не подзадорить Крылова. Возможность перебить успех у самых успешных театральных постановок была заманчива. Но, думается, это не единственная и во всяком случае не главная причина создания "Ильи богатыря". Сам жанр соответствовал особенностям творческой манеры Крылова и притягивал его своей откровенной и нарочитой условностью, "театральностью" и литературностью.

Нельзя не согласиться с современным исследователем в том, что "национально-героическая тема <...> не столь уж значительна" в "Илье богатыре"<sup>38</sup>. Однако в 1806 г. пьеса воспринималась по-другому. Появление на сцене русского богатыря и русского князя, одолеваящих врагов Руси, ощущалось как национальное торжество и вызывало в зрительном зале не меньший восторг и подъем патриотических чувств, чем трагедия В. А. Озерова "Димитрий Донской", премьера которой состоялась через две недели после премьеры "Ильи".

Заглавие оперы ставит вопрос о ее связях с фольклором. Эту проблему тщательно исследовал С. Ф. Елеонский<sup>39</sup>. Он указал конкретные фольклорные источники (лубочная "История о славном и о храбром богатыре Илье Муромце...", устное предание), легшие в основу "Ильи богатыря". Однако ученый пришел к выводу, что в целом опера сугубо литературна. С. Ф. Елеонский показал, что большинство эпизодов и персонажей восходит к волшебным-рыцарским романам последней трети XVIII в. Более того, сам принцип драматизации фольклорных сказаний также не оригинален и восходит к операм Екатерины II. Эту традицию, названную Елеонским народно-подражательной, в конце XVIII — начале XIX вв. продолжили многие авторы, в том числе Державин. Крылов активно пользовался "Русскими сказками" В. Левшина — настоящим кладом фольклорных и псевдофольклорных сюжетов и мотивов. Нам кажется верным и существенным заключение, к которому приходит исследователь: "Поэтому, быть может, и "Илья богатырь" так понравился публике, что зрители видели перед собою на сцене то, что уже издавна было облюбовано в книге. Добрые и злые духи, демоны, оборотни, волшебные предметы, чудодейственные мечи, воздушные лодки, полеты в воздухе <...> — все, о чем читали и чем зачитывались любители этих <т.е. волшебных-рыцарских. — Л. К.> романов, теперь явилось перед ними воочию"<sup>40</sup>.

Манипулируя готовыми блоками, заимствуя из разнообразных источников, в том числе из предшествующих опер<sup>41</sup>, мотивы и сюжетные пружины, Крылов, однако, смог создать стройное произведение с отчетливым развитием сюжета. Он избежал эклектики, в плену у которой находились его предшественники Н. Краснопольский и Е. Лифанов, а затем и А. А. Шаховской (автор IV части "Русалки"). Цельный спектакль "Ильи богатыря" давал более "классический" образец волшебной оперы, чем предшествовавшие ему "русалки". Крылов вышел победителем, и директор театра А. Л. Нарышкин имел все основания сказать свой экспромт:

*Сравненья критиков двух опер очень жалки:*

*Илья сто раз умней Русалки!*<sup>42</sup>

В последней комедии Крылова "Урок дочкам" уже современники без труда разглядели литературную подоснову сюжета. На этот раз "претекстом" стали "Смешные жеманницы" Мольера. Связь была столь очевидной, что недоброжелательный рецензент из "Северного Меркурия"<sup>43</sup> даже прозрачно намекнул на плагиат. Разумеется, ни о каком плагиате речь не шла: Крылов рассчитывал на узнавание и даже на хорошее знание зрителями текста великой комедии Мольера. В самом заглавии "Урок дочкам" Крылов как бы давал современникам сигнал, указание на творчество Мольера (ср. его комедии "Урок женам", "Урок мужьям").

Сопоставление со "Смешными жеманницами"<sup>44</sup> показывает, что Крылов по-другому строит механизм интриги. У него в центре оказывается слуга Семен (у Мольера слуги — лишь исполнители воли и сценария своих господ). В традиционное классическое ампула "слуга-плут" Крылов вносит новые акценты: из помощника господина Семен превращается в самостоятельного вершителя интриги и, одновременно, своей судьбы.

Сюжет, в котором слуги пользуются галломанией господ, чтобы добиться своего счастья, вызывал в памяти зрителей начала XIX в. еще одно популярное произведение — комическую оперу Я. Б. Княжнина "Несчастье от кареты". Княжнин более традиционен: здесь шут подучил влюбленных крестьян, которым грозила разлука, произнести магические слова "monsieur", "madame", и расчувствовавшиеся такой "просвещенностью" господа избавили героя от рекрутчины. У Крылова сама интри-

га гораздо тоньше и замысловатее. Семен отнюдь не шут, он ловкий энергичный "простолюдин" (в прошлом крестьянин, конечно), готовый на риск ради достижения цели. Его образ имеет аналогии в творчестве Крылова: Дарья в "Пирогe", Маша в "Модной лавке", более отдаленно — Плутана в "Проказниках". Сопоставление с этими комедиями, а также с "Несчастьем от кареты" ясно показывает еще одну — может быть, важнейшую — особенность "Урока дочкам": погруженность в быт. Деревенский помещичий дом с колоритным конторщиком Сидоркой, няней Василисой, жалованьем гостю кафтана с галунами, сватовством солидных соседей, имеющих твердые матримониальные планы еще до того, как увидели невест с нарочито-провинциальными именами Фекла и Лукерья, самим распорядительным хозяином с театральным именем Велькаров — в этом внимании к бытовым подробностям Крылов шел гораздо далее своих предшественников. Как всегда, Крылов идет по пути внесения своих акцентов, незначительных на первый взгляд поворотов в традиционные сюжетные и жанровые структуры, но именно эти акценты и формируют оригинальность крыловской комедии.

Бытовая стихия недаром связана у Крылова с вопросом языка. Речь, язык как выражение национального характера (и в этом смысле запрет на подмену родного языка чужим, характерную для галломанов) — вот та серьезная культурологическая проблема, которая стоит за забавной интригой слуги, переодевшегося маркизом, и формирует подтекст комедии. "Урок дочкам" еще в большей мере, чем "Модная лавка" показывает, что присоединение Крылова в 1807 г. к кружку А. С. Шишкова, а через несколько лет к "Беседе любителей русского слова" не было случайным.

Исподволь, очень косвенно и для ненаблюдательных современников неощутимо, Крылов в "Уроке дочкам" продемонстрировал еще одну глубинную особенность своего мировосприятия — скепсис<sup>45</sup>. Связь с сюжетами популярных комедий подчеркивала неистребимость людских пороков и демонстрировала печальную истину, что театр нравов не исправляет. Невольно напрашивалась мысль, что и нравоучения Велькарова не способны исправить положения. Эту мысль подхватил друг и единомышленник Крылова С. Н. Марин в своем послании к автору "Урока дочкам":

*... В театре быв, французским говорили,  
И спину в вечер тот поболее открыли.*

...

*Ругает дочь тебя и мать полунагая;  
Восстали на тебя их дядя, брат, отец,  
Все полу-русские пустились наконец  
Полу-французскими бранить тебя словами.*

Правда, С. Н. Марин кончает свое послание оптимистически:

*Но несмотря на то, и прозой и стихами,  
Наг странностями их шутить ты продолжай  
И смехом зрителей их брани заглушай.<sup>46</sup>*

Однако Крылов все же оставил сцену и перешел к иному жанру, в котором ему было суждено обессмертить свое имя.

Крылов-баснописец заслонил в русской литературе Крылова-драматурга, и стало исследовательской традицией подчеркивать, что он начинал свой писательский путь дважды. Связь двух больших этапов в жизни и творчестве Крылова либо вообще не замечалась исследователями, либо ее наличие констатировалось на уровне отдельных тематических переключек, общей сатирической и нраво-учительной направленности творчества или же признания важности драматургического опыта для создания басен-сценок, организации басенного диалога и т.п. По-новому заставили взглянуть на проблему работы о сквозной театральности жизненного поведения Крылова, вскрывшие внутреннюю цельность его пути<sup>47</sup>.

Настоящая статья имела целью обратить внимание на глубинное единство всего творчества Крылова с точки зрения **основных принципов поэтики**, которые, как мы пытались показать, объединяют и юношескую оперу "Кофейница", и зрелые басни. Не перечисляя заново всех отмеченных нами моментов, напомним основополагающий, с нашей точки зрения, принцип крыловской поэтики — использование "претекста" для создания нового текста и отношение к этому готовому тексту как к заготовке, которую нужно обработать по-своему, а иногда подвергнуть кардинальному игровому переосмыслению. В новом литературном контексте XIX в. Крылов недаром сосредоточился на басне. В басенной традиции наличие "претекста"

и его обыгрывание является, фактически, законом жанра. Крылов остался верен творческому принципу XVIII в., освоенному им в драматургии. Однако обработка готовых текстов при создании собственных произведений не была лишь индивидуальной особенностью Крылова.

В "Романе в письмах" Пушкин обдумывает, по существу, тот же способ создания нового текста, которым всю жизнь пользовался Крылов. Пушкин приписывает своему герою следующее рассуждение: "Как странно читать в 1829 г. роман, написанный в 775-м <...> Происшествие хорошо запутано — но Белькур говорит косо, но Шарлотта отвечает криво. Умный человек мог бы взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки — и вышел бы прекрасный оригинальный роман"<sup>48</sup>. Именно так Пушкин строит в следующем 1830 г. свои "Повести Белкина". В постромантическую эпоху художественный код прошлого и, казалось бы, устаревшего века оказывается способным породить новые смыслы.

Пушкин всегда испытывал к Крылову особый интерес, и в 1830-е гг. ему были важны не только крыловские воспоминания о пугачевском бунте или другие свидетельства очевидца ушедшей эпохи. Крылов не был музейной реликвией. В нем традиции XVIII в. продолжали жить, органично развиваясь и видоизменяясь вместе с самой жизнью, раскрывая перед новой литературной эпохой свои внутренние возможности. Крылов был звеном, связующим XVIII век с XIX-ым. Недаром Крылов и Пушкин так хорошо понимали друг друга.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Датировка "Кофейницы" не совсем ясна, но даже если принять точку зрения, что Крылов начал работу над ней в Твери, то завершил он ее, без сомнения, в Петербурге, после знакомства с "Недорослем" Фонвизина, о чем свидетельствуют многочисленные текстуальные переключки.
- 2 См.: В. П. Степанов. К истории литературных полемик XVIII в. ("Обед Мидасов") // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. — Л., 1978.

- 3 Г. А. Гуковский. О русском классицизме // Поэтика. Сб. статей: Временник отдела словесных искусств Гос. ин-та истории искусств. — (Вып.) 5. — Л., 1929. — С. 24.
- 4 См.: Сатирические журналы Н. И. Новикова. — М.—Л., 1951. — С. 349 ("Живописец", 1772, ч. 1, л. 19). Напомним, что и Княжнин в "Несчастье от кареты" обращается к Новикову, буквально воспроизводя его сатирический прием. У Крылова эта связь простирается гораздо дальше, но нам важно сейчас подчеркнуть общность творческих приемов, а возможно и прямое следование Крылова за Княжнинным (здесь мы присоединяемся к точке зрения И. З. Сермана: см. след. сноску).
- 5 См.: И. З. Серман. Молодой Крылов и театр // Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. — Л., 1975. — С. 15.
- 6 Ср. у Сумарокова в "Эпистоле 1" образ писателя — трудолюбивой пчелы, которая "себе берет / Отвсюду то, что ей потребно в сладкий мед" (курсив наш. — Л. К.).
- 7 См.: В. П. Степанов. Ук. соч.
- 8 См.: Модное ежемесячное издание, или Библиотека для дамского туалета. — 1779. — Ч. 3. — С. 122—138.
- 9 См.: Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова / Соч. акад. Михаила Лобанова. — СПб., 1847. — С. 5.
- 10 Надо иметь в виду, что часто заглавия в трагедиях XVIII в. давались по сюжету, а не по имени центрального персонажа.
- 11 А. П. Сумароков. Избр. произвед. — Л., 1957. — С. 427.
- 12 В этом отношении "Бешеная семья" имеет точки пересечения с "Мельником" Аблесимова, привлекавшим зрительские симпатии именно веселостью, лишенной морализаторства.
- 13 То, что в первом случае это переводной текст, не имеет принципиального значения. В "Филомеле" наблюдается и стилистическая зависимость от слога В. И. Майкова (ср., в частности, употребление слова "тиран", о котором мы упомянули). Не исключено, кстати, что и "Любовник-колдун" представляет собой перевод-переделку какой-нибудь французской оперы.
- 14 "Сочинитель в прихожей" был опубликован: Российский Феатр. — 1794. — Ч. 41. — С. 149—228.
- 15 См.: Записки Сергея Николаевича Глинки. — СПб., 1895. — С. 80, 87—88 и др.
- 16 См., например: Князь Н. Н. Голицын. Библиографический словарь русских писателей. — СПб., 1889. Наиболее

- полные сведения о ней см. в кн.: Русская поэзия: Собр. произ. русских поэтов / Под ред. С. А. Венгерова. — СПб., 1897. — Т. 1, вып. 6. — С. 218—222, где перепечатаны статьи А. С. Макарова (*Дамский журнал*, 1830, ч. 29) и П. В. Владимирова (из его кн.: *Первые русские писательницы XVIII века. . .* — Киев, 1892), а также помещены стихотворения Е. А. Сумароковой из "*Трудолюбивой пчелы*", 1759.
- 17 См.: Г. А. Гук о в с к и й. Заметки о Крылове // XVIII век. — Сб. 2. — М.—Л., 1940.
- 18 См.: И. З. Серман. Ук. соч.; М. Гордин, Я. Гордин. Театр Ивана Крылова. — Л., 1983. — С. 55 (далее — Театр Ивана Крылова).
- 19 Впрочем, все перечисленные предположения, за отсутствием документов, остаются в области догадок.
- 20 См.: Стихотворная комедия конца XVIII—начала XIX в.— М.—Л., 1964. — С. 70—172.
- 21 Впервые на переключку Крылова с комедией "Имянинники" указал Н. Тупиков (см. его брошюру: Михаил Иванович Веревкин: Историко-литературный очерк. — СПб., 1895. — С. 28), однако он назвал "Бешеную семью", где параллель гораздо менее очевидна.
- 22 И. А. Крылов. Соч. — М., 1946. — Т. 2. — С. 632.
- 23 См.: Неизвестные рукописи пьес И. А. Крылова / Публ. С. М. Бабинцева // Театральное наследство: Сообщения: Публикации. — М., 1956. — С. 237—257.
- 24 См.: П. Н. Берков. История русской комедии XVIII в. — Л., 1977. — С. 294—298.
- 25 Характерно, что Крылов защищает "слезную комелию", призывая на помощь авторитет А. П. Сумарокова и трактуя в свою пользу известную цитату: "Смешить без разума — дар подлыя души" (при этом в письме к Соймонову цитата приведена неточно: "смешить безрассудно"). Прошло немногим более десяти лет со дня смерти "отца русской трагедии", и его яростная защита принципа "чистоты жанра" и яростные филиппики против "слезной комедии" оказались совершенно забыты.
- 26 В. В. Калаш в своих информативных комментариях упомянул в скобках о связи оперы Крылова с трагедией Вольтера, но оставил этот факт без интерпретации. См.: Полн. собр. соч. И. А. Крылова / Ред., вступ. статьи и примеч. В. В. Калаша. — Т. 2. — С. 234.

- 27 См.: Русская эпиграмма (XVIII—начало XX века). — Л., 1988. — С. 136. Замечательно, что молодой Крылов (если только эпиграмма принадлежит ему!) совпал с последующей критикой карабановского перевода карамзинистами (см. сатирические выпады 1810-х гг. А. Воейкова, В. Л. Пушкина).
- 28 См.: Л. Киселева. "Домашние" пьесы И. А. Крылова // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. — Тарту, 1992. — С. 155—162.
- 29 "Чудаки", вне сомнения оказались значимы и для "Пирогга" (особенно д. 2, явл. 7; д. 4, явл. 2 комедии Княжнина, где высмеивается мода на "сентиментальное" поведение); затем, как нам кажется, "Чудаки" явились своеобразным "претекстом" для незавершенной комедии Крылова "Лентяй".
- 30 До этого, правда, были поставлены "Американцы" в редакции А. И. Клушина.
- 31 Вопрос о том, в какой мере статьи "Почты духов" были переводами иностранных источников, нас сейчас не занимает.
- 32 См.: И. А. Крылов в воспоминаниях современников. — М., 1982. — С. 97. Последнее утверждение показывает, как далек был Витель от понимания внутреннего мира Крылова, но суждение в целом показательное и не единично.
- 33 См. подробнее наблюдения М. А. Гордина в кн.: Театр Ивана Крылова. — С. 116—117.
- 34 Лицей. — 1806. — Ч. III. — Кн. 3. — С. 103.
- 35 Драматический вестник. — 1808. — № 1. — С. 13.
- 36 При построении характера Сумбурова Крылов, как нам кажется, воспользовался литературным опытом Княжнина и принципами построения характеров в его комедии "Чудаки".
- 37 См., например, д. 1, явл. 5, где остроумный Лестов оказывается побежденным не ловким слугой в ампула плута, а "ротозеем" Антропкой.
- 38 См.: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. — Л., 1975. — С. 146.
- 39 См.: С. Ф. Е л е о н с к и й. "Илья Богатырь", опера И. А. Крылова: К истории взаимосвязей народного творчества и литературы XVIII—начала XIX века // Уч. зап. Московского городского пед. ин-та им. В. П. Потемкина. — 1957. — Т. 67. — Вып. 6. — С. 93—108.
- 40 Там же. — С. 105.
- 41 Мы произвели подробное сопоставление текста "Ильи богатыря" с "русалками" и "Князем Невидимкой". Оказалось, что все персонажи "Ильи" имеют "двойников" в предшествующей

щих операх. Например, Владисил соответствует Видостану из "Русалки", а Всемила — Милославе, а также Милолике из "Князя. . ."; Седырь и Зломека параллельны Кифару и Зломире в "Русалке" и т.д. То же можно сказать и о большинстве приключений, превращений, трюков (за недостатком места вынуждены опустить примеры). Очевидны также отдельные автореминисценции из "Подщипы".

- 42 См.: Летопись русского театра / Сост. Пимен Арапов. — СПб., 1861. — С. 176.
- 43 См.: Северный Меркурий. — 1807. — № 1. — С. 66—73.
- 44 См.: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. — Л., 1975. — С. 152—153; Театр Ивана Крылова. — С. 135—138.
- 45 См. наблюдения М. А. Гордина: Театр Ивана Крылова. — С. 138.
- 46 Драматический вестник. — 1808. — № 8. — С. 72.
- 47 См.: Театр Крылова; М. А. Гордин. Жизнь Ивана Крылова. — М, 1985.
- 48 А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Л., 1978. — Т. 6. — С. 46.

## СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА И "СТИХОТВОРЕНИЕ" М. ШАГИНЯН

М. Л. ГАСПАРОВ

Ранние произведения Мариэтты Шагинян — как в стихах, так и в прозе — мало привлекают внимание современных исследователей. Конечно, это объясняется их неприязнью к поздней ее литературной продукции, крайне обильной и крайне неравноценной. Тем не менее, это несправедливо. В них возможны самые неожиданные открытия. (Например, хрестоматийный когда-то рассказ "Агитвагон" оказался источником имени "Василия Теркина" Твардовского, о котором было столько домыслов и споров: "Васька Теркин говорит: Что такое колорит? Это, брат такое дело — Слева красно, справа бело...".) Мы хотим обратить внимание на одну ее раннюю работу по филологическому анализу, замаскированному под рассказ.

Рассказ называется "Стихотворение", впервые был напечатан в газете "Речь" 20 декабря 1915 г. и посвящен С. В. Рахманинову. Он входил во все три собрания сочинений Шагинян (в последнем, 9-томном, это т. I, 1971, с. 204—211). В нем рассказывается, как девочка Руся с ее отцом разбирали "ужасно трудный урок", заданный в школе: стихотворение Пушкина, в котором нужно найти идею. Текст стихотворения (1827) таков:

*В рощах карийских, любезных ловцам, таится пещера.  
Стройные сосны крутом склонились ветвями и тенью.  
Вход в нее заслонен, сквозь ветви, блестящим в извилах,  
Плющем, любовником скал и расселин. Звонкой дутою  
С камня на камень сбегает, пробив глубокое русло,  
Резвый ручей. . .  
Тихо по роще густой, веселя ее, он виется  
Сладким журчаньем.*

Выпишем разбор этого стихотворения полностью, опустив лишь разговорные отступления и ремарки ("Петр Петрович улыбнулся умненькой своей дочке..."). Пропуски отмечены знаком — — .

"— — Сперва выступает пещера. Что она делает? Она таится. — — Значит, она неподвижна. Мы ее установим в центре. Что там еще? Сосны. Они что делают? — — "Склонились ветвями и тенью". — — Сосны тоже спокойны, но они уже выказывают некоторое действие, не для себя только, а по отношению к пещере: они склонились вокруг нее. — — Теперь на сцену выходит третий герой, плющ. Он уже некоторым образом самостоятелен. Он не только склоняется, а прямо-таки заслоняет пещеру. — — А почему "сквозь ветви, блестящим в извилах"? Да ведь сосны-то на переднем плане, а плющ обвивается вокруг самой пещеры. Где есть промежуток меж ветками, там он и просвечивает. — — Пещера не может никуда ни сдвинуться, ни шевельнуться; сосны могут шевелиться, но только верхушками и чуть-чуть; а плющ уже сам может ползать усиками, — — куда растет, туда и ползет. — — Движения все прибавляется. — — Кто у нас четвертое действующее лицо? Ручей: — — "звонкой дугою с камня на камень сбегает, пробив глубокое русло, резвый ручей... Тихо по роще густой, веселя ее, он виется сладким журчаньем". Этот уж прямо выскакивает на нас.

— — А зачем сперва написано "звонкой дугой", а потом "тихо по роще густой"? Одно другому противоречит. Разве можно зараз и звонко и тихо? — — А дело-то просто. Откуда к нам сбегает ручей? По Пушкину выходит, что сверху. "Звонкой дугой с камня на камень сбегает" — — если б это по ровному месту, так для чего ему сбегать с камня на камень? — — Тогда он бежал бы не с камня на камень, а по камешкам. — — Ручей так сильно с высоты бросился, что пробил себе сам глубокое русло. — — Теперь: — — звон был, когда он струйками сбегал сверху. Но вот он прибегает вниз, и звон прекращается: "Тихо по роще густой, веселя ее, он виется сладким журчаньем". — — "Её-виё" — — как будто ручеек течет по ровному месту зигзагами, — — в виде восьмерки или завертушки.

— — А идея? — — Вернемся для начала к четырем главным персонам. — — Во-первых, пещера: она неподвиж-

на и таится. Во-вторых, сосны: они склонились кругом пещеры. В-третьих, ручей: он сперва звонко сбегает сверху, а потом разливается по всей роще и успокаивается. — В действиях наших героев открывается связь. — А найдем связь, найдем и целое. Пещера же — в ней-то, может быть, наша идея и зарыта. — Потому что всех остальных мы видим и знаем, что они делают. А про пещеру ничего не знаем, кроме того, что она таится. — Почему ручью нельзя таиться? Потому что он должен выбежать! А сосны должны расти! А плющ должен обвиваться. — Цель пещеры — сохранять глубину, оттого она и таится; цель сосен и плюща — вырасти, оттого они и разворачиваются. Если мы развернем пещеру, это будет уже не пещера, а плоскость; если мы свернем сосны и плющ, мы их лишим жизни. — У них не одинаковая жизненная задача: сила одного в сворачиванье, сила другого в разворачиванье. — Тогда зачем же Пушкин их вместе посадил? — Значит, они друг другу необходимы.

— А ручей? По-моему, пещера — это глубина, сосны и плющ — это снаружи, а ручей — это жизнь, и в нем-то и зарыта идея! — Откуда ручей сбегает? Сверху. Сверху-то сверху, но и из глубины, потому что мы не видим, откуда. И он устремляется из всех сил **кнаружи**. Он долбит, долбит и пробивает себе глубокое русло. — И, "пробив глубокое русло, тихо по роще густой, веселя ее, он виется". Ты хочешь сказать, он опять создает глубину, свою глубину, и в этом заключается цель жизни? — Нет, не то: — он связывает и "внутри" и "снаружи". — Пещера таится, сосны вылезают, а ручей сразу и то и другое, он и вылезает и вместе с тем роет себе глубину. — Вот видишь, мой друг, три ясных образа, да еще идея о жизни в придачу. Довольно с тебя?"

Этот рассказ Шагинян интересен как хороший образец занятия по поэтике, небезразличный и для современных преподавателей. В самом деле, как обычно приходится подводить студентов к пониманию того, что такое поэтика и зачем она нужна? "Вот стихотворение: расскажите все, что вы можете рассказать о нем, но именно о нем, а не по поводу него". В ответ, как правило, следует перечень разрозненных наблюдений в последовательности, заданной школьными учебниками: тема, идея, художе-

ственные особенности. В стихах интроспективных часто бывает затруднительно выявить тему (из-под эмоции), в стихах описательных — идею (это — “завязка” рассказа Шагинян). “Художественные особенности” отмечаются особенно хаотично: лексические архаизмы и т.п., риторические вопросы или восклицания, сравнения (реже — метафоры), стихотворный размер. Преподаватель говорит: “Наблюдения верные, но неполные и бессвязные — потому что в них нет системы. А система такова. В строении художественного произведения есть три уровня, в каждом — две ступени: 1а) идеи и эмоции, 1б) образы и мотивы; 2а) лексика и семантика, 2б) морфология и синтаксис; 3а) стих, 3б) звукопись. Разложите вещи наблюдения по этим полочкам, и вы сами увидите, как они соотносятся между собой и где в них пробелы”. Специалисту ясно, что описанная поуровневая схема основывается на схеме Б. И. Ярхо, лишь отчасти ее детализируя; разумеется, любой преподаватель может предложить и любую другую схему по своему вкусу.

Самым трудным для освоения обычно оказывается уровень образов и мотивов. Это не случайно: недаром теория словесности еще в древности выделила такие области, как стиховедение и стилистика (последняя — первоначально как часть риторики), но лишь недавно и с трудом стала выделять область топики, тематики, эйдологии (сама неустойчивость названия говорит о многом). Как лингвистика при своем древнегреческом начале вызывала недоумение публики: “зачем изучать свой язык, когда мы и так его знаем?” — так топка вызывала недоумение школы: “что можно сказать о соснах, плюще и ручье, ведь они в стихах такие же, как в действительности?” Наблюдения над уровнем образов (пещера, сосны, ручей...) и мотивов (пещера таится, сосны склоняются, ручей сбегает и виется...) и над тем, как от этого уровня совершается переход к уровню идей, — это и составляет предмет разговора папы с дочкой в рассказе Шагинян.

Что можно было бы добавить к их наблюдениям, продолжая этот разбор на других уровнях?

На уровне лексики и семантики прежде всего бросается в глаза яркое олицетворение: “плющем, любовником скал и расселин”. Оно побуждает нас посмотреть, нет ли где других таких эмоциональных одушевлений. Видим: тут же рядом, в середине — “резвый ручей”: эпитет “резвый”, хоть и стершийся, прилагается обычно к живым

существам. Больше одушевлений нет, но эмоциональность есть: в начале сказано "в роще... любезной ловцам", в конце — "ручей... по роще... веселя ее... виется сладким журчаньем". Таким образом, в середине отрывка — живые герои нашей сцены, плющ и ручей, наделенные светлыми, положительными качествами, любовью и ревностью, а по краям они заражают этими положительными эмоциями окрестности, на сцене не представленные, — рощу и ловцов. На том же уровне семантики следовало бы отметить гендиадис "ветвями и тенью" в значении "тенью от ветвей"; к этим словам нам еще придется вернуться.

На уровне синтаксиса в стихотворном тексте самое заметное — это анжамбманы, несовпадения синтаксических и межстиховых пауз. В первых двух стихах отрывка — никаких анжамбманов, точки в конце строчки. В следующих появляются и нарастают анжамбманы: сперва "блестящим в извилах / Плющем", потом "Звонкой дугою / С камня на камень сбегает, пробив глубокое русло, / Резвый ручей" — самая напряженная фраза и самая длинная, раскинувшаяся на три стиха, с двумя анжамбманами; по содержанию она совпадает с самым динамичным местом стихотворения — с появлением ручья. И, наконец, в последней строке — "тихо... он виется / Сладким журчаньем" — перенос ослабленный, без ощущения обрыва, фраза могла бы кончиться на "он виется", но продолжается дальше. Таким образом, ритмико-синтаксической напряженностью выделена середина стихотворения, о плюще и ручье.

Но кроме ритмико-синтаксической напряженности, есть и просто синтаксическая: соблюдение или несоблюдение естественного в русском языке порядка слов "подлежащее—сказуемое—второстепенные члены". В первом же нашем предложении порядок слов — обратный: "В роще... таится — пещера" — пещера, главная героиня стихотворения, заставляет себя ждать на протяжении целой фразы. Во второй фразе порядок слов обычный, "сосны — склонились", и воспринимается без напряжения. В третьей напряжение есть, хоть и меньше, чем в начале: оттягивается не подлежащее, а второстепенный член, но оттягивается ощутимо: "вход в нее заслонен..." — чем? — ожидаемое дополнение "...плющем" оттянуто довольно далеко. В четвертой напряжение почти такое же сильное, как в начале: второстепенные члены, потом сказуемое, опять второстепенные члены и, наконец, подлежащее: "дугою... сбегает, пробив... русло, ... ручей".

В последней фразе подлежащее и сказуемое расположены обычно, "он виется", однако самые последние слова, "сладким журчаньем", присоединены необычно и заставляют предполагать или сильную инверсию (вместо "он виется, веселя ее сладким журчанием"), или резкую метонимию ("он виется сладким журчаньем").

На уровне стихотворного ритма обращает на себя внимание трактовка цезуры (мы увидим, что это было важно и для Пушкина при сочинении стихотворения). Цезура в гексаметре рассекает третью или четвертую стопу и отмечена тремя признаками, из которых ни один не абсолютный, но все желательные: (а) мужской словораздел, (б) по возможности подчеркнутый стяжением и (в) сопровождаемый синтаксической паузой. В первых трех гексаметрах стихотворения цезура более четкая: на IV стопе, после "ловцам" (признаки а, б, в), на III стопе, после "кругом" (признаки а, б), на III стопе, после "заслонен" (признаки а, б, в). В следующих трех гексаметрах цезура более размытая: на IV стопе, после "расселин" (признаки б, в), на III стопе, после "сбегает" (признаки б, в), на III стопе, после "густой" (признаки а, в). Если бы перед нами был законченный текст, то это симметричное смещение цезур "IV, III, III — IV, III, III стопа" можно было бы считать не случайным; но так как текст незаконченный, с недописанными строчками, то от такого утверждения лучше воздержаться.

На уровне звукописи следует отдельно отметить созвучия согласных (аллитерации) и ударных гласных (ассонансы). Ассонансы явно сосредоточены в первых полустишиях строк: "СтрОйные сОсны кругОм..." и т.д., в пяти строках из восьми ударные гласные в первых полустишиях одинаковы (во вторых полустишиях — один только раз, "ЗвОнкой дугОю"): стих фонически строже организован в начале и свободнее к концу. Аллитерации тоже тяготеют к началу стиха и отчасти к середине. В первой же строке — "в Рощах каРийских", "Любeзных Ловцам" — две пары слов скреплены аллитерациями, и на их фоне выделяется неаллитерированный конец стиха, "таится пещера", наши главные слова. "Стройные Сосны... Склонились..." — опять начало и середина связаны аллитерацией, а конец, "ветвями и тенью", выделяется невыделенностью. В третьей строке аллитерация менее заметная, более рассредоточенная: "Заслонен... сквоЗь ВетВи... В иЗВиВах". Затем — самая яркая, повторяется целый слог: "пЛЮ-

щем, Любвником": мы видим, что самое фонетически яркое и метафорически яркое место совпадают. Дальше аллитерации идут реже и отодвигаются от начала глубже внутрь стиха: "пробив глубокое", "Резвый Ручей" и "веселя её, он виётся" — это "её-виё" заметила, отвлекшись от уровня образов и мотивов, даже девочка у Шагинян.

Что касается самого уровня образов и мотивов, то и здесь можно отметить некоторые подробности, оставленные без внимания героями Шагинян. А именно, можно заметить, как меняется по ходу стихотворения пространственный рисунок: сосны — прямые и наклоненные, плющ — в извилах, ручей — дугой, а потом тоже в извилах, "виётся". Пещера для нас — как бы взгляд в центр картины, сосны — взгляд вверх, извивы плюща — взгляд вширь, но недалеко, лишь вокруг входа; дуга ручья — взгляд вниз, куда он падает и пробивает глубокое русло, и наконец, опять взгляд вширь, но уже подальше, по всей "роще густой". При этом можно заметить и то, как меняется чувственная окраска образов от глубины сцены к периферии: пещера прикрыта тенью, у входа в нее — плющ, "блестящий в извилах", а выбегающий из пещеры ручей — звонкий; перед нами последовательность "тьень—блеск—звон", переход от зрительных образов к слуховым (характерный для образного строя всей новоевропейской лирики, а романтической — в особенности).

Завершив этот разбор, начатый в рассказе Шагинян, посмотрим любое современное издание Пушкина (начиная с шеститомника "Красной нивы"), и мы найдем в нем текст, заметно отличающийся от исследованного нами. Вот он:

*В роце карийской, любезной ловцам, таится пещера,  
Стройные сосны крутом склонились ветвями, и тенью  
Вход ее заслонен на воле бродящим в извилах  
Плющем, любовником скал и расселин. С камня на камень  
Звонкой струится дугой, пещерное дно затопляет  
Резвый ручей. Он, пробив глубокое русло, виётся  
Вдаль по роце густой, веселя ее сладким журчаньем.*

Это текст большого академического издания, т. III, с. 76; здесь же приложено факсимиле рукописи, а в разделе вариантов представлена (на трех страницах, 614—617) реконструкция работы Пушкина над этим отрывком —

29 стадий формирования этого "окончательного" текста. На самом деле, текст этот, конечно, не окончательный: в нем остается, например, невозможная для Пушкина конструкция с двумя творительными падежами "тенью вход ее заслонен. . . плющем". По факсимиле видно, что главная задача текстологов заключалась в том, чтобы среди множества зачеркнутых слов и словосочетаний найти незачеркнутые и по возможности уложить их в ритмическую схему гексаметра. Текстологи большого академического издания выполнили эту задачу образцово — не в пример лучше, чем их дореволюционные предшественники.

Можно указать лишь на одну неточность. Автограф Пушкина начинается двумя строками ритмической схемы:

—U/UU—/UU—/U—U/U—U

—UU [UU—/UU—/] таится пещера

По факсимиле видно: Пушкин начал писать нижнюю строчку схемы, сбился, зачеркнул конец написанного и сверху над ним написал исправление; читать следует сперва начало нижней строчки, а затем всю верхнюю строчку до конца. В "вариантах" же предлагается верхнюю строчку читать независимо от нижней, и этим Пушкину приписывается противоестественный пятистопный гексаметр. Ошибка, которую Пушкин хотел поправить в своей схеме, заключалась в том, что между первыми двумя ударными слогами у него оказалось четыре безударных слога (вместо двух или одного); справиться с нею он не смог, даже после исправления между вторым и третьим ударными слогами остаются три безударных слога. Психологическую причину этой ошибки помогают понять вертикальные черточки, которыми Пушкин отмечает словоразделы (там, где в его сознании уже наметились слова) или стопоразделы (там, где в сознании только чистый ритм). Гексаметр, как известно, состоит из двух полустиший, разделенных цезурой (желательно — мужской): в первом полустишии ритм — нисходящий ("дактило-хореический"), во втором — восходящий ("ямбо-анапестический"). По-видимому, первым в сознании Пушкина обрисовался конец стиха, ключевые слова "таится пещера", а затем начали обрисовываться ритмические очертания начальных слов. В эту минуту он и берет за перо, пишет схему первой, бесспорной стопы — дактиля, а затем спешит перейти к схеме анапестических стоп, которые должны

подвести к словам "таится пещера". Тем временем для него проясняются ритмические очертания первых двух слов, (будущих "в роще карийской": дактиль и хорей), они не укладываются в начертываемую схему, он зачеркивает анапесты, надписывает над ними хорей, но вслед за этим опять торопится перейти к анапестам. Доведя строку до конца, до слов "таится пещера" со знаками над ними, он уже представляет себе словесное заполнение всей строки, пишет: "В роще карийской, любезной [сынам] ловцам. . ." — и начинаются 29 этапов работы над семью строчками, прослеживаемые академическим изданием.

В чем отличия новоустановленного текста от прежнего, и каких коррективов нашего разбора требуют они? "В роще карийской", вместо множественного числа — единственное: исходный охват пространства суживается, переход от общего плана рощ/рощи к крупному плану пещеры становится легче. "Ветвями, и тенью" — запятая (в автографе!) разбивает предположенный нами гендиадис, но порождает отмеченную выше синтаксическую нескладность "тенью вход ее заслонен. . . плющем". "На воле бродящим" — с исчезновением очитки "блестящим" исчезает намеченная нами последовательность "тень—блеск—звон", зато плющ приобретает еще больше метафорической одушевленности. Напротив, ручей в новом тексте менее одушевлен, чем в старом, — глагол "сбегает" заменен более спокойным "струится". Слова "С камня на камень" и "звонкой дугой" поменялись местами: переход от скал и раселин к ручью стал плавнее. Слова "пробив глубокое русло" и "веселя ее" тоже поменяли место; а слово "вдаль", которого раньше не было, усиливает впечатление расширяющегося пространства к концу отрывка. Цезуры во второй половине открывка стали более четкими (благодаря строке "Звонкой струится дугой. . ."). Наоборот, контраст между обилием ассонансов в первых полустишиях и скудостью во вторых стал теперь слабее: из первых полустиший ассонированы три (в стихах 2, 3 и 6), из вторых — два (в стихах 4 и 7). С исчезновением слов "сквозь ветви" разрушилась аллитерация в стихе 3; с изменением последних двух стихов разрушилась аллитерация "ие-вие", но появилась новая, хоть и менее яркая, "веСеЛя — Сладким".

Самое же главное — появление слов "пещерное дно затопляет" (Пушкиным они были зачеркнуты, но потом восстановлены; дореволюционные публикаторы этого вос-

становления не заметили). Они решительно меняют нашу точку зрения — как бы вводят нас в пещеру, и пещера перестает быть для нас тайной. Последовательность раскрытия пространства теперь такова. Мы движемся от широкой Рощи к узкой Пещере, сперва вступаем под тень Сосен, потом — к входу в Плюще; когда плющ назван "на воле бродящим", то при этих словах мы перед спуском в пещеру как бы оглядываемся "на волю". Вход в пещеру — самый узкий охват пространства; это подчеркнуто соседствующим словом "расселин". Затем поле зрения вновь начинает расширяться: охватывает широкое Пещерное Дно, затем глубокое Русло и по нему выходит на простор рощи. Таким образом, пещера не незрима и не безмолвна: в ней можно увидеть затопленное пещерное дно и услышать звонкие струи. Пещера перестает быть закрытой ("Цель пещеры — сохранять глубину, оттого она и таится") — ручей пронизывает ее насквозь, входя в нее "с камня на камень" и выходя через "глубокое русло". Она не замыкает тайной наше поле зрения: из "героини" стихотворения она становится проходной фигурой в нем. Пушкинский текст начинает восприниматься не как законченное стихотворение о пещере (а именно так оно было предложено девочке учителем), а как начальный отрывок большого недописанного стихотворения (каковым он, несомненно, и является).

О чем должно было быть это стихотворение, почему Пушкин начал писать об этой пещере? Здесь нам приходится выйти из рамок внутритекстового анализа. В существующих комментариях нам не удалось найти ответа, между тем, он напрашивается сам собою: малоазийская Кария бедна материалом античных мифов. Речь может идти только о пещере в карийской горе Латм, обители Эндимиона — вечно спящего любовника богини Дианы. Это — напрашивающаяся тема для статичной идиллической картины в духе неоклассицизма А. Шенье; вспомним, что единственное до 1827 г. обращение Пушкина к гексаметру, "Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий", было переводом из Шенье.

## П. Я. ЧААДАЕВ И И. В. КИРЕЕВСКИЙ

### П. ТОРОПЫГИН

Одним из важнейших эпизодов предыстории славянофильства и западничества является диалог Чаадаева и И. Киреевского в начале 1830-х гг. Идеи, выраженные Чаадаевым в "Философических письмах", оказали существенное влияние на направление журнала И. Киреевского "Европеец" и, прежде всего, на его пограммную статью "Девятнадцатый век". Мысль Чаадаева об отличном от европейского пути развития России, пафос необходимости перемен в русской жизни через приобщение к западной культуре объединяют "Девятнадцатый век" с I "Философическим письмом".

Это воздействие было проанализировано А. Койре (10, с. 174). Э. Мюллер, не отрицая преемственности, отмечает различие идейных источников: для автора I "Философического письма" наиболее актуален Бональд, для И. Киреевского — Гегель (12, с. 120—129). Э. Глизон, корректируя Койре и Мюллера, приходит к выводу о том, что о прямом влиянии в данном случае говорить наивно, хотя и отмечает общность проблем и аргументации обоих мыслителей (9, с. 114).

Все исследователи проблемы исходили из презумпции того, что в отношениях Чаадаева и И. Киреевского осуществлялось одностороннее влияние Чаадаева на своего ученика. Но любой диалог, в том числе и учителя с учеником всегда, хотя бы в малой степени, представляет собой взаимовлияние. В данном случае это особенно важно. Чаадаев в отношениях с учениками всегда стремился к полноте духовной власти. Но в рассматриваемый период И. Киреевский был уже сформировавшимся мыслителем с собственными концепциями, с багажом философских знаний, привезенных из Европы. Не отрицая очевидного влияния Чаадаева на И. Киреевского, заметим, что этот факт затеняет обратное воздействие. Это воздействие

проявилось в передаче И. Киреевским Чаадаеву гегелевской идеи эстафетности прогресса. По Гегелю, всемирная история движется с Востока на Запад. Цель истории — прогресс в сознании свободы в разное время осуществлялся в восточном мире, в римском, и, наконец, германском мирах. Идея эстафетности пронизывает гегелевский курс лекций по философии истории, но упоминаний о предназначении России в нем нет. Тем не менее, еще в 1821 году Гегель в письме барону фон Икскулью, своему ученику из России, писал о великой миссии России, приходящей на смену изжившим себя европейским государствам (1, с. 407). И. Киреевский мог познакомиться с философией истории Гегеля в 1830 г., когда слушал его лекции в Берлине, беседовал с философом и его учениками. Характерен состоявшийся в Берлине спор И. Киреевского с драматургом Раупахом на тему о том "есть ли у русских энергия". Раупах отрицал наличие этой энергии, но ученик Гегеля Э. Ганс поддержал Киреевского, отражая этим, возможно, и взгляды своего учителя (3, с. 297). Не исключено, что именно в ходе этой дискуссии И. Киреевскому стали известны идеи Гегеля о назначении России. Но еще ранее, до поездки в Германию, И. Киреевский высказал в "Обзрении русской словесности 1829 года" мысли, сходные с гегелевскими мыслями о России. В конце статьи И. Киреевский с пафосом пишет о "Надежде и Мысли о великом назначении нашего отечества". И. Киреевский замечает, что "Россия рождалась, когда другие государства уже заканчивали круг своего умственного развития и, где они остановились, мы начинаем. <...> Взгляните теперь на все европейские народы: каждый из них уже совершил свое назначение <...> уже не один не живет отдельной жизнью: жизнь целой Европы поглотила самостоятельность всех частных государств. Но для того, чтобы целое Европы образовалось в стройное, органическое тело <...> нужен народ, который бы господствовал над другими своим политическим и умственным перевесом" <курсив И. Киреевского — П. Т.>. Таким народом, по мнению автора статьи, может и должен быть русский народ, перенимающий эстафету лидерства из рук европейских народов, у которых наступил "упадок силы" (3, с. 60—61).

Но окончательную формулировку эта мысль нашла в статье "Девятнадцатый век". Эта формулировка несет явные следы влияния гегелевской философии истории.

Свою концепцию духовной истории И. Киреевский дает в конце статьи: "Просвещение человечества, как мысль, как наука развивается постепенно и последовательно. Каждая эпоха человеческого бытия имеет своих представителей в тех народах, где образованность процветает полнее других. Но эти народы до тех пор служат представителями своей эпохи, покуда ее господствующий характер совпадает с господствующим характером их просвещения. Когда же просвещение человечества, довершив известный период своего развития, идет далее и, следовательно, изменяет характер свой, тогда и народы, выразившие сей характер своей образованностью, перестают быть представителями всемирной истории, их место заступают другие <...> просвещение каждого народа измеряется единственно его участием в просвещении всего человечества <...> Ибо просвещение одинокое, китайски отделенное должно быть и китайски ограниченное: в нем нет жизни, нет блага <...>" (3, с. 77–78).

Статья завершена, но она представляет собой открытый текст, так как И. Киреевский предоставляет делать окончательные выводы читателю. Заявление об этом подводит к заключению о месте России в ходе просвещения человечества. При этом открытых формулировок нет, в отличие от "Обозрения русской словесности 1829 года". В дальнейшем, в славянофильский период, И. Киреевский решал вопрос об отношении русского просвещения к европейскому в духе культурного мессианизма. Его основы зарождались еще в западнический период И. Киреевского.

Эта же идея эстафетности прогресса является историко-софской базой вышедшей годом позже "Европейца" книги И. М. Ястребцова "О системе наук, приличных в наше время детям, назначаемым к образованнейшему классу общества" (М., 1833). Книга написана под непосредственным влиянием Чаадаева и воплощает его идеи начала 1830-х годов. Для Чаадаева это был период кратковременного мессианизма, мимолетного обольщения Россией и ее будущим. Этот период продолжался до 1835 года, когда Чаадаев выражал надежды на то, что Россия "станет умственным средоточием Европы" (7, II, с. 99).

Формулировки принципа эстафетности прогресса в книге Ястребцова перекликаются с "Девятнадцатым веком". Характерно в этом плане определение понятия Отечества данное Ястребцовым: "Отечество существует

до тех пор, пока существует его идея, а существует она до тех пор, пока развивается. Как скоро разовьется вся, Отечество прекращается, ибо источник его жизни, идея, иссяк. Для него останется одна жизнь — в истории. Народ же или иные народы или изнывают в ничтожестве или образуются в другие отечества" (8, с. 86). Существуют и почти дословные совпадения формулировок: "Просвещение как явление развития рода человеческого переходит от одного народа к другому, изменяясь сообразно свойству народов." В чем же идея России? "Россия способна к великой силе просвещения." Культурная миссия "юной России" — быть посредницей в передаче просвещения из Европы в Азию. В книге конституируется трихотомия Запад—Россия—Восток, актуализированная еще А. С. Грибоедовым (8, с. 134—135, 201).

Книга И. М. Ястребцова является наиболее систематизированным изложением взглядов Чаадаева мессианского периода (5, с. 29—44).

После катастрофы 1836 года, начавшейся полемики со славянофилами Чаадаев возвращается в своих взглядах на Россию к идеям I "Философического письма".

Возможность импорта И. Киреевским гегелевских идей позволяет корректировать мнение Р. Мак-Налли о том, что Чаадаев познакомился с Гегелем не ранее 1835 года, когда в его библиотеке появились книги о Гегеле или 1836 года, когда он просит А. Тургенева приобрести для него сочинения Гегеля (11, с. 191—192).

Таким образом, в первой половине 1830-х гг. Чаадаев стимулирует развитие мессианских идей у будущих славянофилов. Но уже в 1835 году он с беспокойством пишет о возникновении "новой национальной школы" в русской мысли. Хотя, по свидетельству А. И. Кошелева, в этот период (ок. 1835 г.) своеобразных предславянофильских взглядов придерживался один Хомяков, И. Киреевский и другие будущие славянофилы оставались западниками (4, с. 77—78). Чаадаев оказался чутким наблюдателем, предвосхитившим развитие событий, он смог верно оценить мессианские тенденции у западников типа И. Киреевского, тенденции, проявившиеся еще в конце 1820-х гг. в "Обозрении русской словесности 1829 г."

Впоследствии, в 1840-е гг., критика славянофилов и самого факта гегелевского влияния на них занимают большое место в интеллектуальной жизни Чаадаева, возможно,

он испытывает чувство вины за те идеи, которые в свое время породил в своих духовных учениках (6). Завязку этого внутреннего конфликта можно отнести к 1832 году — периоду интенсивного общения с И. Киреевским. Э. Глизон говорит о самостоятельности обоих мыслителей в этом диалоге. Это справедливо, поскольку И. Киреевский обладал интеллектуальной независимостью. Чаадаев, очевидно, стремился быть духовным вождем, стремился строить диалог с И. Киреевским по модели отношений с И. М. Ястребцовым, своим верным секретарем, воплощавшим мысли учителя. Но ни с одним из славянофилов эта модель отношений не была реализована Чаадаевым. С Хомяковым Чаадаев был близок до конца жизни, но они всегда были идейными врагами. Хомяков вызывал раздражение у Чаадаева, он говорил Герцену (в присутствии Хомякова) об "огромной немой стране", населенной славянами, которые "хващаются даром слова, а во всем племени говорит один Хомяков" (2, с. 225). Вышедшая в 1843 г. статья Хомякова "О сельских условиях" вызвала подлинный взрыв критики Чаадаева и послужила стимулом для консолидации его новых взглядов на историю России. Но это была не просто идейная борьба, это было соперничество перед лицом России, любовь к которой испытывали оба мыслителя. Чаадаев претендовал быть главным носителем подлинной любви к России. Он постоянно говорит о своей любви к Родине, подчеркивая неслышимый характер этой любви.

В этом контексте особый смысл приобретают отношения Чаадаева с дамами, его духовными ученицами. Философу были нужны покорные умы и души, и он находил их в боготворящих его женщинах. А. С. Норова писала Чаадаеву: "Не отрекайтесь от моего благоговения, Вы не властны уменьшить его во мне <... > благословите меня, я мысленно становлюсь перед Вами на колени и просите за меня Бога, чтоб он сделал меня такою, какой мне следует быть" (7, II, с. 44).

Несмотря на независимость И. Киреевского, а, может быть, вопреки ей Чаадаев пошел на прямое вмешательство в его дела. После запрещения "Европейца" по салонам Москвы циркулировала так называемая "Записка графу Бенкендорфу", написанная Чаадаевым от имени И. Киреевского. В ней он пытался исправить то, что было неисправимо. Впоследствии И. Киреевский заявил, что

"Записка" была "написана не по его мыслям и распущена не по его желанию".

В "Записке" Чаадаев прежде всего нарушает позицию гордого молчания, занятую И. Киреевским после запрещения журнала. От имени И. Киреевского Чаадаев заявляет: "Я бы молча снес наложенное на меня наказание, если бы Вы не предложили мне сказать несколько слов в свою защиту. Раз мне это дозволено, я считаю долгом высказать все внушаемое мне скорбным сознанием того, что Его Величество считает мой ум дурно направленным." Сам И. Киреевский в это время предпочитал, по слову Баратынского, "мысли в молчании", и, видимо, не был благодарен своему покровителю за нарушение этого молчания. Кроме этого, Чаадаев высказывает в "Записке" взгляды не совпадающие с западной концепцией статьи "Деятнадцатый век". Он оказывается большим сторонником самобытного национального развития, чем будущий славянофил И. Киреевский. Чаадаев утверждает: "Заимствованные на Западе учреждения не могут иметь ничего общего с потребностями нашей страны. Правительство, также как и народ, не ведало насколько наше историческое развитие было отличным от такового же Европы. <... > нам следует помышлять лишь о том, чтобы из нашего собственного запаса извлечь те блага, которыми нам в будущем предстоит пользоваться" (7, 1, с. 517). Далее Чаадаев формулирует основные потребности русского общества: необходимость в классическом образовании, "позаимствованном не из внешних сторон той цивилизации, которую мы находим в настоящее время в Европе, а, скорее от той, что ей предшествовала" (7, I, с. 517—518). Но И. Киреевский не был против заимствования из современной западной цивилизации, напротив, в "Деятнадцатом веке" говорится о том, что старая Европа не может быть образцом для России. И. Киреевский, видимо, не испытывал признательности за труд и некоторый риск со стороны Чаадаева, авторство которого не было секретом. Чаадаев пытался предотвратить их отдаление друг от друга. В письме И. Киреевскому 1832 года Чаадаев говорит о потребности видеть его и в то же время предупреждает о возможном разрыве и раскаянии, которое постигнет И. Киреевского (7, II, с. 74—75). Все же этот разрыв произошел. В 1833 г. И. Киреевский с отчуждением и иронией пишет о том, что Чаадаев расстался с сен-симонизмом и приобрел новые взгляды на эмансипацию женщин, проповедует платонический брак.

И. Киреевский называет этот поворот чаадаевской мысли "еще одной пестрой сказкой", имея ввиду сборник В. Ф. Одоевского (3, с. 310—311). Впоследствии их отношения не стали более близкими. Известна написанная в 1845 г. записка Чаадаева И. Киреевскому, лаконичная и несущая оттенок застарелой обиды. Он приглашает Киреевского к себе, оговариваясь: "Вы, вероятно, ко мне не будете" (7, II, с. 180). Очевидно, о восстановлении прежнего диалога уже не могло быть и речи.

Диалог Чаадаева и И. Киреевского ярко иллюстрирует взаимопереходность западнического и славянофильского идейных комплексов. Эта взаимопереходность подчеркивается разнофазностью развития идей обоих мыслителей, переменой их ориентаций от одного полюса к другому. В конце 1820-х гг. Чаадаев создает "Философические письма" западнической ориентации, пронизанные негативистским отношением к России. В это же время И. Киреевский публикует "Обзорение русской словесности 1829 года", в котором А. Валицкий видел черты западничества (13, с. 85), а А. Койре — предславянофильские идеи. Обе точки зрения представляются справедливыми, но односторонними. Западничество и зарождающийся мессианизм нераздельно и неслиянно сочетались у И. Киреевского. Влияние Чаадаева, поездка в Европу ориентируют его еще более западнически.

Чаадаев в начала 1830-х гг. вступает в мессианский период. В этот период он больший сторонник национальных начал, чем И. Киреевский.

В это же время, в период издания "Европейца", И. Киреевский преимущественно западник, но гегелевская идея эстафетности прогресса для него очень актуальна и является основой его потенциального мессианизма.

У Чаадаева западничество и мессианизм чередуются в диахронии. У И. Киреевского они сосуществуют синхронно. Эти различные формы сосуществования и взаимопереходности полярно противоположных идейных комплексов приводят к выводу о наличии некоего ядра историософской мысли 1830-х—1840-х гг. Это стойкий, инвариантный концепт, имеющий у разных мыслителей различные интерпретации. Он включает в себе представление о специфичности развития России, оцениваемой позитивно или негативно, идею ее особого предназначения в будущем человечества. Прошлое России — специфично и

уникально, будущее окрашено в мессианские тона, настоящее имеет значение Рубикона, решающего перехода к будущему.

Западников и славянофилов объединяли единая мысль и единое национальное чувство. Именно это имел в виду Герцен, сравнивая западников и славянофилов с двуликим Янусом, в котором бьется одно сердце. Это единство было основой их тесных контактов, близких духовных отношений, которые стали распадаться лишь в 1840-е годы, в период обострения идейной полемики.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Гегель Г. В. Ф. Письмо Б. фон Икскулью от 28 ноября 1821 года // Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет. В 2 т. — М., 1971. — Т. 2 (Страницы указываются в тексте).
- 2 Герцен А. И. Былое и думы // Герцен А. И. Собрание сочинений. В 8 т. — М., 1975. — Т. 5.
- 3 Киреевский И. В. Избранные статьи. — М., 1984.
- 4 Кошелев А. И. Записки. — М., 1991.
- 5 Торопыгин П. Г. П. Я. Чаадаев и И. М. Ястребцов // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. — 1987. — Вып. 748. — С. 29—44.
- 6 Торопыгин П. Г. П. Я. Чаадаев и Гегель (в печати).
- 7 Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. В 2 т. — М., 1991. — Т. I—II.
- 8 Ястребцов И. М. О системе наук, приличных в наше время детям назначаемым к образованнейшему классу общества. — М., 1833.
- 9 Gleason A. European and moscovite: Ivan Kireevski and the origin of Slavophilism. — Cambridge (Mass), 1972.
- 10 Kouré A. La Philosophie et le Probleme en Russie au début du XIX siècle. — Paris, 1929.
- 11 McNally R. Chaadayev and his friends. — Tallahassee, Florida, 1971.
- 12 Müller E. Russischer Intellekt in Europäischen Krise. Ivan Kireewski (1806—1856). — Köln, 1966.
- 13 Walicki A. W kregu konserwatywnej utopie. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa. — Warszawa, 1964.

# ЗАМЕТКИ О СЕМАНТИКЕ "ПЕРЕПУТАННЫХ ЦИТАТ" В ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНАХ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО

Г. ПОНОМАРЕВА

У многих исследователей сложилось негативное мнение о мастерстве Д. Мережковского-романиста. Так, Л. Силард называет такие его приемы, как "фрагменты из писем", "дневники", "дневники в дневниках" исчерпанными уже в XIX веке<sup>1</sup>. Техника цитирования у писателя также оценивалась невысоко. Так, В. Б. Шкловский сравнивает использование цитат у Л. Н. Толстого и Д. С. Мережковского. У Толстого "обычно "историческая фраза" появляется в таком контексте, то есть окружена такими словами и положениями, что воспринимается заново. Посмотрите, например, разговор Наполеона с посланцем Александра. Толстой заново создает "историческую фразу", вводит ее в композицию. Мережковский склеивает фразу и стихи, как лоскутное одеяло. Я не упрекаю Мережковского за то, что он пишет или клеит хуже Толстого, но просто указываю на то, что литературная техника, которая за последние десятилетия существования русской литературы необыкновенно развилась, у него выродилась в совершенно детские приемы"<sup>2</sup>.

В послесловии З. Г. Минц к роману "Антихрист" отмечалось, что на профессиональных историков исторические романы Мережковского производили впечатление недостоверного источника с перепутанными цитатами<sup>3</sup>. Так, С. Мельгунов, подвергший роман "Александр Первый" резкой критике, указывал: "У Мережковского чуть ли не все говорят чужими словами: Рылеев словами С. И. Муравьева или Трубецкого (лишь вскользь упоминаемого в романе), Пестель словами Бяратинского или Поджио, Каховский Якубовича, даже генерал П. Д. Киселев с императрицей Елизаветой Алексеевной беседует подлинными словами Каховского"<sup>4</sup>.

По-видимому, современников шокировала и чрезмерная модернизация чужого слова в прозе Мережковского. В "Дневнике" К. Чуковского приводится его разговор с писателем в апреле 1919 г. "Я подсел к нему и спросил: почему у вас Голицын цитирует Бальмонта: "Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить?" — "Разве это Бальмонт?" — "Ну да"<sup>5</sup>. Чуковский немного ошибся: Бальмонта в романе "14 декабря" цитирует не Голицын, а Каховский, но цитирует так<sup>6</sup>.

Фактически Мережковскому как историческому писателю доверяли только экскурсоводы. Так, в изданной Петроградским экскурсионным институтом книге А. В. Карсона "Летний сад при Петре I" (1923) мы находим ссылки на описание обеда во дворце Летнего сада в романе "Петр и Алексей", а также на художественное описание фейерверка, составленное Мережковским на основании мемуаров и описаний петровских времен<sup>7</sup>.

Есть и другая точка зрения на поэтику Мережковского, высказанная З. Г. Минц в послесловии к роману "Воскресшие боги". Исследовательница видит в нем писателя-новатора, который "настойчиво пытается создать новую поэтику — поэтику романа символизированных идей"<sup>8</sup>. С этой поэтикой З. Г. Минц связывает и немотивированность "чужого слова" (т.е. психологическую, культурную, ситуационную и т.д. неоправданность данной мысли и данного стиля речи) в устах того или иного персонажа<sup>9</sup>.

Авторитетные историки и критики, уличавшие Мережковского в многократных искажениях исторических фактов, не задумывались над тем, что это значило для самого Мережковского. Приведем пример из современной литературы. Сейчас много споров вызывает творчество Абрама Терца (А. Д. Синявского), приемы цитирования которого близки к Мережковскому. А. Синявский в одном из интервью говорит о смысле стилистического снижения в своем творчестве, которое эмигрантская публика воспринимает буквально. "Там масса игры. Цитирую: "Как сказал еще Ломоносов — поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан, — а вот Пушкин нарушил эту традицию". Господи! Мы со школы все знаем в России, что это сказал не Ломоносов, а Некрасов. Но это же сделано нарочно. Такая перестановка"<sup>10</sup>. Мережковский, разумеется, тоже делал подмену авторов сознательно, а не по недостатку эрудиции и тоже играл. В "Петре и Алек-

сее" Настенька читает в Летнем саду "цидулку" 19-летнего кузена-гардемарина. "Купидон, вор проклятый, пробил стрелой сердце. Тоска великая — сердце кровавое рудой запеклося"<sup>11</sup>. Эта цитата из стихотворения В. Монса<sup>12</sup>. В четвертой книге романа "Наводнение" Виллим Иванович Монс говорит Настеньке замысловатым языком комплименты из немецкой книжки, а она не понимает ни слова. Перед этим вспоминается праздник в Летнем саду, когда Настенька плакала над нежною "цидулкою" влюбленного в нее гардемарина<sup>13</sup>. Таким образом, Настенька прекрасно понимает стихи Монса в нежной записке русского гардемарина, но не понимает переведенных им же немецких комплиментов. Стихи Монса превращаются в русский любовный текст, а переведенные им, но не понятые слушательницей, комплименты, остаются вне этого текста, в сфере немецкой галантности.

Об исторических романах Мережковского часто пишут, что они скучноваты из-за перегруженности абстрактными идеями. Между тем в прозе Мережковского можно найти не только утомительные вечные оппозиции, но и много иронии. Обнаружить ее удастся не сразу, а лишь обратившись к историческим источникам. Это и "окно в Европу", прорубленное в Москве<sup>14</sup>. В итоге становится понятной связь с фразой предыдущего абзаца "Азия заслоняла Европу". В романе "Петр и Алексей", в главе "Петербургская Венера", в Летнем саду выступает архимандрит Феодосий Яновский и прославляет царя-плотника, создавшего новую Россию и новый город Санкт-Петербург. "Что была Россия прежде и что ныне? Посмотрим ли на здания? На место хижин грубых явились палаты светлые, на место хвороста сухого — вертограды цветущие. Посмотрим ли на градские крепости? Имеем такие вещи, каковых и фигур на хартиях прежде не выдывали. . ."<sup>15</sup>. Потом Федоска долго говорит о книгах судейских, свободных учениях, искусстве, о флоте, а в конце речи возвращается к теме Петербурга: "А ты, новый, новоцарствующий град Петров, не высокая ли слава еси fundатора твоего? Там, где и помысла никому не было о жительстве человеческом, вскоре устроилось место, достойное престола царского. Urbs ubi silva fuit. Град, идеже был лес. И кто расположение града сего не похвалит? Не только всю Россию красотой превосходит место, но и в иных европейских странах подобное обрести не может! На веселом месте создан есть! Воистину, ваше

величество, сочинил ты из России самую метаморфозис или претворение!"<sup>16</sup>. Любой историк литературы уловит в речи Федоски что-то знакомое. Это знакомое — цитаты из проповеди Феофана Прокоповича "Слово похвальное в день рождества благороднейшего государя царевича великого князя Петра Петровича"<sup>17</sup>. Это он, а не Феодосий Яновский, называвший, по словам царевича Алексея, город "чертовым болотом и чертовой сторонушкой", прославлял Петербург как памятник гению Петра. Слова Феофана, вложенные в уста оборотня Федоски, приобретают оттенок ироничности, насмешливости. Сближаются два петровских церковных деятеля, враждовавших при жизни, но вместе разрушавших старую церковь.

Р. В. Иванов-Разумник упрекал Мережковского в безликости его героев. "Начинаешь путаться в этом лабиринте действующих лиц, как среди шпалер одинаково подстриженных деревьев. Попробуйте различить, например, в "Петре" — Феофана и Федоску!"<sup>18</sup> Обезличенность Феофана и Федоски — обдуманый прием романиста. Федоска, говорящий словами Феофана, становится его двойником. Чужое слово роднит образы Яновского и Прокоповича.

Меня интересуют причины мотивации свободного распределения чужого слова у Мережковского. Известный финский славист В. Кипарский в статье "О языке петровской эпохи в романе "Петр и Алексей" Д. С. Мережковского" объясняет использование писателем цитат из "Дневника" Бориса Куракина в устной речи Петра Андреевича Толстого стилистическими причинами: "Мережковскому требовался типичный язык петровской эпохи, уснащенный хорошо известными нам варваризмами и неологизмами, который со стилистической целью охотно цитировался русскими авторами исторических романов от Пушкина до Алексея Н. Толстого. Язык П. А. Толстого, родившегося в 1645 году, не соответствовал этому требованию"<sup>19</sup>.

Есть ли еще другие причины, кроме стилистических? Чтобы узнать это, видимо, лучше начать с того приема, который Шкловский назвал "склеиванием стихов и прозы". В романе "Петр и Алексей" можно найти несколько подобных примеров. Например, соединение отрывка из мемуаров Берхгольца с пушкинской реминисценцией, причем знаменитую фразу произносит иностранец-

дипломат. "Ваше Величество, — сказал австрийский резидент Плейер, большой любезник, — вы прорубили окно в Европу"<sup>20</sup>. Это как бы европейская точка зрения на внешнюю политику Петра. Остановимся еще на одном примере склеивания стихов и прозы в "Дневнике фрейлины Арнгейм", представляющем собой фрагменты из мемуаров иностранцев. Описание похорон Марфы Матвеевны Мережковский взял из "Записок" Вебера. У мемуариста тщательно фиксируются подробности похорон — похоронная процессия, ее путь, время, необычайность ритуала (запрещение Петром I на этих похоронах плакать и кричать): "Хоронили ее в вечерние сумерки с большим великолепием. От ее печального дома до церкви было расстояние с небольшую четверть мили, и весь этот путь по льду уставлен был двойным рядом факелов, между которыми и совершалась процессия. Богатую корону, всю усеянную драгоценными камнями, нес тайный советник Толстой, а гроб и провожатых <...> везли в санях. Тело, по совершении над ним последнего погребального обряда, погребено в новой царской усыпальнице в крепостной церкви <...> На этих похоронах впереди тела шло все Русское духовенство: архиереи, архимандриты, митрополиты, священники, певчие и все другие церковнослужители, в великолепных церковных облачениях, со множеством свечей, кадил и с непрерывным пением, что все придавало процессии внушающий благоговение вид <...> на упомянутых похоронах строго приказано было, чтобы никто громко не плакал и не причитывал"<sup>21</sup>.

У Мережковского эти же похороны описываются фрейлиной Арнгейм, но по-другому, чем у Вебера. "Ее хоронили в вечерние сумерки с большим великолепием. Погребальное шествие совершалось между двумя рядами факелов, расставленных по всему пути от дома усопшей — она жила рядом с нами, у церкви Всех Скорбящих — к Петропавловскому собору, через Неву, по льду. Этот же самый путь, по которому, два месяца с лишним назад, везли на траурном фрегате тело ее высочества. Тогда хоронили первую чужеземную царевну, теперь последнюю русскую царицу. Впереди шло духовенство в пышных ризах, со свечами и кадилами, с похоронным пением. Гроб везли на санях. За ним тайный советник Толстой нес корону, всю усеянную драгоценными камнями. Царь впервые на этих похоронах отменил древний русский обычай надгробных воплей и причитаний: строго приказано было,

чтобы никто не смел громко плакать. Все шли молча. Ночь была тихая. Слышался лишь треск горячей смолы, скрип шагов по снегу, да похоронное пение. Это безмолвное шествие навевало тихий ужас. Казалось, мы скользим по льду вслед за умершею, сами, как мертвые, в черную вечную тьму. Казалось также, что в последней русской царице Россия новая хоронит старую, Петербург — Москву<sup>22</sup>. Последняя фраза — явная отсылка к "Медному всаднику" А. С. Пушкина: "И перед младшею столицей // Померкла старая Москва // Как перед новою царицей // Порфиноносная вдова". Но у Мережковского сменены акценты: если у Пушкина Москва отходит на второй план, у писателя Петербург хоронит Москву. Похороны "порфиноносной вдовы" (Марфы Матвеевны) и "новой царицы" (принцессы Шарлотты) предвещают смерть старому городу, причем молодая царица умирает раньше старой вдовы. Пушкинская реминисценция превращает бытоописательный текст Вебера (похорон старой сумасшедшей царицы) в текст символический, по-новому решающий старую оппозицию "Москва—Петербург".

Остановимся еще на одном приеме Мережковского, который Шкловский назвал "приемом сводки плохо выбранного материала". В том же "Дневнике фрейлины Арнгейм" приводится рассказ барона Левенвольда (реальное историческое лицо) об основании Петербурга. Идут подряд три цитаты, взятые из анонимных мемуаров "Описание Санктпетербурга и Кроншлота в 1710-м и 1711 годах". Но у Мережковского цитаты не просто механически сведены воедино, а, во-первых, подвергнуты редакторской правке. Например, фраза мемуариста — "С умирающими из бедных классов здесь не много, впрочем, церемонятся"<sup>23</sup> — трансформирована в обобщающую: "Здесь ни с живыми, ни с мертвыми не церемонятся"<sup>24</sup>. В первый абзац мемуаров иностранца Мережковским вклинено описание быта рабочих — строителей Петропавловской крепости, явно отсылающее к "Железной дороге" Некрасова: "При этой Сизифовой работе две трети несчастных погибло, в особенности, вследствие безбожного воровства и мошенничества тех, кому поручено было содержать их. По целым месяцам не видали они хлеба, которого, впрочем, иногда и за деньги трудно достать в этом пустынном краю; питались капустой да репой, страдали поносом, цынгой, пухли от голода, мерзли в землянках, подобных звериным норам, умирали, как мужи"<sup>25</sup>.

Сравните у Некрасова: "Жили в землянках, боролися с голодом, // Мерзли и мокли, болели цынгой. // Грабили нас грамотей-десятники, // Секло начальство, давила нужда. . ." Мемуарист вспоминает бытовой эпизод петербургской жизни: "Комаров в этих местах <...> несчетное число и мне не раз случалось, переезжая через Неву, зачерпывать полную шляпу их трупов, плывших из Ладожского озера"<sup>26</sup>. У Мережковского это будничное, неоднократно повторявшееся действие дано как единичный случай. "Однажды, проезжая в лодке по Неве, в жаркий летний день, заметили мы на голубой воде серые пятна: то были кучи комариных трупов — в здешних местах их великое множество. Они плыли из Ладожского озера. Один из наших гребцов зачерпнул их полную шляпу"<sup>27</sup>. У автора "Петра и Алексея" смерть мифологизируется. Нева превращается в Лету, поглотившую строителей "Парадиза". "Слушая рассказы Левенвольда о строении Петербурга, я закрыла глаза, и мне представилось, что трупы людей, серых-серых, маленьких, бесчисленных, как эти кучи комариных трупов, плывут по Неве без конца — и никто их не знает, не помнит"<sup>28</sup>.

Мережковский, таким образом, не просто сводит вместе три чужие цитаты, а трансформирует бытоописательный текст в петербургскую легенду. По словам В. Н. Топорова, "одна из непеременимых функций П<етербургского> текста — поминальный синодик по погибшим в Петрополе, ставшим для них подлинным Некрополем"<sup>29</sup>.

Сокращение цитаты, отнесение ее к другому лицу — характерные черты исторических романов Мережковского. Но наибольший интерес представляет цитата-ребус, относящаяся к другому лицу, имеющая другого автора и к тому же приведенная не полностью. В романе "Александр Первый" дается такая характеристика П. Пестеля: "Наполеон и Робеспьер вместе. Погодите-ка уж, доберется до власти — покажет нам Кузькину мать! — заключил Батеньков"<sup>30</sup>. Это, конечно, отсылка к пушкинской мысли: "Петр I одновременно Робеспьер и Наполеон." Об этой пушкинской фразе Мережковский писал в исследовании "Л. Толстой и Достоевский": "Еще Пушкин заметил сходство Петра с Робеспьером. И в самом деле, так называемые "Петровские преобразования" — настоящий переворот, революция, бунт сверху, "белый террор". Петр — тиран и бунтовщик вместе, бунтовщик относительно про-

шлого, тиран относительно будущего, Наполеон и Робеспьер вместе"<sup>31</sup>. В романе герои неоднократно цитируют пушкинскую характеристику Пестеля: "Умный человек во всем смысле этого слова." Зачем же относить еще пушкинскую характеристику Петра к Пестелю? Ответ дает поздняя статья самого Мережковского "1925—1825", посвященная 100-летию восстания декабристов. Он пишет о декабристах: "Между Пушкиным и Петром — вот где их место. Недаром именно здесь, на Петровской площади, у подножья Медного Всадника, начинают они восстание как будто против него.

Добро, Строитель чудотворный!

Ужо тебя. . .

Как будто уничтожают его, а на самом деле продолжают. Лик Наполеона — на современной Европе, лик Петра — на России. Но самодержавие после Петра только и делает, что стирает этот лик, заколачивает "окно в Европу", чтобы оттепелный ветер оттуда не растопил русского "вечного полюса". Они, дети Петровы, снова прорубают это окно"<sup>32</sup>. Сокращение цитаты легко объяснимо, поскольку писатель относит историческую фразу к другому лицу. Отнесение же пушкинской характеристики Петра к Пестелю дает Мережковскому возможность сблизить характер действия царя-реформатора и декабристов. Но остается третий вопрос: почему эту фразу в романе произносит Батенков, а не кто-то другой? Ответ на этот вопрос дает Мельгунов: "У Мережковского Батенков превращен в какого-то проповедника весьма туманных а la Мережковский идей"<sup>33</sup>.

Разумеется, эти заметки не претендуют на полный охват темы. Я могу на основании разобранных примеров отметить лишь те функции, которые выполняют "перепутанные цитаты" (выражение С. Мельгунова) в романах Мережковского: они являются средством символизации, иронии, и шире — игры. Цитата-ребус требует внимания не только раздраженного историка или критика, но и эзотерического читателя, способного по достоинству оценить подтекст романа, интеллектуальную игру Мережковского. Игра обнаруживается не сразу, а на поверхности — слабые технические приемы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX—начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. — Л., 1984. — С. 268.
- 2 Шкловский В. Гамбургский счет. — М., 1990. — С. 112.
- 3 См.: Минц З. Г. Комментарии // Д. Мережковский. Христос и Антихрист. Трилогия. Т. 4. Антихрист (Петр и Алексей). — М., 1990. — С. 598—599.
- 4 Мельгунов С. Роман Мережковского "Александр I" // Голос минувшего. 1914. — № 112. — С. 55.
- 5 Чуковский К. Дневник. 1901—1929. — М., 1991. — С. 108.
- 6 См.: Мережковский Д. 14 декабря // Мережковский Д. Собр. соч. в 4-х т. — Т. 4. — М., 1990. — С. 73.
- 7 См.: Карлсон А. В. Летний сад при Петре I. — Прг., 1923. — С. 43, 60.
- 8 Минц З. Г. Воскресшие боги // Мережковский Д. Христос и Антихрист. Трилогия. Т. 2. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). Ч. I. — М., 1990. — С. 373.
- 9 Там же. — С. 373.
- 10 Глэд Дж. Беседы в изгнании. — М., 1991. — С. 186.
- 11 Мережковский Д. С. Антихрист (Петр и Алексей) // Мережковский Д. С. Собр. соч. в 4-х т. — Т. 2. — М., 1990. — С. 349.
- 12 См.: Семевский М. И. Очерки и рассказы из русской истории XVIII в. Царица Катерина Алексеевна, Анна и Вильям Монс. 1692—1724. СПб., 1884. — С. 98.
- 13 Мережковский. Антихрист (Петр и Алексей)... — С. 463.
- 14 См.: Пономарева Г. "В Европу прорубить окно..." // Русская речь. 1991. — № 4. — С. 18—19.
- 15 Мережковский. Антихрист (Петр и Алексей)... — С. 344.
- 16 Там же. — С. 345.
- 17 См.: Прокопович Ф. Сочинения. — М.—Л., 1961. — С. 44—45.
- 18 Иванов-Разумник Р. В. Творчество и критика. Т. II. — СПб., б.г. — С. 137.

- 19 Кипарский В. О языке петровской эпохи в романе "Петр и Алексей" Д. С. Мережковского // Scando-Slavica. 1975. — Т. 21. — С. 68—69.
- 20 Мережковский. Антихрист (Петр и Алексей)... — С. 428.
- 21 Вебер. Записки о Петре Великом и его царствовании // Русский архив. 1872. — Стлб. 1342—1343.
- 22 Мережковский. Антихрист (Петр и Алексей)... — С. 457.
- 23 Описание Санктпетербурга и Кроншлота в 1710-м и 1711 годах. — СПб., 1860. — С. 58.
- 24 Мережковский. Антихрист (Петр и Алексей)... — С. 398.
- 25 Там же. — С. 397.
- 26 Описание Санктпетербурга и Кроншлота в 1710-м и 1711 годах... — С. 52.
- 27 Мережковский. Антихрист (Петр и Алексей)... — С. 398.
- 28 Там же. — С. 398.
- 29 Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Уч. зап. Тарт. ун-та. — Вып. 664. Тр. по знаков. системам. XVIII. — Тарту, 1984. — С. 21.
- 30 Мережковский Д. С. Александр Первый // Мережковский. Собр. соч. в 4 т. — М., 1990. — Т. 3. — С. 220.
- 31 Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Жизнь, творчество и религия // Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. в 15 т. — СПб., М., 1912. — Т. VIII. — С. 113.
- 32 Мережковский Д. 1925—1825 // Современные записки. 1925. — Т. XXVI. — С. 221—222.
- 33 Мельгунов. Роман Мережковского "Александр I"... — С. 62.

В. В. РОЗАНОВ  
КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТИП

А. ДАНИЛЕВСКИЙ

Исследователями жизни и творчества В. В. Розанова уже не раз отмечалось любопытное явление: критики-современники мыслителя часто и охотно проецировали его на различных персонажей русской литературы<sup>1</sup>. И действительно, примеров подобного рода проецирования имеется превеликое множество<sup>2</sup>. Так, в частности, статья В. С. Соловьева "Порфирий Головлев о свободе и вере (По поводу статьи В. Розанова "Свобода и вера")"<sup>3</sup> положила начало устойчивой традиции уподобления Розанова щедринскому Иудушке<sup>4</sup>.

В свою очередь, Д. С. Мережковский первым — в статье 1907 г. "Революция и религия" — определил Розанова как "смесь Акакия Акакиевича <Башмачкина> с Великим Инквизитором"<sup>5</sup>.

Часто сравнивали мыслителя со Смердяковым и с сологубовским Передоновым, — дабы избежать многочисленных соответствующих примеров<sup>6</sup>, ограничимся "констатацией" самого Розанова (в 1913 г.): "Со времени "Уед<иненного>" окончательно утвердилось в печати, что я — Передонов, или — Смердяков. Мегс!"<sup>7</sup>.

Столь же устойчивой, как и в случае с Иудушкой, оказалась традиция соотнесения Розанова с Федором Павловичем Карамазовым. Так, А. К. Закржевский заявил в 1912 г. в книге "Карамазовщина". Психологические параллели": "Несомненно, он <Розанов> от Федора Павловича, плоть от плоти, кость от костей его <...>"<sup>8</sup>, а Н. А. Бердяев в 1923 г. утверждал: "Устами Розанова иногда философствовал сам Федор Павлович Карамазов, который поднимается до гениального пафоса"<sup>9</sup>.

Отмеченный прием оказался настолько клишированным в критической и публицистической литературе о Ро-

занове начала века, что даже получил весьма своеобразное преломление в беллетристике той поры, — в повести А. М. Ремизова "Неуемный бубен" (1909). В свое время нами уже указывалось, что прототипом главного героя этого произведения — провинциального "маленького человека", чиновника-переписчика и эротомана — послужил В. В. Розанов<sup>10</sup>. Ремизовский Стратилатов-Розанов последовательно проецировался автором на гоголевского Акакия Акакиевича, на героя "Двойника" Голядкина, на Порфирия Головлева, старика Карамазова, Передонова и на ряд других известных персонажей<sup>11</sup>, приобретших к тому времени статус "литературных типов". Мотивацией этих проекций и были, по нашему прежнему мнению, соответствующие уподобления Розанова его современниками<sup>12</sup>. В свою очередь, само подобное восприятие личности и деятельности мыслителя объяснялось нами ранее особой "отлитературностью" сознания русской гуманитарной интеллигенции начала XX в.<sup>13</sup> Такое объяснение представляется нам верным и ныне, верным, но недостаточным, — по той причине, что оно игнорирует аналогичную особенность самого Розанова: релевантность и для его сознания восприятия реальной действительности (и своей собственной персоны — в первую очередь!) сквозь призму классической русской литературы.

В предлагаемой статье предпринята попытка интерпретации указанного выше феномена с учетом последнего соображения.

Восприятие действительности сквозь призму русской классической литературы было для сознания Розанова гораздо более актуальным, нежели для сознания многих его современников, — по причине полной замкнутости данного восприятия на его собственной личности. Иными словами: Розанов воспринимал в свете литературы прежде всего самого себя, сам перманентно проецировал себя на различные литературные типы, и в зависимости от их оценки (своей собственной, или общественным мнением) и степени своего сходства/различия с ними оценивал себя, свои помыслы и деяния.

Свидетельством тому — тяготящий самосознание Розанова комплекс "маленького чиновника", имеющий очевидное "литературное происхождение" и ассоциативно связанный в его восприятии с исходным образом этого — чрезвычайно актуального для русской литературы — ти-

па, — образом Акакия Акакиевича.<sup>14</sup> В наличии такого комплекса убеждает уже хотя бы тот факт, что определение Розанова как "смеси Акакия Акакиевича с Великим Инквизитором" было подсказано Мережковскому... самим Розановым. В той же статье, где оно (это определение) содержится, имеется также и такое сообщение: "Во мне есть Акакий Акакиевич, — заметил однажды Розанов, стоя перед зеркалом. — Вы не можете себе представить, до чего повредила мне в жизни моя мизерабельная наружность!"<sup>15</sup> Но это не все... В 1894 г. в № 3 "Русского вестника" появилась статья Розанова "Как произошел тип Акакия Акакиевича"<sup>16</sup>. Статья эта, помимо ценных соображений и догадок относительно социально-исторического и литературного генезиса гоголевского героя, содержит также подробнейшее сопоставление описаний внешнего вида Башмачкина в каноническом тексте "Шинели" и в одном из начальных набросков к нему<sup>17</sup>. Напомним их по тексту розановской статьи (порядок цитирования обратный): "<...> итак в этом департаменте служил чиновник, собой не очень взрачный — низенький, плешивый, рябоват, красноват, даже на вид несколько *подслеповат* <здесь и далее курсив Розанова. — А. Д.>"; "<...> служил один чиновник <...>: низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид *подслеповат*, с небольшою лысиною на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица, что называется, *геморроидальным*"<sup>18</sup>. Описывается внешний облик Башмачкина, но большинство тех его черт, которые Розанов выделил курсивом, находим в его собственном автопортрете в "Уединенном", и упоминаются они там в самом негативном контексте<sup>19</sup>: "<...> неестественно отвратительная фамилия дана мне в дополнение к мизерабельному виду. <...> Лицо красное. Кожа какая-то неприятная, <...> не сухая. Волоса прямо огненного цвета <...>"<sup>20</sup>. Если мы при этом вспомним, что Розанов был невысокого роста (ниже среднего), имел высокий лоб с залысинами и страдал близорукостью (носил очки)<sup>21</sup>, то станет очевидным, что в процессе работы над статьей о Башмачкине Розанов преследовал те же цели, которые несколько позднее пытался достичь Н. А. Бердяев: в "Самопознании" последний вспоминает, как в ходе и самом акте работы над статьей "Ставрогин" (1914) он вымещал ("выдавливал из себя по капле") некоторые ставрогинские — естественно, оцениваемые им негативно, — черты<sup>22</sup>. Т.е.,

пиша и размышляя об Акакии Акакиевиче, Розанов тем самым избавлялся от "башмачкинского комплекса".

Совершенно иной природы случай с уподоблением Розанова Передонову. Оно основано на недоразумении и не лишено известной пикантности. Розанов, как известно, ряд лет (1882—1893) прослужил преподавателем различных провинциальных гимназий. Уже сам по себе этот факт провоцировал проецирование Розанова на гимназического учителя из романа Сологуба<sup>23</sup>. Но в действительности связь здесь обратная: сам Передонов появился на свет прежде всего как недобрая карикатура на Розанова.

Сопоставим факты: по свидетельству З. Н. Гиппиус (в "Живых лицах"), отношения между Сологубом и Розановым в пору их сотрудничества в журнале "Мир искусства" были весьма натянутыми<sup>24</sup>. Но "Мелкий бес" создавался именно в то время, и вот в этом романе мы встречаемся с провинциальным гимназическим учителем Передоновым, — крайне грубым (а именно это качество, по свидетельству Гиппиус, вменял в вину Розанову Сологуб<sup>25</sup>), политическим реакционером (вспомним, что к "декадентам" Розанов пришел из консервативного славянофильского лагеря и что как раз в этот период — в 1899 г. — он становится постоянным сотрудником крайне "правого" "Нового времени"), болезненно эротичным (сопоставим это с проблематикой розановского творчества и интерпретацией ее в печати — особенно "левой" — того времени<sup>26</sup>), сожительствующим с женщиной по имени Варвара (вспомним о Варваре Дмитриевне Бутягиной-Розановой, второй жене писателя, состоящей с ним в гражданском браке), но мечтающим о супружестве с живущей вдали от него злой старухой-княгиней (вспомним историю первого — неудачного — розановского брака с Аполлинарией Сусловой, бывшей на 16 лет старше его, женщиной чрезвычайно тяжелого нрава, — Гиппиус называет ее в своих мемуарах "тяжелой старухой"<sup>27</sup>, — бросившей молодого мужа и затем до конца жизни препятствовавшей церковному узакониванию его отношений с Варварой Дмитриевной). В романе Сологуба фигурирует также близкий приятель Передонова, тоже учитель Володин, постоянная деталь в изображении которого — упоминание о кудрявости его волос ("кудрявый как баран"). В Володине, соответственно, легко опознается Валентин Александрович Тернавцев, известный богослов, интимный друг Розанова и его едино-

мышленник, итальянец по матери, унаследовавший от нее южный тип красоты и волнистость волос, — З. Н. Гиппиус так его постоянно и именуется в "Живых лицах": "кудрявый Валентин"<sup>28</sup>.

Кроме данных переключек имеется также и совершенно очевидное, на наш взгляд, свидетельство в пользу версии "Розанов — прототип Передонова". Это воспоминания бывшего ученика Розанова по Бельской прогимназии<sup>29</sup> Всеволода Владимировича Оболянинова. Читая их, трудно отделаться от мысли, что перед нами — как бы черновой набросок большинства перипетий сюжетной линии "Передонов — Саша Пыльников". В виду важности воспоминаний приводим их почти целиком: "В девяностых годах прошлого века я жил в городе Белом быв<шей> Смоленской губернии, и в 1891 и 92 гг. состоял учеником первого класса местной шестиклассной прогимназии. Преподавателем географии у нас был Василий Васильевич Розанов <...>. Давно это было, <...> но личность <...> Розанова передо мной стоит до сих пор так ясно, как будто мы расстались с ним только вчера. Среднего роста, рыжий, с всегда красным, как из бани лицом, с припухшим носом картошкой, близорукими глазами, с воспаленными веками за стеклами очков, козлиной бородкой и чувственными красными и всегда влажными губами он отнюдь своей внешностью не располагал к себе. Мы же, его ученики, ненавидели его лютой ненавистью, и все, как один, <...> свою ненависть к преподавателю мы переносили и на преподаваемый им предмет. Как он преподавал? Обычно он заставлял читать новый урок кого-либо из учеников по учебнику Янчина "от сих до сих" без каких-либо дополнений, разъяснений, а при спросе гонял по всему пройденному курсу, выискивая, чего не знает ученик. Спрашивал он по немой карте, стараясь сбить ученика. Например, он спрашивал: "Покажи, где Вандименова земля?", а затем, немного погодя — "А где Тасмания? Что такое Гавай? А теперь покажи Сандвичевы острова". Одним словом, ловил учеников на предметах, носящих двойные названия, из которых одно обычно упоминалось лишь в примечании. А когда он свирепел, что уж раз за часовой урок обязательно было, он требовал точно указать границу между Азией и Европой, между прочим, сам ни разу этой границы нам не показав. Конечно, ученик <...> начинал путать, и мы уже заранее знали, что раз дело дошло до границы между Азией

и Европой, то единица товарищу обеспечена. Но вся беда еще не в этом. Когда ученик отвечал, стоя перед партией, Вас. Вас. подходил к нему вплотную, обнимал за шею и брал за мочку его ухо и пока тот отвечал, все время крутил ее, а когда ученик ошибался, то больно дергал. Если ученик отвечал с места, то он садился на его место на парте, а отвечающего ставил у себя между ногами и все время сжимал ими ученика и больно щипал, если тот ошибался. Если ученик читал выбранный им урок, сидя на своем месте, Вас. Вас. подходил к нему сзади и пером больно колотил его в шею, когда он ошибался. Если ученик протестовал и хныкал, то Вас. Вас. колотил его еще больней. От этих уколов у некоторых учеников на всю жизнь сохранилась чернильная татуировка. Иногда во время чтения нового урока <...> Вас. Вас. отходил к кафедре, глубоко засовывал обе руки в карман брюк, а затем начинал производить <ими> какие-то манипуляции. Кто-нибудь из учеников замечал это и фыркал, и тут-то начиналось, как мы называли избиение младенцев. Вас. Вас. свирепел, хватал первого попавшего <...> и тащил к карте. — "Где граница Азии и Европы? Не так! Давай дневник!" И в дневнике — жирная единица. — "Укажи ты! Не так!" — И вторая единица, и тут уж нашими "колами" можно было городить целый забор. Любимыми его учениками, то есть теми, на которых он больше всего обращал внимание и мучил их, были чистенькие мальчишки. На двух неряшливых бедняков из простых и на одного бывшего среди нас еврея он не обращал внимания <...>. Мы, малыши, конечно совершенно не понимали, что творится с Вас. Вас., на наших уроках, но боялись его и ненавидели. Но позже, много лет спустя, я невольно ставил себе вопрос, как можно было допускать в школу такого человека с явно садистическими наклонностями? <...> О том, что он был женат на любовнице Достоевского Апполинарии Сусловой, бывшей старше Розанова на 16 лет, я узнал позже, в девяностых годах она уже его оставила и в г. Белом ее не было"<sup>30</sup>.

Не менее пикантен случай с проецированием Розанова-Стратилатова из ремизовского "Неуемного бубна" на героя "Двойника" господина Голядкина<sup>31</sup>. В связи с ним актуализируется проблема "Розанов и Достоевский". "Много раз и в печати и в беседе с друзьями В. В. Розанов говорил о своей тесной, интимной, психологической связи с творчеством Ф. М. Достоевского"<sup>32</sup>. Неоднократно

указывалось на это и в критической, мемуарной и исследовательской литературе о Розанове<sup>33</sup>. Мало, однако, писалось при этом о совершенно очевидном розановском стремлении выстроить свою жизнь по образцу и подобию жизни Достоевского, а между тем "переключки" между ними — и смоделированные самим Розановым, и, что называется, "подброшенные судьбой", — просто поразительны. В 1880 г. двадцатичетырехлетний Розанов женится на сорокалетней Аполлинару Прокофьевне Сусловой, — по словам Л. П. Гроссмана, "предмете самой сильной страсти Достоевского"<sup>34</sup>. Словно в подражание Достоевскому Розанов через несколько лет растается с этой "инфернальной" женщиной и подобно Достоевскому же обретает вслед за тем семейное счастье в союзе с внешне малоприметной и совершенно противоположной Сусловой по характеру В. Д. Бутягиной (Достоевский — с А. Г. Сниткиной), хотя взаимоотношения его с Сусловой (как и у Достоевского в свое время) на этом отнюдь не прекращаются<sup>35</sup>. Далее: подобно чадолюбивому Достоевскому (отцу четверых детей, двое из которых умерли) Розанов (в будущем — отец шестерых детей) теряет своего первенца (поразительное совпадение: у обоих у них погибают дочери-младенцы)... Знаменитые же розановские "Уединенное", "Опавшие листья", "Мимолетное" и иже с ними, — это не что иное, как "модернизация" "Дневника писателя" Достоевского?<sup>36</sup> Именно эти "переключки" и подражания<sup>37</sup> и подразумевал Ремизов, проецируя своего героя на Голядкина, — т.е. прагматика данной проекции состоит в дезавуировании стремления Розанова стать "двойником" автора "Двойника" (даже в сфере сексуальных отношений<sup>38</sup>).

В свете сказанного представляется очевидной запрограммированность самим Розановым наиболее клишированной его проекции на образ старика Карамазова<sup>39</sup>. Вопреки собственному утверждению о том, что наиболее психологически близким среди героев Достоевского был для него Шатов<sup>40</sup>, Розанов на протяжении многих лет последовательно моделировал свой имидж в подражание Федору Павловичу. Впервые это проявилось (в опосредованной форме) еще в период сотрудничества Розанова в журнале Мережковских "Новый путь", когда он, по свидетельству З. Н. Гиппиус, "Раз выдумал, чтобы ему позволили подписываться в журнале "Елизавета Сладкая" "<sup>41</sup>, явно рассчитывая при этом на возникновение у читателей ком-

плекса ассоциаций, связанных с образом Лизаветы Смердящей. С течением времени Розанов настолько "вжился в образ", что даже его речь — устная и письменная<sup>42</sup> — приобрела интонационное и лексико-тематическое сходство с речью героя Достоевского<sup>43</sup>. О проблематике розановских печатных выступлений и говорить излишне: его многочисленные антимонашеские инвективы совершенно очевидно ориентированы на выпады против монашества Федора Павловича в сцене в монастыре, а центральная проблема розановского творчества — "религия и пол в их взаимосвязи" — предстает как вывернутая наизнанку — "теоретизированная" — "карамазовщина"<sup>44</sup>.

Стоит ли после этого указывать, что, например, ниже следующий пассаж из книги 1911 г. "Люди лунного света" воспринимается как парафраз — своего рода "облагороженный" вариант — заявления старика Карамазова о том, что для него "мовешек не было"<sup>45</sup>: "Заметим, что великая есть доблесть, великое служение Богу (вот где настоящее "монашество", как "жертва Богу") заключается в женитьбе на тех девушках, вдовах, вообще женских существах, которые "никому не понадобились", "никому не нравятся", некрасивеньких, слабеньких, невидненьких: но "тяжких бремени" не надо возлагать, и, конечно, можно надеяться на охотную женитьбу на таких лишь при многоженстве, которое да будет благословенно *между прочим* именно и за это, что при многоженстве возможно брать некрасивых, космических "сирот", космическое "убожество", производя от него иногда красивейшие лозы: ибо "убогие" с лица своего, в поле <т.е. в сексе — А. Д.> бывают часто гениальны, восприимчивы, страстны, "похотливы" " <sup>46</sup>

Помимо розановской самоориентации на старика Карамазова можно, видимо, говорить и об аналогичном его отношении (вероятно, с подачи Вл. Соловьева) к образу Порфирия Головлева, — это, во всяком случае, следует из наблюдений Р. В. Иванова-Разумника, писавшего в 1911 г.: "<...> действительно, много черточек салтыковского Иудушки было и осталось в В. Розанове: елейные словечки, злоба, уменьшительные имена, юродивость, присюсюкивание, умиленность" <sup>47</sup>

Но чем объяснить оба эти — беспрецедентные в истории русской литературы и общественной жизни — акты жизнетворчества писателя: самовыражение под личи-

ной заведомо отрицательных персонажей? Прежде всего, конечно, эпатижем: это проявление коренного свойства розановской натуры, — его неустанного стремления идти поперек мнения большинства, против общепринятых норм и оценок<sup>48</sup>.

Но имеются и более глубокие причины — как идеологического, так и психологического свойства. Подражание Розанова Иудушке в большей степени обусловлено вторыми, нежели первыми. Это и ехиднейший ответ на "вызов" Вл. Соловьева<sup>49</sup>, и крайне необычная (как и все у Розанова) форма дискредитации ненавидимого и презираемого им "властителя дум передовой общественности" — Салтыкова-Щедрина<sup>50</sup>.

В свою очередь напавшие на себя личины старика Карамазова — жест с отчетливо выраженной идеологической и пропагандистской подоплеками. В нем ясно просматривается стремление Розанова изменить восприятие этого образа современниками: преодолеть его негативную оценку, представить отрицательный персонаж как положительный или хотя бы просто привлечь к нему внимание общества, вынудив общество иначе, чем прежде, взглянуть и на сопутствующее этому образу явление "карамазовщины". Причина же безусловно позитивного восприятия этой последней самим Розановым выясняется из его письма от 9 мая 1918 г. к Э. Ф. Голлербаху: "Вообще, из текста Евангелия совершенно естественно вытекает монастырь. Монастырь — авит'ализм. "Нет жизни, не нужно. Скорбь и скорбь заливают все. Но тогда как же? Надо — жить, остается — жить. <...> И вот — "живут", но — "прохвосты". Боккачио, Вольтер, Герцен. "Живет" революция, хамство, подлость. Нет — Алкивиада, есть — Чичиков. Нет — мотылька, оборваны его золотые крылышки. "Супротив его" — мужик хам и революция. Я не понимаю, как у Вас при В<ашем> уме не связывается все в одну картину. Для меня без'Божие жизни так объясняется. И вот — смотрите: Достоевский и карамазовщина, — К. Леонтьев с его эстетикой — какое все это уже антихристианство, какие опять Афины <...>: знаете ли Вы и догадываетесь ли Вы, что именно в России суждено прийти Антихристу, т.е. <...> опять восстановить фалл, обрубленный Алкивиадом <...> окончательно <же> Христом. Достоевский — это опять теизм, К. Леонтьев — вновь порыв веры, уже не то, что "евангелики" Толстой и Чертков. И "Розанов" естественно продолжа-

ет и включает К. Леонтьева и Достоевского. Лишь то, что у них было глухо и намеками, у меня становится ясной, сознанною мыслью. Я говорю прямо то, о чем они не смели и догадываться. Говорю, п<отому> ч<то> я все-таки более их мыслитель ("О понимании"). Вот и все"<sup>51</sup>. В приведенном высказывании "Достоевский и Леонтьев выстраиваются в цепочку как предшественники Розанова, предшественники его языческого монотеизма, который придет на смену христианству <...>. В этом плане сам Розанов рассматривает себя пророком будущей религии, с которой придет Антихрист, чье имя здесь поминается в самом положительном смысле. Антихрист восстановит в религии фалл — соединит бога с полом, как было в далекой и прекрасной древности. Фалл — это Древо Жизни, по Розанову, обрубленный нигилистом Христом, <...> а ранее — <...> Алкивиадом, первым безбожником, о котором известно, что он из озорства и неверия отбивал фаллы у священных статуй. И вот выстраивается всемирно-исторический ряд — в котором, как вежи, фигурируют религии древности, с Древом Жизни — Фаллом в центре, затем следуют безбожники Алкивиад, Христос, вся европейская цивилизация, основанная на безбожии <...>. Но как пророки будущего религиозного возрождения выступают Достоевский, Леонтьев и Розанов"<sup>52</sup>. Таким образом, "карамазовщина" для Розанова — это гениальное прозрение Достоевского, пункт взаимопересечения их идеологий, начало линии преемства Розанова по отношению к Достоевскому, почва для его последующих умозрительных построений — и, одновременно, чрезвычайно эффективное (ибо — порождение гения) средство воздействия на общественное сознание с целью кардинальной его переориентации в угодном Розанову направлении.

Думается, что все вышесказанное позволяет внести дополнительные коррективы в интерпретацию взаимоотношений Розанова с представителями модернизма в русской литературе начала XX в.: по линии воздействия розановского жизнетворчества на Мережковских, Е. П. Иванова, Б. Садовского, особенно — на А. Ремизова и А. Тинякова; по линии соучастия мыслителя в процессе выработки "неомифологического" сознания (со временем породившего магистраль преемственности и развития русской литературы нынешнего столетия — "текст-миф"<sup>53</sup>) и мн. др. Очевидно также, что розановское жизнетворче-

ство подпитывалось не только материалом отечественной словесности. Чрезвычайно перспективным, например, представляется исследование автопроекций Розанова на платоновского Сократа. Но: *feci quod potui*. . .

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См., напр.: Синявский А. "Опавшие листья" В. В. Розанова. — Париж: Синтаксис, <1982>. — С. 6.
- 2 В. А. Фатеев недавно даже посетовал на это: "Каких только прозвищ не давали Розанову ("Порфирий Головлев", <...> "Смердяков", "двурушник", "Передонов" и т.п.), сколько на его долю выпало упреков, издевательств, брани!" (Фатеев В. А. В. В. Розанов: Жизнь. Творчество. Личность. — Л., 1991. — С. 7).
- 3 Статья появилась в 1894 г., неоднократно затем переиздавалась, — см., напр.: Соловьев В. С. Собр. соч. 2-ое изд. — СПб., 1914. — Т. 6.
- 4 В этой связи см., напр., статью Р. В. Иванова-Разумника 1911 г. "Юродивый русской литературы", — в кн.: И в а н о в - Р а з у м н и к . Творчество и критика. Статьи критические: 1908—1922. — Пб., 1922. — С. 154. Ср., однако, с мнением Н. П. Ашешова: "В галерее бессмертных созданий русской художественной литературы есть ряд типов, с которыми мысль невольно сближает рассматриваемого нами писателя <т.е. Розанова. — А. Д.>, действительно, пожалуй, со времен книгопечатания, самого голого. . .  
Но если взять первый яркий тип лицемерия, Иудушку Головлева, — каким он покажется неярким в сравнении с Розановым. Их, правда, сближает два качества — откровенность и стяжание. Но у Иудушки все же оказалась совесть, хоть и одичавшая, но все же совесть. Она была "загнана и как бы позабыта". И в конце концов проснулась. Экая наивность! "Я не подлец, чтобы думать о морали". . ." (Ал. О ж и г о в <А ш е ш о в Н. П.> Вместо демона — лакей. (В. В. Розанов) // Современник. — 1913. — № 6. — С. 318; в конце высказывания приведена измененная цитата из книги Розанова "Уединенное").
- 5 М е р е ж к о в с к и й Д. С. Революция и религия // Русская мысль. — 1907. — № 3. — С. 19. То же см.: Полн. соб.

- сочинений Д. С. Мережковского: В 24 т. — М., 1914. — Т. 13. — С. 72.
- 6 См., напр.: Ал. Ожигов <Ашешов Н. П.>. Указ. соч. — С. 317, см. также: С. 318, 319; Иванов-Разумник. Указ. соч. — С. 154, ср.: С. 149—150.
- 7 Розанов В. Опавшие листья. — СПб., 1913. — С. 359.
- 8 Закржевский А. "Карамазовщина". Психологические параллели. — Киев, 1912. — С. 73. Ср.: Мережковский Д. С. Розанов // Русское слово. — 1913. — 1 июля. — № 125. — С. 2; то же см.: Мережковский Д. С. Было и будет. Дневник: 1910—1914. — Пг., 1915. — С. 229—230.
- 9 Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. — Прага: YMCA-PRESS, 1923. — С. 229—230.
- 10 См.: Данилевский А. А. Mutato nomine de te fabula pagatur // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сб. VII / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1986. — Вып. 735. — С. 137—149; Данилевский А. А. Герой А. М. Ремизова и его прототип // Актуальные проблемы теории и истории русской литературы / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1987. — Вып. 748. — С. 150—165. В этой связи также см.: Кацис Л. "... я точно всю жизнь прожил за занавескою" ("Занавешенные картинки" М. А. Кузмина и В. В. Розанов) // Русская альтернативная поэтика. — М.: Изд. МГУ, 1990. — С. 42 и др.; Козьменко М. Удоноши и фаллофоры Алексея Ремизова // Эрос. Россия. Серебряный век. — М., 1992. — С. 179—180 и др.
- 11 См.: Данилевский А. А. Mutato nomine de te fabula pagatur... — С. 139—145.
- 12 См.: Данилевский А. А. Герой А. М. Ремизова и его прототип... — С. 157—159.
- 13 См.: Там же. — С. 157—158.
- 14 Ср.: Синявский А. Указ. соч. — С. 178.
- 15 Мережковский Д. С. Революция и религия // Рус. мысль. — 1907. — № 3. — С. 19. Ср. в "Живых лицах" З. Н. Гиппиус: "Ведь вот и наружность, пожалуй, чиновничья, "мизерабельная" (сколько он об этой мизерабельной своей наружности говорил, писал, горевал!), — а какой это, к черту, <...> чиновник? Просто никуда.

Не знаю, каким он был учителем (что-то рассказывал), — но, думается, тоже никуда" (Гиппиус З. Н. Стихотворения; Живые лица. — М., 1991. — С. 316—317).

- 16 Статья неоднократно переиздавалась — и при жизни Розанова (см., напр.: Розанов В. Литературные очерки. — СПб., 1899; Розанов В. Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского: Опыт критического комментария. С приложением двух этюдов о Гоголе. Изд. 3-е. — СПб., 1906) и в самое недавнее время (см. ниже).
- 17 В "Повести о чиновнике, крадущем шинели".
- 18 Цит. по: Розанов В. В. Несовместимые контрасты бытия: Литературно-эстетические работы разных лет. — М., 1990. — С. 237; 241.
- 19 О прагматике данного приема см.: Синявский А. Указ. соч. — С. 168—185.
- 20 Цит. по: Розанов В. В. О себе и жизни своей. — М., 1990. — С. 54.
- 21 В этой связи см., напр., знаменитый розановский портрет кисти Л. С. Бакста (хран. в Третьяковской гал.), а также описания его внешнего облика в кн.: Русов Н. Н. Золотое счастье. Роман. — М., 1916. — С. 52; Лутохин Д. Воспоминания о Розанове // Вестник литературы. — Пг., 1921. — № 4/5 (28/29). — С. 5; Цветаева А. Воспоминания. Изд. третье, доп. — М., 1984. — С. 546—547; Форш О. Летошний снег: Романы, повесть, рассказы и сказки. — М., 1990. — С. 304—305; Белый А. Начало века. — М., 1990. — С. 476; Гиппиус З. Н. Указ. соч. — С. 316.
- 22 См. об этом: Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). — М., 1991. — С. 35.
- 23 Равно как и на Беликова из чеховского "Человека в футляре" (как это и имеет место в "Неуемном бубне", — см. об этом: Данилевский А. А. *Mutato nomine...* — С. 141), на которого, в свою очередь, ориентирован и солугубовский Передонов (см. об этом: Минц З. Г. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сб. III / Учен. зап. Тарт. ун-та. — Тарту, 1979. — Вып. 459. — С. 110—111).
- 24 См.: Гиппиус З. Н. Указ. соч. — С. 318.
- 25 См.: Там же.
- 26 По этому поводу см., напр., след. высказывание Д. В. Философова: " "Левые", эти истые аллопаты, энергичные хирурги, <...> подозревают его <Розанова> в... эротоманстве" (Философов Д. В. Слова и жизнь. — СПб., 1909. — С. 152). Ср. у З. Н. Гиппиус: Указ. соч. — С. 332.

- 27 См.: Гиппиус З. Н. Указ. соч. — С. 326—329.
- 28 См.: Там же. — С. 325; см. также: С. 324 и др.
- 29 В Бельской прогимназии Розанов преподавал в 1891—1893 гг. Об этом периоде его жизни см., напр.: Фатеев В. А. В. В. Розанов: Жизнь. Творчество. Личность. — Л., 1991. — С. 35, 49—52 и др.
- 30 Обольянинов В. В. В. В. Розанов — преподаватель в Бельской прогимназии (письмо в редакцию) // Новый журнал. — Нью-Йорк, 1963. — Кн. 71. — С. 267—269 (при цитации здесь и далее сохранены орфография и пунктуация оригинала).

Пикатность же проекций Розанова на Передонова заключается в том, что в одной из своих статей мыслитель отрицал. . . какое бы то ни было правдоподобие созданного Сологубом образа, — см.: "Когда появился роман Ф. Сологуба "Мелкий бес", то многие читатели столичных и университетских городов приняли его за отражение современной провинции и приходили в ужас от мрака и грязи, среди которых протекает там жизнь. Провинциальный же читатель, узнавая вокруг себя отдельные черты передоновщины, все же никак не мог признать этот роман за объективное изображение провинциального уклада жизни.

<...> Сологуб никогда не видал провинции; никогда не задавался вопросом или тревогою о "состоянии России". И мог бы своего Передонова поместить с равным удобством на Сандвичевых островах, как и "в провинциальном русском городе" <...>. Оно <видение Сологуба. — А. Д.> вовсе никому и ничему не присуще, кроме странного сологубовского воображения. . . И никого и ничего не "характеризует", кроме опять же психики автора и его биографической судьбы" (Розанов В. Литературные заметки. Бедные провинциалы. . . // Новое время. — 1910. — 11 (24) июня. — № 12 300. — С. 4).

Весьма возможно, что подоплека образа Передонова была известна (со слов Ф. К. Сологуба?) Р. В. Иванову-Разумнику, писавшему в 1911 г. о Розанове: "Ведь это же Передонов, тот самый Передонов, о котором В. Розанов сердито писал, что-де это клевета, небывальщина, что-де "я сам" был учителем провинциальной гимназии, а Передонова никогда не видал. . . Помните героиню басни Крылова, которая, "в зеркале увидя образ свой", стала негодовать, и возмущаться: "что это там за рожа? Какие у нее ужимки и прыжки! Я удавилась бы с тоски, когда бы на нее хоть чуть была похожа! . . ."

- Ах, многое знакомое нам по предыдущим <розановским> строкам <из "Уединенного"> есть в Передонове: и истинно-русское хамство, и хитренькое себе-на-уме, и невежество, и бессознательное юродство, и даже трепет перед каждым городовым. Но что это было бы, если б Передонов стал заниматься <...> публицистикой?" (Иванов-Разумник. Творчество и критика. Статьи критические: 1908—1922. — Пб., 1922. — С. 149—150).
- 31 См. об этом: Данилевский А. А. *Mutato nomine*. . . — С. 143; Данилевский А. А. Герой А. М. Ремизова и его прототип. . . — С. 158.
- 32 Голлербах Э. В. В. Розанов: Жизнь и творчество. — М., 1991. — С. 44 (репринт петроградского издания 1922 г.).
- 33 См.: Там же. — С. 44—45 и др.; Лутохин Д. Воспоминания о Розанове. . . — С. 5; Синявский А. Указ. соч. — С. 317—322 и др.
- 34 Гроссман Л. Путь Достоевского. — Л., 1924. — С. 148. См. об этом также: Гроссман Л. Одна из подруг Достоевского // Русский современник. — М.; Л., 1924. — Кн. 3. — С. 248—252; Сулова А. Годы близости с Достоевским: Дневник—повесть—письма / Вступ. ст. и прим. А. С. Долинина. — М., 1991 (репринт московского издания 1928 г.); Голлербах Э. Указ. соч. — С. 13; Фатеев В. А. Указ. соч. — С. 31—32 и др.
- 35 См. об этом, напр.: Фатеев В. А. Указ. соч. — С. 40—41, 44 и др.
- 36 В этой связи см. след. воспоминание Э. Ф. Голлербаха, относящееся к 1915—16 гг.: "Помню, однажды любовно поглаживая том "Дневника писателя", Розанов сказал: "Научитесь ценить эту книгу. Я с ней никогда не расстаюсь". Достоевский всегда лежал у него на столе" (Голлербах Э. Указ. соч. — С. 44, ср.: С. 62).
- 37 Кстати, их обилие и даже некоторая чрезмерность, намеренность заставляют усомниться в подлинности рассказов Розанова о финале его брака с Суловой. Согласно распространяемой (буквально навязываемой) им версии, Сулова "бросила" его (см. об этом, напр.: Гроссман Л. Одна из подруг Достоевского. . . — С. 250). С др. стороны, известно, что Розанов — со слов Суловой — полагал, будто она бросила Достоевского (см.: Там же. — С. 252), тогда как на деле инициатором прекращения их отношений был именно Федор Михайлович. Не являются ли розановские рассказы об оставлении его Суловой фальсификацией, предпринятой опять-

таки для увеличения сходства его судьбы с судьбой Достоевского (как он ее представлял)? Положительный ответ на этот вопрос кажется весьма вероятным, особенно с учетом зафиксированной З. Н. Гиппиус обмолвки Розанова (единичной!) о том, что, в конечном итоге, именно он окончательно похерил их с Суловой брачные отношения (см.: Гиппиус З. Н. Указ. соч. — С. 329).

- 38 В этой связи см. позднее заявление-воспоминание Ремизова о том, что Розанов „женился для „опыта“ на любовнице Достоевского” (Цит. по: Морковин В. Приспешники царя Аськи // *Československa rusistika*. — 1968. — Т. 14. — № 4. — S. 182).
- 39 В этой связи см. след. утверждение А. С. Долинина: “Мыслями Достоевского Розанов вдохновлялся всю свою жизнь, по характеру своему, по своему душевному укладу представляя собой удивительную смесь различных черт как положительных, так и отрицательных героев Достоевского” (Долинин А. С. Примечания // *Сулова А. Годы близости с Достоевским*. . . — С. 173).
- 40 См. об этом: Голлербах Э. Указ. соч. — С. 45.
- 41 Гиппиус З. Н. Указ. соч. — С. 340.
- 42 В этой связи см. след. замечание З. Н. Гиппиус: “Пишет он <Розанов> — как говорит: в любой строке его голос, его говор, спешный, шепотный, интимный” (Там же. — С. 320).
- 43 Ремизов вспоминал по этому поводу в 1932 г.: “<...> интонацию Розанова сохранил Достоевский. Есть одно место в “Братьях Карамазовых”. Живая речь Розанова. Когда сердится. . . Слова Федора Павловича Карамазова: “Денег он не просит, правда, а все же от меня ни шиша не получит” и т.д., кончая “вот на чем только и выезжает.” (Цит. по: Морковин В. Приспешники царя Аськи. . . — S. 183). А Н. А. Бердяев в самом конце 1930-х гг., заявил: “Мне всегда казалось, что он <Розанов> зародился в воображении Достоевского и что в нем было что-то похожее на Федора Павловича Карамазова, ставшего гениальным писателем” (Бердяев Н. А. Самопознание. . . — С. 148).
- 44 “Карамазовщина это плотско-земное, природное и даже сладострастное начало” (Синявский А. Указ. соч. — С. 322).
- 45 Розановская переделка Лизаветы Смердящей в “Елизавету Сладкую” — тоже явно в русле этого заявления.
- 46 Цит. по: Розанов В. В. Люди лунного света: Метафизика христианства. 2-е изд. — СПб., 1913. — С. 17. В связи с

розановским прославлением многоженства напомним о многочисленных женах старика Карамазова.

- 47 Иванов-Разумник. Творчество и критика. . . — С. 154.
- 48 См. об этом: Синявский А. Указ. соч. — С. 259—260 и мн. др.
- 49 О противоречивых взаимоотношениях двух мыслителей см., напр.: Голлербах Э. Указ. соч. — С. 22—37 и др.; Лосев А. Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. — М., 1990. — С. 54—55 и др.
- 50 См. об этом: Синявский А. Указ. соч. — С. 313.
- 51 Цит. по: Розанов В. Сочинения. — Л., 1990. — С. 542.
- 52 Синявский А. Указ. соч. — С. 320—321.
- 53 См об этом: Минц З. Г. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сб. III / Тарт. ун-та. — Тарту, 1979. — Вып. 459. — С. 76—120; Топоров В. Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А. А. Кондратьева "На берегах Ярыни". — <Trento, 1990>.

## "КОНСТАНТА СЛУЧАЙНЫХ МИМОЛЕТНОСТЕЙ..."

Заметки о неклассическом языке  
Пастернака

П. А. ЕНСЕН

Понятие классического искусства весьма шатко. Одним концом оно опирается в греческое искусство, а другого конца нет.

Знаковая функция словесного языка основана на том, что слова представляют понятия и отношения, которые моделируют действительность. Из этого вытекает, что язык в целом не приспособлен к выражению непосредственных чувственных переживаний. Непосредственные переживания языку не по нутру. Они скорее подходят тем медиумам, материал которых сам по себе не знаковый и которые не "мешают" своей знаковостью, — как музыка или живопись.

В определенные периоды, однако, литература стремится к большей непосредственности. Примеры — эпохи романтизма, импрессионизма и экспрессионизма. Тут поэзия хочет приблизиться к непосредственным впечатлениям от реалий, предметных или душевных, отчего язык поэзии становится менее "языковым", т.е. менее идейным, и более "музыкальным" или "живописным".

При крайнем стремлении к непосредственности вербальный язык может стать преградой на пути поэта к реалиям (или — реалий к поэту). Отсюда тот "конфликт" с языком, который лежит в основе поэтики молодого Пастернака, и который рассмотрен в статье Ю. М. Лотмана "Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста" (Лотман, 1969).

Анализ Ю. М. Лотмана, в частности, проясняет характер так называемого реализма молодого Пастернака.

Сам Пастернак не применял понятия реализма к своему раннему творчеству. Наоборот, тот реализм, который в дальнейшем (в период написания романа "Доктор Живаго") якобы станет его идеалом, он противопоставит своей ранней манере. Тем не менее, критики и читатели часто говорят о "реализме" именно ранних пастернаковских текстов, и анализ Ю. М. Лотмана показывает, о чем тут речь. Речь идет о непосредственности, о своего рода феноменологической первичности, о стараниях поэта своим языком подавать то единство бытия, которое непосредственно дано ему, но которое обычный язык якобы разнимает и умерщвляет.

Молодой Пастернак был ярым "непосредственником". Как его наброски и стихи, так и философские размышления часто трактуют одно и то же. Что происходит, когда сама жизнь становится искусством? Тут между автором и жизнью встает язык. Чтобы достичь действительности, надо прорваться к ней сквозь язык или наперекор языку. Пастернак говорит об *освобождении* вещей от их обычных имен.

Чем объяснить эти усилия "деконструировать" язык? Ю. М. Лотман предлагает следующий ответ: "Борьба с фикциями языка во имя реальности, прежде всего, опирается на представление о том, что отдельность предметов порождена языковыми схемами. Действительность слитна, и то, что в языке выступает как отгороженная от других предметов вещь, на самом деле представляет собой одно из определений единого мира" (Лотман 1969, 226).

Можно убедиться в точности этого объяснения, если прочитать прозаические наброски Пастернака или его пространное письмо к Ольге Фрейденберг от 23 июля 1910 г. Действительно шла борьба с фикциями языка. Пастернак стремился к коренному переименованию языка, к парадоксальному "пере"- или "де-языковыванию". В одном месте он сам определил свое стремление оксюморонной формулой: "Называя, хотелось освобождать их от слов" (Пастернак 1991, 727). Соответственно, Ю. М. Лотман констатирует, что речь идет "о защите жизни <...> от слов" (Лотман 1969, 231).

С какими языковыми фикциями боролся автор? От каких слов хотелось освободить вещи? На этот вопрос нетрудно ответить: от обычных, привычных. В рамках

литературы можно ответить — от традиционного, "классического" типа литературного языка.

В бытовом понимании есть такой тип языка. Под классическим типом художественной речи мы понимаем речь, в которой язык как будто функционирует так же, как в обычной, нехудожественной речи. При классическом типе речи само искусство, следовательно, творится не на уровне самих слов, а на уровне символизированного ими, — на уровне фиктивного, "миметического" изображения.

Конкретные знаки такого литературного текста читаются так же, как обычные знаки, а понимаются по-особому. Слова как будто те, что и в жизни, но они делают, или ими делается, нечто иное. Индивидуальные знаки представляют воображаемые, идеальные содержания. Например, читая Толстого или Достоевского, мы не глядим на сами слова, а на изображенный мир. Там "стол" есть стол и "лошадь" значит лошадь. Но читать такой текст значит — *воображать* содержание фраз<sup>1</sup>.

Именно условные смыслы слов, однако, были ничемны для молодого Пастернака. Они буквально не касались вещей в том первичном переживании, для которого автор искал выражения. Или, как пишет Ю. М. Лотман: "Это слово "глухо". Оно лжет" (Лотман 1969, 231). Отсюда усилия Пастернака "освободить" вещи от их обычных, условных имен. Именно эти усилия привели к переименованию самого языка: "Поэтому текст строится как сознательная замена одних, ожидаемых по законам бытового сознания, денотатов другими и параллельная взаимная подмена языковых функций" (Лотман 1969, 226).

Согласно Ю. М. Лотману, эта взаимная подмена денотатов и функций, — для которой Пастернак впоследствии предлагал точный термин *смещения*, — означает "разрушение облика мира, создаваемого "здравым смыслом" и автоматизмом языка <... >" (Там же, 235). Действительно, здравый смысл уже не считался ни "здравым", ни "смыслом". Но здесь возникает крайне интересный вопрос: какой смысл возник в новом типе текста? Каким способом новое высказывание, основанное на смещенных, т.е. "освобожденных" от традиционного смысла словах, вообще могло бы тут же получить новый, собственный смысл? Как же значимость могла стать смыслом, если автор нарочно и систематически противодействовал смы-

словой вторичности в интересах чувственной первичности?

Вопрос этот не умозрительный, а исторический. Он задается не нами, а задан самим Пастернаком, который очень рано, начиная с 1910-х годов, начал сетовать на недостаток смысла в своей лирике.

Творчество Пастернака можно разделить на два главных, очень не равных друг другу этапа<sup>2</sup>. Первый охватывает период от начала пути до 1918 года, второй — всю остальную жизнь автора. Ряд данных свидетельствует о том, что 1917-й и 1918-й годы были поворотными и отправными. Тут лирика Пастернака осуществилась в лирических композициях, вошедших потом в сборники "Сестра моя — жизнь" и "Темы и вариации", — и тут начата новая, большая проза. Оттуда стремление автора стало иным, — тем, каким оставалось все 20—30-е годы, и которое воплотилось в романе "Доктор Живаго".

Сам факт стремления Пастернака отринуть собственную манеру, как и история его ухода от нее, хорошо известны. Менее ясна причина этого. Чаще всего ищут ее в обстоятельствах внешней истории, не без подсказки автора. Оказавшись лицом к лицу с напористыми 20-ми годами, Пастернак понял, что ему недостает чего-то существенного в лирике. Но чего именно? В чем состоял ее недостаток?

Пастернак сам видел главный недостаток ранней лирики в зависимости от контекста: Он писал Осипу Мандельштаму, что "это все безусловно, так рассчитано на общий поток времени (тех лет), на его симпатический подхват"<sup>3</sup> — в отличие от "абсолютной" содержательности поэзии Мандельштама. В неопубликованной анкете Пастернак соответственно писал о "сотрудничестве" ранних вещей с воображением тогдашнего адресата и об их "полете и расчете на подхват с ближайшей родной трапеции"<sup>4</sup>.

Но чем объяснить такую зависимость ранней лирики Пастернака от контекста? Согласно Ю. М. Лотману, поэтика Пастернака основана на убеждении, что "действительность слитна, и то, что в языке выступает как отгороженная от других предметов вещь, на самом деле представляет собой одно из определений единого мира" (ср. выше). Напрашивается вывод, что в таком случае данная поэтика основана на случайном. Если действитель-

ность слитна, и вещи являются не отдельными вещами, а равноправными определениями единого мира, тогда любая вещь, любая деталь годится для картины действительности (даже в качестве ее определения)<sup>5</sup>. В таком случае именно случайное — существенное.

Это не удивит читателя поэта, первые стихи которого кончались утверждением "И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд" — и который в другом стихотворении восклицает "О сонный начес беспорядка / О дивный, божий пустяк!" ("Достатком, а там и пирами. . ."). В письме 1912-го года Пастернак соответственно наставлял сестру, что только случайное, т.е. лишенное своих обычных связей, только оно настоящее: ". . . не кажется ли тебе, что правдиво сочиненное отличается от действительности так же, как оброненная, лежащая на улице вещь (например, кошелек или номерок от собаки или квитанция) от тех, которые на местах у владельцев. Эти утерянные, и только они, суть настоящие вещи"<sup>6</sup>.

Спустя пятнадцать лет, рассказывая в другом письме к сестре Жосефине об обстоятельствах получения письма от родных, Пастернак возводит случайность в стилистическую константу эпохи: "Все это, от садовой тачки и грабель в суровой бумаге для Женички, и полоски на лбу, от надвинутой кепки, от толчеи Клязьминской и Тарасовской публики до содержания вашего письма и обстоятельств его чтения так типично для всей прожитой нами жизни! Это какая-то константа случайных мимолетностей; с участием природы именно в этом городском сочетании, аниметически повторяющаяся, точно без изменений. Начинает казаться, что это стиль, который взят нами для данного изданья, называемого жизнью на земле"<sup>7</sup>.

Я думаю, что здесь кроется часть ответа на вопрос о "недостатке" лирического языка. Текст, основанный на конкретных случайностях, не может и не хочет выразить смысла. Он "обезъязычивает" слова, смещая их на другой тип медиума, вроде музыки, — музыки в том смысле, о котором писал Ницше и вслед за ним Александр Блок<sup>8</sup>. Такой текст ничего не представляет. Его семиосис нельзя назвать представлением или репрезентацией. Здесь знаки не знаки в полном смысле<sup>9</sup>. Они не служат средством репрезентации мыслимого, понятий, а непосредственно презентуют конкретное чувственное переживание, импульс, мгновенное движение и т.д.<sup>10</sup>.

Перед нами не текст-смысл, а текст-жест, своего рода *развернутое междометие*. Сам текст ничего определенного не значит, осмысление не задано, смысл нарочно не оформлен, — отчего значение должно привноситься адресатом. Так как текст состоит из набора случайностей, и его единство основано на непосредственном переживании единства данных случайностей и всего прочего, то значимость текста должна исполняться читателем. Именно в этом смысле текст, по словам Пастернака, рассчитан *на подхват с ближайшей родной трапеции*, — притом и близость и родство "трапеции" нужны: только тот, кто разделял первоначальное переживание, может подхватить "летучие" стихи.

В чем состоит принципиальное отличие такого текста от классического изображения? В поисках ответа я позволю себе отступление.

Известное сочинение Серена Киркегора "Повторение" (Gjentagelsen, 1843) содержит замечательный анализ нового вида театрального искусства. Дело происходит в Берлине. С целью проверки, возможно ли настоящее повторение, киркегоровский автор Константин Константиус поехал в Берлин и пошел в "Konigstadter Theater", фарсовые представления которого в прошлый приезд доставили ему огромное удовольствие.

Исходная посылка анализа такова: современный человек чаще всего не может увлекаться классическим театральным представлением, поскольку он скорее "насыщается крепкой пищей действительности". Поэтому новый вид театра с названием "Posse", т.е. фарс, который в данный момент пользуется огромной популярностью, основан на новом отношении к действительности. В классической пьесе индивидуальный знак якобы исчерпывающе представляет всеобщую идею. Поссэ, напротив, делает ставку на случайное. Однако случайное ничего не может *представлять*, — зато оно претендует на значимость абстрактной категории "вообще" или "как таковой". Например, какая-то пожилая дама на сцене претендует быть "матерью как таковой".

Что это за абстрактные категории? Автор приводит такой пример: "Вот перед нами пейзаж, который представляет деревенский край как таковой. Такая абстракция художественно невыполнима. Вся штука, поэтому, в противопоставлении, а именно в случайной конкретиза-

ции" (Kierkegaard 1921, 221). То есть, за подбором конкретных случайностей постулируется абстрактная значимость. Вопреки принципиальной невозможности *представить* целую абстрактную категорию *деревни как таковой*, удачная случайная конкретизация может вызвать подобное впечатление.

Последнее, в свою очередь, автор объясняет тем, что в нашей памяти еще с детства имеются такие большие категории вообще: "... с детства, когда у нас были такие огромные категории, что теперь голова кругом ходит при мысли о них, когда из бумажного листа мы вырезали мужика и бабу как таковых, которые были мужиком и бабой как таковыми в еще более строгом смысле, чем Адам и Ева".

Отсюда готовность зрителя поссэ сыграть свою роль, — вспомнить и пустить в игру те абстрактные категории, которые случайные явления на сцене якобы конкретизируют.

Константин Константинос утверждает, будто все в поссэ — герой, ситуация, действие, реплика — нарисовано по этому абстрактному размеру *вообще*. Зритель не знает, как ему быть, смеяться или плакать, ибо все здесь наивно, нигде нет иронии. Поэтому зрителю необходимо "быть *самодеятельным*", т.е. принимать деятельное участие в осмыслении пьесы, — "воздействие целиком зависит от настроения зрителя". Иными словами, смысл не оформлен, между случайными конкретными вещами на сцене и абстрактными категориями, которые они якобы конкретизируют, — зияющее расстояние. Пьеса, по наблюдению автора, действует то в силу "объемистости абстракции", то в силу помещения в нее "такого действительного, что можно рукой достать". Именно поэтому Константинос говорит о "противопоставлении" конкретного и абстрактного.

Немного дальше, среди комментариев к составу актеров в поссэ, попадает интересное соображение о различных эффектах идеального представления, с одной стороны, и случайной конкретизации, — с другой. Главные артисты ансамбля должны быть "лириками", которые поддаются мгновенным побуждениям. Но вполне допустимо, чтобы весь остальной состав был случайным подбором: "Даже не надо исключить кого-либо с физическим недостатком. Ибо, вслед за идеальным, наиболее

подходящее — случайное. Одна остроумная голова сказала, что человечество можно делить на офицеров, горничных и трубочистов. Это замечание для меня не только остроумно, оно и глубоко, и требуется большой спекулятивный талант, чтобы придумать лучшее деление. Если же деление не идеально исчерпывает свой предмет, тогда случайное во всех отношениях предпочтительно, так как оно пускает в ход нашу фантазию. Приблизительно верное деление не удовлетворяет интеллект и совсем ничтожно для фантазии, отчего его следует отвергнуть <...> Если на театре надо представить человека, тогда потребуется или конкретное создание, абсолютно завершенное в идеальности — или же случайное <...> В "Поссе" <...> второй разряд ансамбля действует в силу одной абстракции категории "вообще" и достигает этого через случайную конкретизацию. Собственно, дело дошло всего лишь до действительности. Но дальше и не надо; зритель примиряется комично с тем, что случайность претендует на идеальность, — что она делает тем, что вступает в художественный мир сцены" (Там же, 225—226).

В этом анализе Киркегор уловил важнейшие черты перехода от классического, миметического изображения к неклассическому, "современному" типу текста. Теперь мы вернемся к творчеству Пастернака. Данные соображения представляют немалый интерес и в применении к нему. Они содержат частичный ответ на поставленный нами вопрос о досмысловой значимости случайного текста. Давайте суммируем этот ответ, переводя его с языка термины литературного текста.

Значимость данного рода базируется на случайной конкретизации. Случайная вещь претендует на значимость тем, что попадает в текст; вводя случайность в текст, автор внушает читателю, что она значима. Однако между словом и его значением, т.е. между псевдо-знаком и его предполагаемым "содержанием", нет оформленного отношения. Именно отношения между словами и понятиями-интерпретантами отсутствуют или же смещены. Слово не представляет вещь или понятие знаково. Скорее все высказывание ритмом и просодией — т.е. ходом своим, исполнением — претендует на то, что данные случайные вещи что-либо существенное конкретизируют.

Творчество Пастернака изобилует примерами случайных конкретизаций. Самая программная — формула "се-стра моя — жизнь", которая претендует на значимость

"жизни как таковой" за словом "сестра" или "сестры как таковой" за "жизнью". Другие примеры выставляются напоказ в "Философских занятиях" того же сборника. За набором якобы случайных черт постулируется значимость поэзии, творчества, души как абстрактных категорий вообще. Будто "круто налившийся свист" есть поэзия как таковая, и т.д. Эссеистика и письма автора пестрят примерами. Достаточно вспомнить формулу, вынесенную в заглавие данной статьи — "константа случайных мимолетностей". Здесь Пастернак постулирует значимость эпохи<sup>11</sup>.

Таково его переживание, такова его поэтика. Однако идентификация случайной, освобожденной, смещенной реальной детали с существом жизни не оставляло места для самого поэта. Подобного рода переживание выносится за рамки времени и истории. Если смысл не оформлен, если оценка и толкование происходящего автором отсутствуют, то нет времени и истории. Случайностная поэтика никого не знает за собою, ни божества с той стороны, ни автора с этой. Она усиливает чувство самой жизни, но неизбежно уменьшает место для человека в ней, — присутствие самой жизни и природной силы возникает за счет отсутствия толкующего человека и человеческого толкования. Отсюда поиски прозы у Пастернака и растущая острота проблемы биографии и времени в двадцатые годы.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Гаспаров, 1992 = Гаспаров Б. М. "Gradus ad parnassum" (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака). // "Быть знаменитым некрасиво...". Пастернаковские чтения. — М., 1992. — Вып. 1. — С. 110—135.
- Лотман, 1969 = Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. (Труды по знаковым системам: 4.) — Тарту, 1969. — Вып. 236. — С. 206—238.
- Пастернак, 1991 = Пастернак Б. Л. Собр. соч. в 5-ти т. — М., 1991. — Т. 4.
- Цветаева, 1972 = Цветаева М. Неизданные письма. — Париж, 1972.
- Søren Kierkegaard 1921 = "Gjentagelsen" // Samlede Skrifer.— København, 1921. — В. III. — S. 189—293.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Как правило плохо, когда в тексте такого типа мы замечаем сами слова за счет изображенного, воображаемого мира.
- 2 О проблеме периодизации творчества Пастернака см.: Баевский В. С. Три эпохи Бориса Пастернака // "Быть знаменитым некрасиво...". Пастернаковские чтения. — М., 1992. — Вып. 1. — С. 33—42. Несмотря на то, что Пастернак всю жизнь стремился к прозе, автор статьи в основу своей периодизации кладет формальные качества лирики Пастернака.
- 3 Письмо О. Манделштаму от 24 сентября 1928. "Чудо поэтического воплощения" // Вопросы литературы. — 1972. — № 9. — С. 162.
- 4 Струве Н. А. Затерянная заметка Бориса Пастернака // Boris Pasternak and His Times. Lazar Fleishman (ed). — Berkeley, 1990. — P. 416—417.
- 5 Как известно, Пастернак впоследствии утверждает именно это в "Охранной грамоте" (Ч. 2, гл. 7).
- 6 Письмо сестре Жосефине от 17 мая 1912 // Борис Пастернак об искусстве. — М., 1990. — С. 299—300. Еще двадцать лет назад Александр Чудаков обнаружил "случайную поэтику" у А. П. Чехова. Мне кажется, что у Чехова лишь зачатки того, что впоследствии у Пастернака разовьется вовсю — во всю поэтику, которая взаправду "случайностная".
- 7 Письмо Жосефине от 24 июня 1927 // Знамя. — 1990. — № 2. — С. 198—199 (курсив автора).
- 8 О роли статьи Александра Блока "Крушение гуманизма" в творчестве Пастернака начала 20-х гг. см.: Серман Илья. "Высокая болезнь" и проблема эпоса в 1920-е годы // Борис Пастернак: 1890—1990. / Под ред. Льва Лосева. — Нортфилд; Вермонт, 1991. — С. 75—94.
- 9 Ср. замечание Ю. М. Лотмана о том, что "коммуникация в произведениях Пастернака всегда незнаковая и передается глаголами чувств. Знаковые контакты невозможны" (Лотман 1969, 231).
- 10 О презентативных и репрезентативных типах текста, см.: Hansen-Lžve A. A. Intermedialität und Intertextualität // W. Schmid. Dialog der Texte. — Wien, 1983. — 289ff. Данное противопоставление была актуальным в немецкой филосо-

фии начала века, ср. Husserl Edmund. *Zur Phaenomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893—1917). — Haag, 1966. — S. 35; Гуссерль ссылается на Франца Brentano.

- 11 Отсюда та двойственность, которая так характерна для лирики Пастернака. Как он сам, так и Роман Якобсон и другие останавливались то на конкретном, то на абстрактном характере его стихов. Сейчас нам легче понять, что эти понятия комплиментарны в качестве определения его поэтики, и к чему восходит эта комплиментарность. С одной стороны, стихи базируются на переживании совершенно конкретных, случайных деталей. Отсюда они конкретны, наивны, "реалистичны". С другой стороны, подача этих конкретностей заключает в себе двойную абстракцию. Во-первых, сами конкретные детали "абстрагируются" тем, что вырываются из прагматического контекста ("место в кармане"). Во-вторых, та значимость, за которую автор ратует тем, что вводит их в текст, базируется на насильной абстракции, на внушении-постулате, что данная деталь является конкретизацией целой абстрактной категории "как таковой".

## ДОКТОР ЖИВОПИСЬ

### О "романах" Бориса Пастернака "Доктор Живаго"

С. ВИТТ

Способность художественных текстов рассказывать о самих себе — явление, которое в последние годы все больше обращает на себя внимание исследователей. Для характеристики такого типа текста применяется термин "автометаописание". В частности, Р. Д. Тименчик в статье "Автометаописание у Ахматовой"<sup>1</sup> дает ему такое определение: "Присутствие в самом стихотворном тексте смысловой мотивировки 'сведения мысли' 'именно к данному числу слогов' — и шире — подчеркнутую в тексте смысловую связь между разными уровнями мы назовем "автометаописанием" ". Для произведений, которые называют признаки, свойственные самим текстам, употребляется также термин "автология"<sup>2</sup>. В данной статье мы будем говорить об автометаописании.

В этой связи особый интерес представляют произведения, сюжет которых непосредственно касается создания каких-то текстов. В русской постсимволистской литературе два самых известных и шумевших романа — "Мастер и Маргарита" М. Булгакова и "Доктор Живаго" Б. Пастернака — принадлежат именно к этой категории.

В настоящей статье речь пойдет о последнем. Мы попытаемся подойти к роману "Доктор Живаго" с точки зрения автометаописания<sup>3</sup>, с целью найти ключ к более глубокому пониманию некоторых особенностей художественной структуры текста<sup>4</sup>.

За исходную точку можно взять одно из имеющихся в произведении высказываний о природе искусства. Речь идет о размышлениях молодого Юры Живаго на похоронах Анны Ивановны об искусстве как ответе на явление смерти<sup>5</sup>. "Сейчас как никогда ему было ясно,

что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает"<sup>6</sup>.

Упоминание здесь "Откровения Иоанна", разумеется, не случайное. О значении этого библейского текста для Пастернака в связи с "Доктором Живаго" свидетельствует хотя бы тот факт, что в одном из ранних рукописных вариантов, который датирован 1946 годом, роман назывался "Смерти не будет" и сопровождался эпитафией из "Откровения Иоанна"<sup>7</sup>: "И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет; ибо прежнее прошло" (Откр. 21: 4).

В окончательном варианте романа эпитафия нет. Его слова вошли непосредственно в текст. Они являются квинтэссенцией Юриного монолога, произнесенного им в утешение тяжело больной Анны Ивановны, и высказаны в несколько разговорной форме: "Смерти не будет, говорит Иоанн Богослов, и вы послушайте простоту его аргументации. Смерти не будет, потому что прежнее прошло. Это почти как: смерти не будет, потому что это уже видали, это старо и надоело, а теперь требуется новое, а новое есть жизнь вечная" (3, 70).

Таким образом, "Откровение Иоанна" с самого начала тесно связывается с главными тематическими пучками романа, а именно: жизнь—искусство—воскресение—бессмертие. Прочитированное выше определение искусства ("Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает") в этой связи привлекает внимание и своим характером: оно автометаописательно. Если роман "Доктор Живаго" является "истинным искусством"<sup>8</sup>, то его отношение к "Откровению" можно, в каком-то смысле, охарактеризовать как дописывание. Попробуем проанализировать природу этого явления.

Семантика слова "дописывать" включает компонент "продолжение". В тексте, который, в частности, выполняет функцию продолжения, естественно искать стык, место его встречи с другим текстом. Вероятнее всего, что им является начало.

Рассмотрим первую страницу романа. Хоронят мать Юрия, Марию Николаевну. Гроб опускают в могилу,

забрасывают землей. На образовавшийся холмик поднимается десятилетний Юра: "Он поднял голову и ОКИнул с возвышения осенние пустыри и главы монастыря отсутствующим ВЗОРОМ. ЕГО курносое лицо ИСКАЗИЛОСЬ. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоюет. Закрыв лицо руками, мальчик ЗАРЫДАЛ. ЛЕТЕВШЕЕ НАВСТРЕЧУ ОБЛАКО стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми ПЛЕТЬМИ холодного ливня" (3, 7)<sup>9</sup>.

Теперь взглянем на первую страницу "Откровения святого Иоанна Богослова". В седьмом стихе обращает на себя внимание одна особенность: слова, которые здесь встречаются, имеют некое свое соответствие — семантическое и фонетическое — с отмеченными выше элементами романа: "Се, ГРЯДЕТ С ОБЛАКАМИ, И УЗРИТ ЕГО всякое ОКО, и те, которые ПРОНЗИЛИ ЕГО; и ВОЗРЫДАЮТ пред Ним все ПЛЕМЕНА земные. Ей аминь" (Откр. 1: 7).

Итак, словосочетание "ГРЯДЕТ С ОБЛАКАМИ" в стихе "Откровения" в некотором смысле соответствует "ЛЕТЕВШЕЕ НАВСТРЕЧУ ОБЛАКО" в романе. Далее: "УЗРИТ ЕГО" в стихе "<...> ВЗОРОМ. ЕГО <...>" в романе, "ОКО" в стихе — "ОКИнул" в романе, "ПРОНЗИЛИ" в стихе — "ИСКАЗИЛОСЬ" в романе, "ВОЗРЫДАЮТ" в стихе — "ЗАРЫДАЛ" в романе, и, наконец, "ПЛЕМЕНА" в стихе — "ПЛЕТЬМИ" в романе.

Таким образом, текст "Откровения" просматривается изнутри романа, как будто он предшествовал "Доктору Живаго" на старинном палимпсесте. Сами слова "пронзили" и "искажилось" хорошо характеризуют изменения библейских слов: они "пронзили" текст романа и вследствие этого сами немного "искажились".

В этой связи интересно отметить, что подобное явление, то есть встреча двух текстов с последующими за этим изменениями, непосредственно описано в самом романе, в двенадцатой части — "Рябина в сахаре". В седьмой главе встречается сцена, где солдатка-ворожея заговаривает большую корову, свидетелем чего становится во время своего пребывания в плену у партизан доктор Живаго. Заговор ворожеи комментируется таким образом: "Юрий Андреевич был достаточно образован, чтобы в ПОСЛЕДНИХ СЛОВАХ ворожеи заподозрить НАЧАЛЬНЫЕ МЕСТА какой-то летописи, Новгородской или Ипатьев-

ской, НАСЛАИВАЮЩИМИСЯ ИСКАЖЕНИЯМИ превращенные в апокриф. Их целыми веками КОВЕРКАЛИ знахари и сказочники, устно передавая их из ПОКОЛЕНИЯ В ПОКОЛЕНИЯ. Их еще раньше ПУТАЛИ И ПЕРЕВИРАЛИ ПЕРЕПИСЧИКИ" (3, 362).

Обращает на себя внимание тот факт, что текст, к которому подключен заговор ворожей, то есть текст летописи, функционирует по подобному же принципу. Летописи, как известно, "подключались" к Библии посредством того, что с самого начала пересказывали библейскую историю. "Повесть временных лет", например, начинается с рассказа о разделении Земли после потопа. Затем следует изложение вавилонского столпотворения и разделения народов, и только после этого "Повесть" обращается к собственно славянской истории.

Чуть ранее встречается рассуждение и о самой природе подобных изменений. Здесь они основываются на тексте извлечений из девяностого псалма, который доктор находит в ладанке убитого солдата. Этот текст содержит те изменения и отклонения, "которые вносит народ в молитвы, постепенно удаляющиеся от подлинника от повторения к повторению" (3, 331). Более того, в романе приводятся прямые сравнения подлинного текста псалма и найденной грамотки: "В псалме говорится: "Живый в помощи Вышнего". В грамотке это стало заглавием заговора: "Живые помощи". Стих псалма "Не убоишися... от стрелы летящая во дни (днем)" превратился в слова ободрения: "Не бойся стрелы летящей войны". "Яко позна имя мое", — говорит псалом. А грамотка: "Поздно имя мое". "С ним есмь в скорби, изму его..." стало в грамотке "Скоро в зиму его" (3, 331).

При более тщательном рассмотрении этого процесса можно отметить одну важную особенность: те изменения, которые претерпели слова в народном варианте псалма, очень напоминают те искажения стиха "Откровения" (1:7), которые были обнаружены нами на первой странице романа "Доктор Живаго". Преобразования, например, слов "не убоишися" и "позна" в "не бойся" и "поздно" кажутся такого же рода изменениями, как "пронзили" — в "исказилось" и "племена" — в "плетьми"<sup>10</sup>.

Сначала мы отметили определенную связь, которая существует между романом в целом и "Откровением Иоанна". Затем мы видели два случая, когда подобное же

отношение между разными текстами обнаруживается на уровне действия романа, и тут же эксплицитно комментируется. Конкретное описание текста внутри романа оказывается автометаописательным в отношении к произведению в целом.

Явление палимпсеста, то есть наслоение текстов друг на друга, наблюдается в творчестве Пастернака чуть ли не с самого раннего его этапа. В 1910 году молодой Пастернак, расставшись со своими надеждами на музыкальную карьеру, поступает в семинар Г. Г. Шпета по теоретической философии Юма. К этому времени относятся первые стихотворения будущего поэта. Они представляют для нас определенный интерес и с "технической" стороны, которую можно наблюдать на следующих примерах, заимствованных из книги Е. Б. Пастернака: "На обороте страниц в тетрадке с черновиком его <Пастернака. — С. В.> реферата "Психологический скептицизм Юма", который был переписан и подан к 1 февраля 1910 года, записаны черновые наброски стихотворений. Среди них: "Опять весна в висках стучится...", "Безумный, жадный от бессонниц...", "Звуки Бетховена в улице..."<sup>11</sup>.

"Первоначальная рукопись "Сестры моей жизни" не сохранилась. Она была вшита в обложку "Поверх барьеров", ее стихотворения записывались на заклеенных страницах сборника. Она погибла во время войны, когда в дом попала бомба. О ней рассказывали братья Штихи и сама Елена Александровна <Виноград. — С. В.), но точно вспомнить ее состав никто не мог"<sup>12</sup>.

Несмотря на то, что здесь речь идет о чисто механическом приеме, который в определенном случае может мотивироваться таким, например, внешним фактором, как дефицит бумаги<sup>13</sup>, тем не менее заманчиво рассматривать его как первую ступень к развитию явления, со временем приведшего к палимпсестам, пример которых мы нашли на первой странице "Доктора Живаго"<sup>14</sup>.

Вряд ли вызовет сомнение то, что роман Пастернака на некотором уровне действительно рассказывает о себе и своем возникновении. На уровне же действия роман, как известно, рассказывает о человеке, который сам творит — о поэте Юрии Живаго. Ему принадлежит заключительное слово в романе — его стихи составляют последнюю, семнадцатую главу. Его же и процитированное выше утверждение о том, что "Большое, истинное

искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает". Эта формулировка должна, очевидно, каким-то образом соотноситься и с собственным творчеством Живаго. Каков характер дописывания на этом уровне?

В русском языке за глаголом "писать", как известно, закреплено два главных значения, 'писать текст' и 'писать красками'. Попытаемся семантически проанализировать писание Юрия. Впервые о нем упоминается в главе "У Свентицких". Там сообщается, что Юра "еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний, куда бы он в виде скрытых взрывчатых гнезд мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и предумать. Но для такой книги он был еще слишком молод, и вот он отделялся вместо нее писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине" (3, 67).

Как видим, писание Юрия связывается с живописью с первого же упоминания о его творчестве. Речь, правда, пока что идет только о сравнении, но важно то, что слово "писать" употребляется здесь сразу же в обоих своих значениях. Более того, за сравнением можно увидеть конкретного художника и конкретную картину, а именно: А. А. Иванова и его "Явление Христа народу", над которой художник работал в течение 20 лет, сделав к ней более 600 этюдов. Эта полускрытая отсылка оказывается весьма значимой в смысловой структуре текста. Связано это с решением основного мотива картины: центральной ее фигурой является не Христос, а Иоанн Предтеча, нарисованный на переднем плане среди своих учеников. Изображен тот момент, когда они впервые увидели вдали Христа. Сразу же за скрытой отсылкой к этой картине пойдет речь об отношении Юрия к своему дяде Николаю Николаевичу Веденяпину: "Юра понимал, насколько он обязан дяде общими свойствами своего характера.

Николай Николаевич жил в Лозанне. В книгах, выпущенных им там по-русски и в переводах, он развивал свою давнишнюю мысль об истории как о второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти. Душою этих книг было по-новому понятое христианство, их прямым следствием — новая идея искусства" (3, 67).

Тот факт, что в романе Веденяпину отводится своего рода "роль Предтечи" в отношении к "роли Христа", в которой выступает Живаго, отмечалось исследователями не раз<sup>15</sup>. Здесь мы видим, как эта связь подспудно подготавливается и поддерживается текстом с помощью живописных коннотаций Юриного писания.

Первое изображение фактического писания Живаго мы находим в шестой части романа под заглавием "Московское становище". После своего возвращения с фронта доктор вновь поступает на службу в прежнюю больницу. Здесь, в ординаторской, за своим столом у окна, делая профессиональные записи, доктор занимается и собственным творчеством. Он пишет "Игру в людей" — "мрачный дневник или журнал тех дней, состоявший из прозы, стихов"<sup>16</sup> и всякой всячины, внушенной сознанием, что половина людей перестала быть собой и неизвестно что разыгрывает" (3, 183).

Перед нами сцена: доктор погружен в свое писание. Даже при беглом взгляде на описание обстановки, которая окружает Живаго, можно заметить, что отрывок текста размеров в страницу буквально пропитан словами, обозначающими цвета и краски: "Светлая солнечная ординаторская со стенами, ВЫКРАШЕННЫМИ В БЕЛУЮ КРАСКУ, была ЗАЛИТА КРЕМОВЫМ СВЕТОМ солнца ЗОЛОТОЙ ОСЕНИ, отличающем дни после Успения, когда по утрам ударяют первые заморозки и в ПЕСТРОТУ и ЯРКОСТЬ поределых рощ залетают зимние СИНИЦЫ и сороки. Небо в такие дни подымается в предельную высоту и сквозь ПРОЗРАЧНЫЙ столб воздуха между ними и землей тянет с севера ЛЕДЯНОЙ ТЕМНО-СИНЕЮ ЯСНОСТЬЮ. <...> Такой свет озарял ординаторскую, свет рано садящегося осеннего солнца, СОЧНЫЙ, СТЕКЛЯННЫЙ и ВОДЯНИСТЫЙ, как спелое яблоко БЕЛЫЙ НАЛИВ.

Доктор сидел у стола, обмакивая перо в ЧЕРНИЛА, задумывался и писал <...> Доктор поднял голову. Действительно, сновавшие мимо окна загадочные птицы оказались ВИННО-ОГНЕННЫМИ листьями клена, которые отлетали прочь, плавно держась в воздухе, и ОРАНЖЕВЫМИ выгнутыми звездами ложились в стороне от деревьев на траву больничного газона" (3, 183—184).

Отчетливая зрительность приведенной сцены еще раз подчеркивает то большое значение, которое на протяже-

нии всего романа придается зрению в связи с творческим процессом. Ведь не случайно Юра пишет "свое ученое сочинение о нервных элементах сетчатки" (3, 80). Там же отмечается, что в "этом интересе к физиологии зрения сказались другие стороны Юриной природы — его творческие задатки и его размышления о существовании художественного образа"<sup>17</sup>.

Зрение в этой сцене представлено не только посредством глаз, но и окон. Их отождествление осуществляется весьма специфическим, но уже знакомым нам образом, а именно: с помощью стиха "Откровения Иоанна". Как это происходит, можно наблюдать на примере последовавшего затем диалога между прозектором и доктором:

— ОКНА ЗАМАЗАЛИ? — спросил прозектор.

— Нет, — сказал Юрий Андреевич и продолжал писать.

— Что так? Пора.

Юрий Андреевич ничего не отвечал, поглощенный писанием.

— Эх, Тарасюка нет, — продолжал прозектор, — ЗОЛОТОЙ был человек. И сапоги починит. И часы. И все сделает. И все на свете достанет. А ЗАМАЗЫВАТЬ ПОРА. Надо самим.

— ЗАМАЗКИ нет.

— А вы сами. Вот рецепт. — И прозектор объяснил как приготовить ЗАМАЗКУ из олифы и мела. — Впрочем, ну вас. Я вам мешаю.

Он отошел к другому ОКНУ и занялся своими склянками и препаратами. Стало темнеть. Через минуту он сказал:

— ГЛАЗА испортите. Темно. А ОГНЯ не дадут. Пойдете домой" (3, 184—185).

При сопоставлении этого диалога с нижеприведенным стихом "Откровения" нельзя не обнаружить некоторые сходства и совпадения: "СОВЕТУЮ ТЕБЕ купить у Меня ЗОЛОТО, ОГНЕМ очищенное, чтобы тебе обогатиться, и БЕЛУЮ ОДЕЖДУ, чтобы одеться и чтобы не видна была срамота наготы твоей, и ГЛАЗНОЮ МАЗЬЮ ПОМАЖЬ ГЛАЗА ТВОИ, ЧТОБЫ ВИДЕТЬ" (Откр. III: 18).

Вряд ли будет наивно предположить, что "СОВЕТУЮ тебе купить" в стихе "соответствует" советам прозектора в романе, "ОГНЕМ очищенное" в стихе — "ОГНЯ не дадут" в романе, "ГЛАЗНОЮ МАЗЬЮ" в стихе — "ЗАМАЗ-

КЕ" для окон в романе, "ГЛАЗА" в стихе — "ГЛАЗАМ" и "ОКНАМ" в романе. "БЕЛАЯ ОДЕЖДА" в стихе — белым докторским халатам, подразумевающимся в данном случае ситуативно.<sup>18</sup> Таким образом устанавливается связь между текстами, которая подчеркивает тождество глаз и окон. Подтверждение этому мы находим также через несколько страниц, где, после описания неудавшейся попытки затопить печь, окрашенного в явно апокалиптические тона<sup>19</sup>, говорится: "В комнате стало светлее. *Заллакали* окна, недавно замазанные Юрием Андреевичем по наставлениям прозектора" (3, 188). Итак, перед нами еще один пример "проглядывания" "Откровения" сквозь текст романа.

Следующее писание Живаго происходит в Варыкине на Урале. Здесь доктор ведет "разного рода записи", размышления о природе и литературе, которое мы не станем комментировать, так как оно не содержит описания творческой обстановки. Однако сцена писания, разыгрывающаяся некоторое время спустя в доме Микулицына представляет для нас определенный интерес. Здесь оно приобретает окраску особого вида живописи, а именно иконописи. И не только потому, что мотивы созданных тут стихотворений включают такие иконные сюжеты, как "Чудо Георгия о Змие" (стихотворение "Сказка"<sup>20</sup>) или "Рождество" ("Рождественская звезда"). Связано это прежде всего с тем, что сцена писания изобилует словами, которые обозначают цветовую гамму, и ей присущи черты иконописной теологии.

Во-первых, самому акту писания, по правилам иконописи, должен предшествовать некий обряд очищения. Итак, обуреваемый "простой чернильной страстью, тягой к перу и письменным занятиям", Живаго не сразу садится за "соблазнительный стол у окна": "У него так и чесались руки засесть за бумагу. Но это право он облюбывал себе на вечер, когда Лара и Катя лягут спать. А до тех пор, чтобы привести хотя две комнаты в порядок, дела было по уши" (3, 425). Целый день посвящается тщательной уборке дома, стирке и мытью. Наступает вечер и время творчества: "К концу дня все помылись горячею водой, в изобилии оставшейся от стирки. Лара выкупала Катю. Юрий Андреевич с блаженным чувством чистоты сидел за оконным столом" (3, 430). Всячески подчеркивается чистота, белизна, благоухания: "Смененное на ней <Ларе. —

С. В.>, на Катеньке и на постели белье сияло, чистое, глаженное, кружевное" (Там же).

Второй аспект иконописной теологии касается роли художника в творческом процессе. Считается, что икона пишется не самим иконописцем, а как бы через него. "Иконописец, — констатирует Б. А. Успенский, — как и священник, выступает в роли передатчика, как орудие Божественной благодати"<sup>21</sup>. Именно в соответствии с такими представлениями определяется роль Живаго в процессе писания: "В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что *главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им*, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. *И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение*" (3, 431). Для нас в данном случае не важно, что это "то" не называется "Богом". Важно соотношение художника и высшей силы.

Изображение самого процесса писания представляет интерес с разных сторон, в том числе и с точки зрения его техники. Приведем примеры двух абзацев полностью с тем, чтобы иметь более ясное представление о густоте смысловой ткани текста. Обсуждаемые слова и места даются нами прописными буквами:

"Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнь, тишина. СВЕТ лампы спокойной ЖЕЛТИЗНОЮ падал на БЕЛЫЕ листы бумаги и ЗОЛОТИСТЫМ БЛИКОМ ПЛАВАЛ НА ПОВЕРХНОСТИ ЧЕРНИЛ ВНУТРИ ЧЕРНИЛЬНИЦЫ. За окном ГОЛУБЕЛА зимняя морозная ночь. Юрий Андреевич шагнул в соседнюю холодную и неосвещенную комнату, откуда было ВИДНЕЕ наружу, и ПОСМОТРЕЛ в ОКНО. СВЕТ полного месяца СТЫГИВАЛ СНЕЖНУЮ ПОЛЯНУ ОСЯЗАТЕЛЬНОЙ ВЯЗКОСТЬЮ ЯИЧНОГО БЕЛКА ИЛИ КЛЕЕВЫХ БЕЛИЛ. Роскошь морозной ночи была непередаваема. Мир был на душе у доктора. Он вернулся в СВЕТЛУЮ, тепло истопленную комнату и принялся за ПИСАНИЕ.

Разгонистым почерком, заботясь, чтобы внешность НАПИСАННОГО передавала живое движение РУКИ и не теряла ЛИЦА, обездушиваясь и немея, он вспомнил и ЗАПИСАЛ в ПОСТЕПЕННО УЛУЧШАЮЩИХСЯ ОТ ПРЕЖ-

НЕГО ВИДА РЕДАКЦИЯХ наиболее определившееся и памятное, "Рождественскую звезду", "Зимнюю ночь" и довольно много других стихотворений близкого рода, впоследствии забытых, затерявшихся и потом никем не найденных" (3, 430).

С самого начала ясно, что доктор пишет не обычными чернилами, а как бы окунает "кисть" в золотую краску (вообще одну из типичнейших иконных красок, которую употребляют для обозначения самого святого): "Свет лампы спокойной желтизною падал на белые листы бумаги и золотистым бликом плавал на поверхности чернил внутри чернильницы". Происходит что-то вроде перечисления красок, как бы расставленных перед доктором, приступающим к писанию: "желтизною", "белые", "золотистым", "чернил", "голубела". Опять в творческой ситуации подчеркивается *видение*, как почти всегда связанное с *окном*: "Юрий Андреевич шагнул в соседнюю и неосвещенную комнатку, куда было *виднее* наружу, и посмотрел в окно".

Привлекает внимание также и техническая сторона иконописи, "зашифрованная" в тексте. Речь идет о словах, которые своей смысловой нагрузкой указывают как на составные части самих иконных красок, так и на сложный процесс обработки доски к писанию. И то и другое включено в одно предложение: "Свет полного месяца *стягивал* снежную поляну *осязательной вязкостью* яичного белка или *клеевых белил*". Яйцо, как известно, входит в состав иконных красок в качестве связующего вещества. Клей играет большую роль в многоступенчатой подготовке доски к писанию иконы, в "превращении доски в стену" по выражению Флоренского<sup>22</sup>. Белла — сами по себе краска — также напоминают о *побеле*, входящем в тот же процесс. "Спустя сутки доска *побеляется*, — пишет Флоренский, — на ней наводится *побел* — хорошо размешанная жидкость из клея и мела"<sup>23</sup>.

Таким образом текстом подготовлена "изобразительная плоскость иконы" — теперь доктор может творить: "Он вернулся в светлую, тепло истопленную комнату и принялся за писание".

Свету ("свет лампы", "свет полного месяца", "светлую комнату") также отводится немаловажная роль в тексте. И это понятно, ведь в иконописной терминологии светом называется фон иконы: "<...> икона пишется на

свету и этим, как я постараюсь выяснить, высказана вся онтология иконописная. Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, золотится, т.е. является именно светом, чистым светом, не цветом" (Разрядка автора. — С. В.)<sup>24</sup>.

Неслучайны в контексте писания и упоминания "руки" и "лица" (эти слова находятся в окружении слов "писание", "написанного" и "записал"). Иконописная терминология соединяет их под общим названием "лик". Проводится существенное разделение между ликом и "доличным", то есть телом, одеждой, палатами, деревьями, горками и т.п. Одно и другое часто писалось разными мастерами — "личниками" и "доличниками". Примечательная деталь: доличник не пишет, а по-иконописному *раскрывает* одежды и остальное доличное на иконе<sup>25</sup>. Б. А. Успенский замечает: "<...> процесс иконописания предстает как символический процесс постепенного раскрытия изображения <...> изображение, как бы уже заранее данное, проявляется, выступает на поверхности иконы: тем самым, иконописец, как бы не создает изображение, а открывает его" (Разрядка автора. — С. В.)<sup>26</sup>. Налицо у нас явная связь с мотивом палимпсеста, который обсуждался выше в связи с первой страницей "Доктора Живаго". Есть и другие точки соприкосновения. Дело в том, что некий тип икон являлся палимпсестом в самом буквальном смысле этого слова. Вследствие традиции переписывания ("записывания") икон, на некоторых из них можно обнаружить несколько слоев старых записей<sup>27</sup>.

Именно таким образом работает в варькинские вечера в порыве вдохновения и Юрий Живаго — он переписывает ("записывает") написанное: "<...> он вспомнил и записал в *постепенно улучшающихся, уклоняющихся от прежнего вида редакциях* наиболее определившееся и памятное" (3, 430). "Написанное ночью распадалось на два разряда. Знакомое, *перебеленное в новых видоизменениях было записано чисто, каллиграфически*. Новое было набросано сокращенно, с точками, неразборчивыми каракулями. *Разбирая эту мазню, доктор испытал обычное разочарование* <...> *Постепенно перемарывая написанное, Юрий Андреевич стал в той же манере излагать легенду о Егории Храбром*" (3, 434–435).

Когда Живаго пишет о Егории/Георгии, параллель с живописью усиливается еще и следующим образом вы-

ражением: "Предметы, едва названные на словах, стали не шутя *вырисовываться в раме упоминания*" (3, 435)<sup>28</sup>.

Возможно, что и в этой главе заключается проявление автометаописания, высказывания романа о самом себе. Здесь мы уже второй раз встречаемся с характеристикой докторского понятия об идеальном стиле, содержащей слово "скрытый": "Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы" (3, 434). (Ср. первое упоминание о Юрином писании: "Он еще с гимназических лет мечтал о прозе, о книге жизнеописаний, куда бы он в виде *скрытых взрывчатых гнезд* мог вставлять самое ошеломляющее из того, что он успел увидеть и предумать" — 3, 67). Учитывая обсуждаемые выше случаи автометаописания, нетрудно предположить, что и эта формулировка соотносится с текстом романа в целом. Можно утверждать, что в некоторой степени она оправдывает именно тот тип "близкого чтения", которым оперирует данный анализ. Своим подчеркиванием чего-то "скрытого" и "замаскированного" эта формулировка в автометаописательном контексте скорее всего и диктует такой подход к тексту.

Перейдем к последнему писанию Живаго, о котором рассказывается в пятнадцатой части романа (Окончание). Оно происходит в московской комнате, предоставленной доктору его таинственным сводным братом Евграфом. Во время творческого подъема, последнего в жизни Живаго, она обрисовывается в особых сакральных тонах, причем параллель с живописью последовательно проводится и здесь: "Комната была более чем рабочей для Юрия Андреевича, более чем его кабинетом. В этот период пожирающей деятельности, когда его планы и замыслы не умещались в записях, наваленных на столе, и ОБРАЗЫ задуманного и привидевшегося оставались в воздухе по углам, КАК ЗАГРОМОЖДАЮТ МАСТЕРСКУЮ ХУДОЖНИКА НАЧАТЫЕ ВО МНОЖЕСТВЕ И ЛИЦОМ К СТЕНЕ ПОВЕРНУТЫЕ РАБОТЫ, ЖИЛАЯ КОМНАТА доктора была ПИРШЕСТВЕННЫМ ЗАЛОМ ДУХА, ЧУЛАНОМ БЕЗУМСТВ, КЛАДОВОЙ ОТКРОВЕНИЙ" (3, 480).

Примечательно, что слово "откровение" в данном случае эксплицитно связывается с докторским творчеством. К семантике "откровения" примыкает и слово "привидевшегося", тем самым еще раз акцентируя наше внимание на специфическом значении видения, зрения и глаз в

творческом поцессе<sup>29</sup>. Затем повторяется и мотив переписывания: "Юрий Андреевич стал приводить в порядок то из сочиненного, обрывки чего он помнил и что откуда-то добывал и тащил ему Евграф, частью в собственных рукописях Юрия Андреевича, частью в чьих-то чужих перепечатках" (Там же).

Затем встречаем также повтор автометаописательно-го упоминания о составе написанного — смеси прозы и поэзии (ср. с докторским дневником "Игра в людей", "состоявшим из прозы, поэзии и всякой всячины"): "Он составлял начерно очерки статей, вроде беглых записей времен первой побывки в Варыкине, и записывал отдельные куски напрашивавшихся стихотворений, начала, концы и середики, попеременно без разбора" (Там же).

В последнем изображении пишущего Живаго в той же главе происходит последовательное с точки зрения постоянных двойных коннотаций писания физическое слияние двух видов творчества: "писания" и "живописи": "Он торопился. Когда воображение уставало и работа задерживалась, он подгонял и подхлестывал их рисунками на полях" (Там же).

Прежде чем подвести предварительные итоги, вернемся к началу романа. "В начале было слово", — говорится в Евангелии от Иоанна. То слово, которое есть на первой странице "Доктора Живаго", не произносится, — оно немое: "Только в состоянии отупения и бесчувственности, обыкновенно наступающих к концу больших похорон, могло показаться, что мальчик хочет сказать СЛОВО на материнской могиле" (3, 7).

Тем не менее, роман начинается именно с этого невысказанного слова. Можно рассматривать "Доктора Живаго" как рассказ о процессе артикуляции, или, вернее, о двух процессах артикуляции. Один относится к главному герою. Для того, чтобы выразить свой протест против смерти, Юра нуждается в языке. Со временем он усваивает его, во многом благодаря своему "предтече", дяде Николаю Веденяпину. На вторых похоронах в романе, похоронах Анны Ивановны, молодой Юра уже располагает полным словарем: "Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти, все на свете, все вещи были словами его словаря. Он чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенною и совсем по-другому выстаивал панихиды

по Анне Ивановне, чем в былое время по своей маме" (3, 89).

Теперь слово может превратиться в плоть. Это превращение передается как серия трансформаций: (немое) слово на материнской могиле — первые Юрины стихи — (задуманная) статья о Блоке — "Игра в людей" — дневник Живаго — стихотворения Юрия Живаго. Таким образом, немой протест маленького Юры в самом начале романа артикулируется по ходу его развития, в частности, в сценах писания, и получает свое полное выражение в стихах взрослого Живаго, которые по сути дела как бы являются преодолением смерти.

В то же время роман на уровне автометаописания, как мы видели, рассказывает о своей собственной артикуляции: о своем возникновении, о своей манере "подключаться" к другим текстам, и, прежде всего, к "Откровению Иоанна", о своем характере "палимпсеста" и "летописи культуры без первой страницы"<sup>30</sup>. Таким образом и этот второй рассказ примыкает к главным тематическим пучкам романа. Он присоединяется к представлениям Пастернака о непрерывности искусства (в качестве выражения субъектности отдельных личностей) как преодоления смерти, мысль, нашедшая свое выражение в его раннем (1913 г.) докладе "Символизм и бессмертие"<sup>31</sup>.

Но почему в течение всего романа писанию Живаго сопутствуют черты живописи? Ведь постоянно, как мы заметили, актуализируются оба значения глагола "писать". Роман как бы предлагает в этой связи свежее истолкование слова "живопись": "живо-пись" — это такой же тип образования, как "скоропись"<sup>32</sup> или "светопись" и, скорее всего, имеет значение "писание жизни". Текст как бы подчеркивает то, что Юрий Живаго "пишет жизнь"<sup>33</sup> и то, что делает он это согласно своей собственной формуле: его искусство "дописывает" Откровение Иоанна, по-своему иллюстрируя слова "смерти не будет" в стихе 21: 4.

Остается проследить еще один аспект слова, которое "было в начале". Не красноречия ради приводилась эта цитата из Евангелия от Иоанна в связи с немым словом Юры на материнской могиле. Этот текст является одним из центральных в православном богослужении: им открывается Евангелие-апракос, он читается во время пасхальной службы. Таким образом текст начала Евангелия от Иоанна тесно связывается с мотивом воскресения, игра-

ющим столь решающую роль в романе Пастернака. Само наличие в нем некоего "слова в начале" (пусть и немого) как бы зарождает тему страстей Живаго/Христа, являющуюся кульминационной в его стихах и, прежде всего, в стихотворении "Гефсиманский сад", венчающем роман.

Непроизнесенное в начале Юрино слово, к тому же, связывает произведение Пастернака с другим великим русским романом — с "Братьями Карамазовыми", эпитафия к которому Достоевский взял из Евангелия от Иоанна<sup>34</sup>. Эта связь обнаруживается в самом начале романа: "Алеша НЕ ВЫСКАЗАЛ на могилке матери никакой особенной чувствительности; он только выслушал важный и резонный рассказ Григория о сооружении плиты, постоял понурившись и ушел, НЕ ВЫМОЛВИВ НИ СЛОВА"<sup>35</sup>. И здесь, как видим, слово также остается невысказанным, как бы провисшим в воздухе<sup>36</sup>.

С точки зрения темы "слова" представляет интерес и сцена исчезновения Алеша, потрясенного смертью старца Зосимы: "Обходя скит, отец Паисий вдруг вспомнил об Алеше и о том, что давно он его не видел, с самой почти ночи. И только что вспомнил о нем, как тотчас же и приметил его в самом отдаленном углу скита, у ограды, СИДЯЩЕГО НА МОГИЛЬНОМ КАМНЕ одного древле почившего и знаменитого по подвигам своим инока. Он сидел спиной к скиту, лицом к ограде и как бы прятался за памятник. Подойдя вплоть, отец Паисий увидел, что он, закрыв обеими ладонями лицо, хотя и БЕЗГЛАСНО, но горько плачет, сотрясаясь всем телом своим от рыданий" (14, 297). На попытку отца Паисия утешить его, "Алеша взглянул было на него, открыв свое распухшее от слез, как у малого ребенка, лицо, но тотчас же, НИ СЛОВА НЕ ВЫМОЛВИВ, отвернулся и снова закрылся обеими ладонями" (Там же).

Полностью проследить Алешино молчание — цель отдельной книги<sup>37</sup>. В данной статье ограничимся лишь напоминанием о значимости этого мотива в разговоре между Алешей и Иваном в трактире "Столичный город" (Книга пятая, "Pro и contra"). После того, как брат прочел "Великого Инквизитора", Алеша отвечает ему жестом Христа, только что описанным Иваном в его "поэме": "Алеша МОЛЧА глядел на него <...> встал, подошел к нему и МОЛЧА тихо поцеловал его в губы. — Лирературное

воровство! — вскричал Иван, переходя вдруг в какой-то восторг, — это ты украл из моей поэмы!" (14, 240).

Разговор братьев важен и с точки зрения слова, которое "было в начале". Иван, излагая свои взгляды (глава "Братья знакомятся"), цитирует это место из Евангелия от Иоанна: "Итак, принимаю Бога, и не только с охотой, но, мало того, принимаю и премудрость Его, и цель Его, <... > верую в Слово, к которому стремится вселенная и которое само "бе к Богу" и которое есть само Бог, ну и прочее и прочее, и так далее в бесконечность" (14, 214).

Упоминание об этом молчании встречаем и в эпилоге, где описывается сцена встречи Кати с Дмитрием после суда над ним: "Алеша стоял БЕЗМОЛВНЫЙ и смущенный; он никак не ожидал того, что увидел" (15, 187). Но в самом конце романа он так же, как и Юрий Живаго, артикулирует свое слово в речи, произнесенной перед мальчиками после похорон Илюшечки<sup>38</sup>. В ней он, главным образом, концентрирует свое внимание на значении памяти и воскресения. Алеша говорит: "Господа, мне хотелось бы вам сказать здесь, на этом самом месте, ОДНО СЛОВО" (15, 194).

Его речь (как и восклицания мальчиков) буквально пропитана словами "вечная память", "воспоминание", "запомнить", "припомнить", "помнить" — они встречаются двадцать раз. То большое значение, которое здесь Алеша придает памяти, свидетельствует в первую очередь о том, откуда он взял свой "словарь", а именно: у Зосимы. Перу Алеши, как известно, принадлежит жизнеописание старца, которое "составлено с собственных слов его". В нем можно прочесть и о "драгоценных воспоминаниях" и том значении, которое они имеют в жизни человека<sup>39</sup>: "Из дома родительского вынес я лишь драгоценные воспоминания, ибо нет драгоценнее воспоминаний у человека, как от первого детства его в доме родительском, и это почти всегда так, если даже в семействе хоть только чуть-чуть любовь да союз. Да и от самого дурного семейства могут сохраниться воспоминания драгоценные" (14, 263—264).

Здесь же встречается формулировка, напоминающая описание приобретения "словаря" Юрием в "Докторе Живаго": "К воспоминаниям же домашним причитаю и воспоминания о священной истории, которую в доме родительском, хотя и ребенком, я очень любопытствовал

знать" (Там же). Ср. в "Докторе Живаго" сцену похорон Анны Ивановны: "Совсем другое дело было теперь. Все эти двенадцать лет школы, средней и высшей, Юра занимался древностью и законом божьим, преданиями и поэтами, науками о прошлом и о природе, как семейной хроникой родного дома, как своею родословною. Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти, все на свете, все вещи были словами его словаря" (3, 89).

Восклицание "Вечная память!" проходит рефреном по последним страницам "Братьев Карамазовых" наряду со словами о воскресении:

"Не забудем же его никогда, вечная ему и хорошая память в наших сердцах, отныне и во веки веков!

— Так, так, вечная, вечная, — прокричали все мальчики <...>.

— И вечная память мертвому мальчику! — с чувством прибавил опять Алеша.

— Вечная память! — подхватили снова мальчики.

— Карамазов! — крикнул Коля, — неужели и взаправду религия говорит, что мы все встанем из мертвых, и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку?

— Непременно встанем, непременно увидим <...> — ответил Алеша" (15, 196—197).

Таким образом "Доктор Живаго" начинается там, где кончается<sup>40</sup> роман "Братья Карамазовы": "Шли и шли и пели "Вечную память"<sup>41</sup>.

В сущности, Алешина речь у камня, являясь результатом его долгой артикуляции, структурно соответствует стихам Юрия Живаго. Сродни им она и тематически. Одна строфа из стихотворения "Свадьба" может послужить иллюстрацией к большей части речи:

*Жизнь ведь тоже только миг,  
Только растворенье  
Нас самих во всех других  
Как бы им в гаренье* (3, 520).

Именно о таком же растворении говорит Алеша: "Я слово вам даю от себя, господа, что я ни одного из вас не забуду; каждое лицо, которое на меня теперь, сейчас, смотрит, припомню <...> Да разве я могу забыть, что Карташов есть на свете и что вот он не краснеет уж теперь <...> Все вы, господа, милы мне отныне, всех

вас заключу в мое сердце, а вас прошу заключить и меня в ваше сердце! Ну, а кто нас соединил в этом добром хорошем чувстве, об котором мы теперь *всегда*, всю жизнь *вспоминать* будем и *вспоминать* намерены, кто как не *Илюшечка, добрый мальчик, милый мальчик, дорогой для нас мальчик, на веки веков!* <...> *Будем помнить и лицо его, и платье его, и беденькие сапожки его, и гробик его, и несчастного грешного отца его*" (15, 196).

Алешины слова о воскресении ("Непременно восстанем, непременно увидим. . .") отражаются в первой строке последней строфы "Гефсиманского сада": "Я в гроб сойду и в третий день восстану". Затем следует:

*И, как сплавляют по реке плоты,  
Ко мне на суд, как баржи каравана,  
Столетия поплывут из темноты* (3, 540).

Это стихотворение, как, в общем, и весь роман, ибо оно завершает его, заканчивается, как мы видим, образом страшного суда, то есть мотивом Апокалипсиса, тем самым оставляя произведение как бы открытым с обеих сторон — оно и начинается и кончается "Откровением".

Страшным судом заканчивается и роман Достоевского (до эпилога). То, что суд над Митей является "страшным", подчеркивается самим текстом. В "Трактате о Смердякове" прокурор выражается таким образом: "Итак, он признался, почему же, опять повторю это, в предсмертной записке не объявил нам всей правды, зная, что завтра же для безвинного подсудимого *страшный суд?*" (15, 141). Защитник же во главе "Прелюбодей мысли" говорит: "Вот что он несколько раз воскликнул и, однако же, забыл упомянуть, что если *страшный подсудимый* целые двадцать три года столь благодарен был всего только за один фунт орехов, полученных от единственного человека, приласкавшего его ребенком в родительском доме, то, обратно, не мог же ведь такой человек и не помнить, все эти двадцать три года, как он бегал босой у отца 'на заднем дворе, без сапожек, и в панталончиках на одной путовке', по выражению человеколюбивого доктора Герценштубе?" (15, 168).

После объявления решения суда следует более развернутая отсылка к Откровению: "Мертвая тишина залы не прерывалась, буквально как бы все окаменели — и жаждавшие осуждения, и жаждавшие оправдания. Но это

только в первые минуты. Затем поднялся страшный хаос" (15, 178). Ср.: "И когда Он снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса <...> И взял Ангел кадильницу, и наполнил ее огнем из жертвенника, и поверг на землю: и произошли голоса и громы, и молнии и землетрясение" (Откр. 8: 1—5). В этом контексте последние слова Мити кажутся вполне естественными: "Клянусь Богом и *Спрашным* судом его, в крови отца моего не виновен!" (15, 178).

О связи между "Доктором Живаго" и "Братьями Карамазовыми" свидетельствует еще и тот факт, что один из ранних вариантов романа Пастернака назывался "Мальчики и девочки". Такое название, например, фигурирует в письме писателя к Ольге Фрейденберг от 5 октября 1946 года<sup>42</sup>. Исследователи обычно связывают его с блоковским пасхальным стихотворением "Вербочки" — "Мальчики да девочки / Свечечки да вербочки / Понесли домой", — кое-кем рассматриваемого как эмблема "поколения 1905 года"<sup>43</sup>. Однако, как указывают в сноске Б. М. Борисов и Е. Б. Пастернак<sup>44</sup>, в названии можно усмотреть связь и с десятой книгой "Братьев Карамазовых" — "Мальчики", и, тематически, с эпилогом самого романа. Правда, авторы не развивают эту тему, а ограничиваются лишь констатацией того факта, что Борис Пастернак в своих письмах в связи с работой над романом повторно упоминает имя Достоевского и, в частности, его "Братьев Карамазовых". "Имена Блока и Достоевского, — напоминают Борисов и Пастернак, — поставлены рядом в "Людях и положениях" как "повод для вечных поздравлений, олицетворенное торжество и праздник русской культуры"<sup>45</sup>.

В заключение отметим, что указание на "продолжение Достоевского" мы находим непосредственно и в самом "Докторе Живаго": "Ну, будь по-вашему <Отвечает Живаго Дудорову — С. В.> — Скажу снова. Маяковский всегда мне нравился. ЭТО КАКОЕ-ТО ПРОДОЛЖЕНИЕ ДОСТОЕВСКОГО. Или, вернее, это лирика, написанная кем-то из его младших бунтующих персонажей, вроде Ипполита, Раскольниковова или героя из "Подростка" (3, 175—176).

Как видим, в данном случае "продолжением Достоевского" оказывается Маяковский. Однако читателю, хоть немного знакомому с биографией Пастернака, излишне

напоминать о тех сложных взаимоотношениях, которые существовали между ним и Маяковским, и которые, возможно, привели к тому, что он посвятил этому поэту значительную часть своих двух автобиографий. Знаменательно признание в "Охранной грамоте": "Когда же мне предлагали рассказать кому-нибудь о себе, я заговаривал о Маяковском" (4, 221). Более чем заманчиво было бы предположить, что Маяковскому и здесь отведена роль "замещения" Пастернака.

Но биографический аспект в нашем случае не столь существенен. Важно другое: наблюдения, сделанные нами, дают основание для истолкования формулировки "продолжение Достоевского"<sup>46</sup> в автометаописательном ключе, то есть как таковой, которая относится к роману "Доктор Живаго" в целом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Russian Literature. — 1975. — № 10—11. — PP. 213—226.
- 2 См. например: М а з у р С. Ю. Эротика стиха. Герменевтический этюд. // Даугава. — 1990. — № 10. — С. 88.
- 3 Термин, естественно, может применяться к любому типу текста.
- 4 Обзор обширной критической литературы о Пастернаке и, в частности, о "Докторе Живаго" см.: M u n i r S e n d i c h, Boris Pasternak in Literary Criticism (1914—1990): An Analysis // Russian Language Journal. 1991. — Vol. XLV. — N. 151—152. Прокомментированную библиографию по Пастернаку см.: M u n i r S e n d i c h, Boris Pasternak: A Selected Annotated Bibliography of Literary Criticism (1914—1990) // Russian Language Journal, 1991 — Vol. XLV. — N. 150.
- 5 Здесь находим явную параллель с биографией самого Пастернака, приступившего к написанию романа осенью-зимой 1945—46 гг., то есть вскоре после смерти отца, художника Леонида Осиповича Пастернака, наступившей в мае 1945 г. в эмиграции в Англии.
- 6 П а с т е р н а к Б. Л. Собр. соч. в 5-ти т. — М., 1990. — Т. 3. — С. 91—92. (В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках тома и страниц).
- 7 См. комментарии: Там же, — С. 652.

- 8 Несмотря на порой отрицательные отзывы критиков на роман, хорошо известна авторская оценка произведения: Пастернак считал его вершиной и итогом своего творчества.
- 9 Здесь и далее в статье все выделения в цитатах мои. — С. В.
- 10 Борис Г а с п а р о в в своей статье "Временной контрапункт" рассматривает два последних места романа в свете дискуссии о "контрапунктной духовной системе". "Канонический текст, — пишет автор, — искажается, "перевирается" в рукописной и устной передаче, превращается в апокриф, чтобы вернуться в сакральную сферу в виде заговора-заклинания, сама "темнота" которого служит источником его мистической силы. То, что казалось лишь порчей и уничтожением под воздействием необратимого хода времени, предстает в виде вневременного вселенского контрапункта; ход истории преобразуется из линейной последовательности в переплетение полифонических линий" // Boris Pasternak and his times. — Berkeley, 1989. — P. 351—352.
- 11 П а с т е р н а к Е. Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. — М., 1989. — С. 120.
- 12 Там же. — С. 297.
- 13 Кстати, дефицит бумаги обыгрывается Ахматовой как причина для "палимпсеста" в ее "Поэме без героя": "... а так как мне бумаги не хватило, / я на твоём пишу черновике. / И вот чужое слово проступает / и, как тогда снежинка на руке, / доверчиво и без упрека тает" (Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. — Л., 1977. — С. 353).
- 14 После написания этой статьи мне стала известна работа Б. М. Г а с п а р о в а "Gradus ad Parnassum. (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака)", где автор оперирует понятием палимпсеста, в частности, в связи с "черновиковостью" в творчестве Пастернака. ("Быть знаменитым некрасиво...": Пастернаковские чтения. — М., 1992. — Вып. 1. — С. 110—135).
- 15 См. в статье М. Л е к и ч (Pasternak's Doktor Zivago: The Novel and Its Title // Russian Language Journal, 1988. — V. XLII. — N. 141—143. — P. 179): "Vedenjapin's thoughts provide readers with a moral and philosophical context in the work, and, like John the Baptist, he prepares the way for the saviour who follows. Vedenjapin's role as John the Baptist is quite pronounced in the pencil manuscript of the novel, where he enumerates the philosophical influences of the age that shape the thoughts of Jurij and his contemporaries".

- 16 Здесь мы опять имеем дело с описанием текста в тексте, которое называется автометаописательным в отношении к роману в целом, состоящему именно из "прозы, стихов и всякой всячины".
- 17 Эти факты роднят Живаго и автора романа. Ю. М. Л о т м а н в статье "Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста" указывает на значение зрительных образов в текстопорождении Пастернака: "Истинный мир не только эмпиричен, но, по Пастернаку, он и есть единственный подлинно эмпирический: это мир, увиденный и почувствованный, в отличие от мира слов, фраз <...> Поэтому те подлинные связи, которые организуют мир Пастернака, мир разрушенных рутинных языковых связей, — это почти всегда связи увиденные <...> Таким образом, общая идея у Пастернака — это увиденная идея (разрядка автора. — С. В.). (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. — 1969. — Вып. 236. — С. 227—228).
- 18 Белые халаты докторов и сестер милосердия в романе в контексте "Откровения" приобретают особенные коннотации. Ср.: "Впрочем у тебя в Сардисе есть несколько человек, которые не осквернили одежду своих и будут ходить со Мною в белых одеждах, ибо они достойны. Побеждающий облечется в белые одежды; и не изглажу имени его из книги жизни, и исповедаю имя его пред Отцем Моим и пред Ангелами Его". (Откр. III: 4—5).
- 19 Обстоятельное описание топки на самом деле может прочитываться как "маленький апокалипсис", предшествующий первым вестям о начавшейся революции: "В это время в комнату так же стремительно, как воздух в форточку, ворвался Николай Николаевич с сообщением: "На улицах бой. Идут военные действия между юнкерами, поддерживающими Временное правительство, и солдатами гарнизона, стоящими за большевиков" " (3, 188).
- 20 Иконные мотивы стихотворений Живаго рассматриваются в книге Per Arne B o d i n : Nine poems from Doctor Zivago. A study of Christian Motifs in Boris Pasternak's Poetry. — Stockholm, 1976. Автор подчеркивает функцию стихотворения "Сказки": своим центральным положением в цикле оно как бы является и центральным мотивом житийной иконы св. Георгия, который окружен "клеймами" других стихотворений.

- 21 Успенский Б. А. Прологомена к теме "Семиотика иконы" // *Russia. Studi e ricerche a cura di Vittorio Strada. Giulio Einaudi Editore.* — 1977, 3. — С. 197.
- 22 С подробным описанием этого процесса можно ознакомиться в статье П. А. Флоренского "Иконостас" (Богословские труды. — М., 1972. — Сб. 9. — С. 132).
- 23 Там же.
- 24 Там же. — С. 134.
- 25 Там же. — С. 135.
- 26 Успенский Б. А. О семиотике иконы. // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. — 1971. — Вып. 284. — С. 189.
- 27 Там же.
- 28 Схожие с некоторыми из сделанных выше наблюдений приводятся в статье Е. Фарыно "Княгиня Столбунова Енрици и ее сын Евграф (Археопэтика "Доктора Живаго" I)", где также рассматриваются иконописные аспекты Живаговского творчества, однако вне контекста живописи как таковой (Поэтика Пастернака // *Studia filologiczne. — Zeszyt 31/12. — Bydgoszcz, 1990*).
- 29 В этой связи предстает уже как обязательное упоминание окон: "Комната была обращена на юг. Она двумя окнами выходила на противоположные театру крыши, за которыми сзади, высоко над Охотным, стояло летнее солнце, погружая в тень мостовую переулка" (3, 480).
- 30 Ср. статью "Несколько положений": "Ни у какой истинной книги нет первой страницы. Как лесной шум, она зарождается, Бог весть где, и растет, и катится, будя заповедные дебри, и вдруг, в самый темный, ошеломительный и панический миг, заговаривает всеми вершинами сразу, докатившись" (4, 368).
- 31 Содержание утерянного доклада излагается во второй автобиографии Пастернака "Люди и положения", 1956 г. (4, 320). Тезисы доклада опубликованы в книге: Флейшман Л. Статьи о Пастернаке. — Бремен, 1977. — С. 116—117.
- 32 Это слово употребляется в связи с последним писанием Живаго, непосредственно перед слиянием слов и рисунков: "Иногда он еле справлялся с набегавшими мыслями, начальные буквы слов и сокращений его стремительной скорописи за ними не поспевали" (3, 480—481).
- 33 В этом отношении представляется весьма знаменательным направление трамвая, в котором умирает Живаго: "Несчастный трамвай в который уже раз застрял на спуске от Ку-

дринской к Зоологическому" (3, 483). До конца земной жизни Живаго не сворачивает с пути к "живому слову" (ЗОО-ЛОГИЧЕСКОМУ). Ср. также с речью ворожеи, отчитавшей больную корову, где мы находим автометаописательное название "книги слова животного" (3, 363). Вообще, деятельность Живаго в семантической структуре романа просматривается как борьба его "живописи" со "смертеписью" губительных сил эпохи: "И когда возгорелась война, ее реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти была благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки, и несли облегчение, потому что ограничивали кодовскую силу мертвой буквы" (3, 499). Ее воплощением в романе являются исходящие от властей многочисленные декреты и постановления со "смертоносным" содержанием. Так, приводятся расклеенные на стенах Юрятинского дома с фигурами тексты декретов, угрожающих террором и расстрелом. Вот некоторые из них: "Неимение рабочей книжки или неправильное, а тем более лживое ведение записей карается по всем строгостям военного времени". "Уличенные в хранении и сокрытии продовольственных запасов расстреливаются на месте". "Не сдавшие оружие или носящие его без соответствующего разрешения нового образца преследуются по всей строгости закона" (3, 371). Эта настенная печать поражает доктора прежде всего своей безжизненностью и антитворческим характером: "Один раз в жизни он восхищался безоговорочностью этого языка и прямою этой мысли. Неужели за это неосторожное восхищение он должен расплачиваться тем, чтобы в жизни больше уже никогда ничего не видеть, кроме этих на протяжении долгих лет не меняющихся шальных выкриков и требований, чем дальше, тем более нежизненных, неудобопонятных и неисполнимых?" (3, 375). Неслучайно докторская характеристика этих текстов касается зрения (как мы видели раньше, зрение и глаза тесно связываются с его творчеством): "Какое завидное ослепление! — думал доктор. — <... > Кем надо быть, чтобы с таким неостывающим горячешным жаром бредить из года в год на несуществующие, давно прекратившиеся темы и ничего не знать, ничего кругом не видеть!" (3, 376).

- 34 "Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода" (Евангелие от Иоанна, глава XII, 24). Этот стих в перефразированном виде заимствован Пастернаком в "Людях и положениях": "Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не

умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывает забвение" (4, 328). Примечательно, что речь здесь идет именно о "памяти" и "забвении".

- 35 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. — Л., 1976. — Т. 14. — С. 22. Дальнейшие ссылки на это издание даются в статье с указанием тома и страниц.
- 36 Примечательно, что Достоевский в предисловии ("От автора") характеризует своего героя как "чудака", определяя это понятие словами, которые вполне можно отнести и к Юрию Живаго: "Ибо не только чудак 'не всегда' частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевицу целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь напльвным ветром, на время почему-то от него оторвались..." (14, 5). Ср. размышления доктора насчет друзей: "Единственно живое и яркое в вас это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали" (3, 474). Существует также параллель между месторасположением могил матерей Алеши и Юры. Могила "кликуши" расположена "в дальнем уголке" кладбища (14, 22). В "Докторе Живаго" Юра во время похорон Анны Ивановны узнает место, связанное с похоронами матери: "Это было то самое, памятное кладбище, место упокоения Марии Николаевны <...> В дальнем углу монастырского двора от стены к стене были протянуты веревки с развешенным для сушки стиранным бельем <...> Юра взгляделся в ту сторону и понял, что это то место на монастырской земле, где тогда бушевала вьюга <...> (3, 91). Есть связь и между "сладо-страстником" Федором Карамазовым и отцом Юры: "Юра не знал, что отец давно бросил их, ездит по разным городам Сибири и заграницы, кушит и распутничает, и что он давно просадил и развеял по ветру их миллионное состояние" (3, 9).
- 37 Темы для таких исследований были намечены Бахтиным в его записях последних лет: "Неизреченная правда у Достоевского (поцелуй Христа). Проблема молчания. Ирония как особого рода замена молчания". // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986. — С. 373.
- 38 Мальчиков, как и учеников Христа, "собралось человек двенадцать, все пришли со своими ранчиками и сумочками через плечо" (15, 189). Параллель усиливается еще и тем, что в этом контексте они называются "школьниками" (15, 194), т.е. учениками.

- 39 Этот мотив реализуется в романе в связи с воспоминаниями Алеши и Дмитрия. Во главе "Третий сын Алеша" говорится о воспоминании матери-"кликуши": "Кстати, я уже упоминал про него, что, оставшись после матери всего лишь по четвертому году, он запомнил ее потом на всю жизнь, ее лицо, ее ласки, "точно как будто она стоит передо мной живая". Такие воспоминания могут запоминаться (и это всем известно) даже и из более раннего возраста, даже из двухлетнего, но лишь выступая всю жизнь как бы светлыми точками из мрака" (14, 18). Для Дмитрия, по-видимому, играет большую роль воспоминание о "Фунте орехов", подаренном ему в детстве доктором Герценштубе: "Я сейчас приехал и пришел вас благодарить за фунт орехов; ибо мне никто никогда не покупал тогда фунт орехов, а вы один купили мне фунт орехов <...> Ты благодарный молодой человек, ибо всю жизнь помнил тот фунт орехов, который я тебе принес в твоём детстве" (15, 107).
- 40 Ср. наблюдение Бахтина: "В сущности, только "Братья Карамазовы" имеют вполне полифоническое окончание, но именно поэтому с обычной, то есть монологической, точки зрения роман остался незаконченным" (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979. — С. 48). См. также замечания о невысказанном слове: "В романах Достоевского все устремлено к несказанному еще и непредрежнему "новому слову" <разрядка автора. — С. В.>, все напряженно ждет этого слова <...>" (Там же, с. 193). "Вся действительность, — писал сам Достоевский, — не исчерпывается насущным, ибо огромную своей частью заключается в ней в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова" <Разрядка автора. — С. В.> (Там же, с. 103).
- 41 С темой воскресения читатель сталкивается, не открывая даже книги — она заложена в самом названии романа "Доктор Живаго". Ср.: "Что вы ищете ЖИВАГО между мертвыми? Его нет здесь: Он ВОСКРЕС <...>" (Евангелие от Луки, 24: 5—6). Слово "живаго" в сочетании "Бога Живаго" встречается в "Братьях Карамазовых" в жизнеописании Зосимы. Сначала в разделе "Таинственный посетитель": здесь Зосима, прочитав посетителю текст эпиграфа ("Истинно, истинно говорю вам..."), указывает ему на послание "К евреям", (глава X, стих 31): "Страшно впасть в руки Бога живаго" (14, 281). Затем в разделе "О аде и адском огне, рассуждение мистическое": "Бога живаго без ненависти созерцать не могут" (14, 293).

- 42 Пастернак Б. Л. Переписка с Ольгой Фрейденберг. — New York-London, 1981. — С. 243.
- 43 См., например, у Лекич, с. 182.
- 44 Борисов Б. М. Пастернак Е. Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака "Доктор Живаго" // Новый мир. — 1988. — № 6. — С. 225.
- 45 Там же.
- 46 Примечательно, что Живаго называет героев всех больших романов Достоевского кроме "Братьев Карамазовых". Это умолчание как нельзя лучше говорит о той тесной связи, которая существует между этими двумя произведениями.

## ЗАГРОБНОЕ ЦАРСТВО И БАВИЛОНСКАЯ БАШНЯ

О повести Платонова "Котлован"

П.-А. БОДИН

На последней странице повести "Котлован" Платонов точно датирует время ее написания: декабрь 1929—апрель 1930<sup>1</sup>. Эта датировка имеет большое значение для понимания политической подоплеки произведения, но одновременно ее следует рассматривать и в литературно-историческом контексте. Экспериментальная проза двадцатых годов была к этому времени уже пройденным этапом в истории русской литературы. Причины этому можно найти как во внутреннем механизме литературного процесса, так и в ужесточившемся давлении коммунистической партии на культурную жизнь общества. Вместо прозы, в которой доминантой служил сам язык, и преобразования нарративной структуры, развивается проза, стремящаяся вернуться к миметическому принципу XIX века. Самой важной функцией литературы опять становится изображение "действительности" — настоящей, мнимой или желаемой.

Образцом художественного произведения, в котором начинают появляться новые формы реалистической прозы, можно считать производственный роман Федора Гладкова "Цемент", вышедший уже в 1925 году. Указанное время работы над "Котлованом" к тому же совпадает с жестоким засилием пролетарских писателей в русской литературе. Почти все исследователи литературы этой поры единогласно признают, что 1930 год явился переломным пунктом, когда авангард достиг своей конечной точки и стала развиваться сталинистская культура. Повесть Платонова, таким образом, написана именно на стыке двух эпох в литературе. Цель настоящей статьи рассмотреть "Котлован" не столько в политическом и историческом, сколько, прежде всего, в литературном и культурно-историческом

контекстах. Политические события времени написания повести рассматриваются как фон для дальнейшего анализа произведения.

На первый взгляд существует много общего между "Котлованом" и той новой реалистической или квази-реалистической литературой, которую несколько лет спустя назовут социалистическим реализмом. Прямая нить повествования в "Котловане", не допускающая никаких сдвигов и отклонений во времени, — типичная черта нового реалистического романа. Сдвиг в соотношении между сюжетом и фабулой, говоря языком русских формалистов, наоборот, — признак прозы двадцатых годов. В "Котловане" мы тем более не встретим никаких элементов орнаментальной прозы, — то есть музыкальных повторений и стилизованных завитушек, которые являются важными стилистическими признаками прозы двадцатых годов.

Американская исследовательница Катерина Кларк указала на существование прямой связи между газетными кампаниями, особенно в "Правде", и новой литературой, которая начинала развиваться в это время, частично по команде партии и государства, частично стихийно<sup>2</sup>. Тема коллективизации, содержащаяся в повести, прямо связана с бурными спорами в прессе, которые происходили в период написания "Котлована". В это время коллективизация уже началась, и Платонов в своей книге прямо ссылается на статью Сталина в "Правде" от 2 марта 1930 г. "Головокружение от успехов", где Сталин критикует отдельные преувеличения этой кампании. Строительство большого дома для пролетариата можно связать с принятием плана первой пятилетки в последнем квартале 1928 г. Разговор в "Котловане" о ликвидации кулака как класса отсылает читателя к известной речи Сталина 27 декабря 1929 г. Девочка Настя в повести говорит о двух ледоколах "Кремль" и "Красин", что указывает на связь с конкретными газетными рубриками того времени (ледокол "Красин" в 1928 г. спас итальянскую экспедицию, направляющуюся к Северному полюсу). Текст актуален и злободневен, как и требует новая литература.

Появление героя повести Вощева на строительной площадке — элемент, заимствованный на "складе" социалистического производственного романа. Эту сцену можно сравнить с возвращением Глеба Чумалова в родной город в романе "Цемент". Весь ряд литературных персонажей (пожалуй, кроме инвалида Жачева) на первый

взгляд изображен по закону производственного романа: герои — образцовый рабочий (Чиклин), рабочий коллектив, активист, инженер и так далее. Образ инженера Прушевского возвращает читателя к дискуссиям о спецах и критике их во время культурной революции того времени. Все это создает впечатление, что роман содержит миметический замысел, который соответствует новому, сталинскому, дискурсу. Однако реалистический замысел, который создается в повести, потом разными способами демонтируется. Исследование способов и функций этого демонтажа — цель настоящей статьи. Этот демонтаж происходит на уровне языка, метафорики, наррации и отношения к разным литературным течениям.

Пожалуй, самое важное различие между повестью Платонова и новым романом заключается в использовании языка. Для Платонова вообще и, особенно в "Котловане", язык становится действующим элементом, а не только средством и "прозрачным" материалом, как в произведениях социалистического реализма. Отношение к языку связывает повесть с прозой двадцатых годов. О языке Платонова написано много; это, может быть, самое интересное в его творчестве<sup>3</sup>. Анализировалось использование гиппалаги и катахрезы, его игра со смещениями в сочетаемости слов, его вызывающая удивление номинализация и так далее. В "Котловане", где язык автора наиболее отточен, пожалуй, больше всего примеров такого рода. Мы бы хотели рассмотреть другой аспект, который кажется нам уникальным в этой повести — открытие Платоновым источников, функций и слабостей нового советского языка. Анализ этого и будет центром тяжести настоящей статьи.

В самом начале повести мы узнаем, что главного героя увольняют с завода. Описывая эту сцену, автор использует казенный язык официальной анкеты: "В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда" (С. 4).

Глагол "устраняется", предлог "вследствие", использование абстрактных существительных взяты из бюрократически-канцелярского языка, которым пропитан текст рассказчика и героев. Возможно, что одним из источников номинализации в языке повести являются номинализации анкетного языка. В некотором отношении языковой импульс, заданный этим документом, проходит через ткань всей повести. Жизнь Вощева описывается

отчасти этим языком. Это тот язык, с которым герой вступает в мир, вооружившись анкетой о собственном увольнении, и тот язык, который употребляет рассказчик.

Вторым источником деформированного языка является радиоприемник, то есть язык радио, который бюрократ, товарищ Пашкин, поставил в бараке рабочих. Радиоприемник вещает: "Товарищи, мы должны мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства! Крапива есть не что иное, как предмет нужды заграницы..." (С. 46). Затем следуют абсурдные воззвания к народу. Начало призыва со словом "товарищ" и далее сталинское определение со связкой "есть" — прямое отражение языка пропаганды. В отличие от первого примера, комический эффект здесь создается из-за содержания самого призыва. Этот язык характеризуется еще односторонней направленностью (только в сторону рабочих). Жачев в конце концов протестует: "Остановите этот звук! Дайте мне ответить на него!..." (С. 46).

Когда радиоприемник вдруг перестает действовать, прораб Сафронов заменяет голос радио. Здесь мы явно ощущаем еще один источник языка производственного романа и советской пропаганды: "Сафронов, заметив пассивное молчание, стал действовать вместо радио" (С. 47.)

Таким же образом, как в случае анкет, повесть демонстрирует механизмы распространения и восприятия людьми языка пропаганды.

Третьим источником языка является советская программа борьбы с безграмотностью. Вместо простых и "детских" слов при обучении грамотности в читальне, изображаемой в повести, употребляется весь репертуар, весь тяжелый словарь пропаганды и политической полемики:

"— Какие слова начинаются на "а"? — спросил активист.

— Авангард, актив, алилуйщик, аванс, архилевый, антифашист" (С. 74).

Читатели оказываются свидетелями замены языка быта языком политического словаря. Когда активист в читальне переходит к букве "б", речь уже идет не о словах, а о фразах со словами, даже не всегда начинающимися на вторую букву алфавита: "Большевик, буржуй, бутор, бесменный председатель, колхоз есть благо бедняка, bravo, bravo- bravo-ленинцы!" (С. 74).

Даже лингвистический вопрос отмены твердого знака становится политическим. Изучение алфавита означает, что ученик учится связывать язык, слова, даже буквы не с окружающей действительностью, а с демагогией пропаганды.

Есть еще и четвертый источник языка в "Котловане": это директивы, которые постоянно рассылаются партийным аппаратом и которые цитируются в повести: "По последним материалам, имеющимся в руке областного комитета, — значилось в конце директивы, — видно, например, что актив колхоза имени Генеральной Линии уже забежал в левацкое болото правого оппортунизма" (С. 104).

Директива — явная насмешка над статьей Сталина "Головокружение от успехов". Текст лишен всякой логики, "лево" и "право" становятся взаимозаменяемыми синонимами. Язык взрывает все рамки логики и становится непонятным и читателям, и самому активисту. В то же время активист рассматривает директивы как послания с неба, как голоса высшей реальности. Трудноуловимая семантика в словах "право" и "лево", конечно, тоже связана с тогдашней политической борьбой: в ноябре 1929 г. Бухарин был снят со своего поста в Политбюро и правая оппозиция провозглашена самой опасной враждебной силой в стране.

Язык директив передается людям с помощью политических речей и лозунгов, которыми переполнены книги. Когда весь труд в колхозе уже остановился, внимание читателя сосредотачивается на одном лозунге: "За партию, за верность ей, за ударный труд, пробивающий пролетариату двери в будущее" (С. 99). Лозунг явственно противоречит реальной действительности. Связь между языком и изображаемой действительностью окончательно разорвана.

Этот язык труден героям и не дает им возможности понимать друг друга, хотя они сами используют его. Проснувшись в первое утро на котловане, куда он пришел из другого города и оказался по чистой случайности, Воцев воспринимает этот язык как чуждый:

"Утром Воцеву ударил какой-то инстинкт в голову, он проснулся и слушал чужие слова, не открывая глаз.

— Он слаб.

— Он несознательный.

— Ничего: капитализм из нашей породы делал дураков, и этот — тоже остаток мрака.

— Лишь бы он по сословию подходил: тогда — годится.

— Видя по его телу, класс его бедный.

Воцех в сомнении открыл глаза на свет наступившего дня" (С. 12).

Политические термины этого непонятного языка ("не-сознательный", "капитализм", "сословие", "класс") не только чужды Воцеху, но рождают у него сомнения.

Этот язык невозможно понять. Когда Сафронов, про- раб на котловане, начинает говорить, значение слов рас- калывается на две половины: "Сафронов знал, что соци- ализм — это дело научное, и произносил слова так же логично и научно, давая им для прочности два смысла — основной и запасной, как всякому материалу" (С. 12).

Язык, утративший свою деннотацию — главная тема повести.

Когда мужик Елисей слышит разговор Чиклина с мерт- вым Сафроновым, наполненный цитатами из сафронов- ского языка, он тоже ничего не понимает:

"Ты кончился, Сафронов! Ну и что же? Все равно, я ведь остался, буду теперь, как ты; стану умнеть, начну выступать с точкой зрения, увижу всю твою тенденцию, ты вполне можешь не существовать. . ." Елисей не мог по- нимать и слушал одни звуки сквозь чистое стекло" (С. 64).

Когда колхозники исполняют свой странный танец и поют песню, понять их совершенно невозможно. Язык потерял свою референциальную функцию: "Слов в этой песне понять было нельзя, но все же в них слышалось жалобное счастье и напев бредущего человека" (С. 94).

Вместо "будущего" человека автор пишет "бредущего" человека, из "человека будущего" человек превращается в бродягу, бредущего без цели. Танец крестьян — это не танец радости, а какая-то странная форма пляски смерти, которая исполняется в новосозданном колхозе.

Этим деформированным языком заражаются все пер- сонажи повести. И этот процесс иллюстрируется описа- нием Козлова — некудышного землекопа, который стре- мится стать бюрократом. Он постоянно повторяет в своей речи выражение "как говорится", демонстрируя этим, как рабочие здесь заражены политическим и бюрократиче- ским языком, который изначально чужд им:

"Мы, товарищ Пашкин, как говорится, стараемся", — сказал Козлов" (С. 23).

Козлов — ключевая фигура повести, и неслучайно он выступает в роли воспреемника этого языка, а в последствии и его генератора. Это тот же самый язык, с которым мы сталкиваемся в начале повести, где рассказчик сам заразился им, стилизуя советский чиновничий язык. В отличие от новой реалистической литературы, где язык функционирует только как материал, в произведении Платонова он имеет метафункцию и живет своей собственной жизнью. Роль языка в повести, таким образом, ближе модернистической прозе двадцатых годов, чем новой реалистической литературе.

В своей статье "Великая глухая", написанной примерно в 1930 г., Платонов указывает, что литература, не связанная с действительностью, а построенная лишь на пропаганде, производит лживые звуки: "Идеологическая оглашенность (политический эквивалент его — "левачество") ведет к простой художественной глухоте, иначе говоря — к производству лживых звуков (чтобы иметь "слух", надо уметь постоянно слышать других, даже когда сам говоришь — надо иметь неослабный корректив своим чувствам в массах людей)"<sup>4</sup>.

Именно эту немоту, эту неспособность слышать, эту односторонность в общении, Платонов изображает в "Котловане". Но, как мы видели уже в первой нашей цитате об увольнении Вощева, повесть не только анализирует и демонтирует этот язык советской риторики, она написана этим же языком. Напряжение между внешним и внутренним употреблением этого языка дает сильный художественный эффект. Эта амбивалентность может быть амбивалентностью самого Платонова, — и только что приведенная цитата из публицистики Платонова написана таким же способом.

Тема языка тесно связана с одним из двух центральных образов в повести — образом башни. Рабочие намерены воздвигнуть общепролетарский дом, размеры которого будут расширяться, поскольку проектирование не прекращается по ходу строительства: "Через десять или двадцать лет другой инженер построит в середине мира башню, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всей земли" (С: 21).

Башня, строительством которой заняты герои повести, ассоциируется с идеями создания башен в молодом советском государстве. Мечта о строительстве общего дома для пролетариата может быть соотнесена как с Татлинской воздушной авангардистской башней, так и с гигантским проектом возведения Дворца Советов, который должен был вырасти на месте Храма Христа Спасителя в Москве. Образ башни напоминает и модернистский, и сталинский проекты создания новой культуры.

Переплетение мотивов некоммуникабельности и башни, как реальности и метафоры, восходят к библейскому рассказу о строительстве Вавилонской башни. Разные типы советского языка действительно приводят, как мы видим, к смешению языков, и это смешение — причина того, что проект не может быть воплощен в жизнь. "Котлован" — повесть о создании новой Вавилонской башни, но строительство даже не доходит до фундамента, а только до полуготового котлована.

Параллель между строительством советского общества и Вавилонской башни присутствовала в сознании эпохи. Нам хочется сослаться на Новогоднее послание патриарха всея Руси Тихона накануне 1918 года, в котором отчетливо видна эта параллель: "Минувший год был годом строительства Российской державы. Но увы! Не напоминает ли он нам печальный опыт Вавилонского строительства?"<sup>5</sup> Далее патриарх цитирует рассказ о Вавилонской башне и другие тексты, связанные со строительной метафорикой Ветхого Завета. Послание патриарха предвещает апокалиптический конец, если властители не повернутся снова к Богу и не начнут строить во имя Его. Таким образом, образ Вавилонской башни выступает уже в самом начале нового советского времени, как критический антиобраз той утопии, которую пытаются осуществить методами коммунистического строительства. Сравнение современного общества с его перекошенной конструкцией и Вавилонской башней мы находим также и у Николая Федорова, философа, который, пожалуй, сильнее прочих повлиял на Платонова. Следовательно, котлован-башню можно поместить в то же смысловое поле, где находятся Вавилонская, Татлинская башня и будущий проект Дворца Советов.

Интерес к тематике Вавилонской башни мы видим у Платонова также в его рассказе "Родина электричества", написанном в 1927 г. В деревне один активист так опи-

сывает электрическую станцию: "Стоит, как башня, наша власть науки, а прочий вавилон из ящериц, засухи разрушен будет умною рукой"<sup>6</sup>.

Мотив Вавилонской башни восходит в русской литературе к Достоевскому. В романе "Братья Карамазовы" этот мотив упоминается и в начале, и в рассказе о Великом инквизиторе: "<...> ибо социализм есть не только рабочий вопрос, или так называемого четвертого сословия, но по преимуществу есть атеистический вопрос современного воплощения атеизма, вопрос Вавилонской башни, строящейся именно без Бога, не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю"<sup>7</sup>.

Платонов продвигает в "Котловане" метаязыковую сторону этой очень устойчивой метафоры, описывающей построение социализма в русском культурном сознании: на одном уровне — тема повести — строительство нового дома как часть первой пятилетки, на другом уровне через образ вавилонской башни демонтируется весь сюжет.

Котлован — другая всеобъемлющая метафора в повести. Таким же образом, как башня, она вполне вписывается в контекст производственного романа. Но котлован становится могилой, а не началом строительства дома для пролетариата. В повести он становится символом загробного царства. И сами герои повести воспринимают котлован как могилу: "Козлов, ложись вниз лицом, отдышись! — сказал Чиклин. — Кашляет, вздыхает, молчит, горюет — так могилы роют, а не дома" (С. 18).

В то же время эти образы функционируют и как символы, присущие производственному роману. Башня и котлован для героев и для рассказчика — именно образы строительства нового мира. Метафоры одновременно разоблачаются и используются внутри текста в значении, данным им риторикой сталинского времени. Такие метафоры со своим широким и глубоким содержанием напоминают употребление метафор у Замятина, особенно в его рассказе "Пещера". Коллизия между модернизмом и новым реализмом — важная черта демонтажа производственного романа, основанная на амбивалентности в значении разных образов.

Заглавие повести и ряд клише, взятые из производственного романа, настраивают читателя на ожидание реалистического произведения. Но это ожидание не оправдывается, как мы уже заметили, исследуя языковой пласт

произведения. Разрушение строя реалистического романа особенно резко в ряде сюрреалистических эпизодов. Когда крестьянин волочит из города на веревке почти сотню гробов, — сцена, которую рассказчик рисует без всякого удивления перед богатырской силой мужика, — мы понимаем, что имеем дело не с реалистическим романом, даже на сюжетном уровне: "Гробы стояли длинной чередой на сухой высоте, над краем котлована. Мужик, прибежавший прежде в барак, был рад, что гробы нашлись и что Елисей явился; он уже управился пробурить в гробовых изголовьях и подножьях отверстия и связать гробы в общую супрягу. Взявши конец веревки с переднего гроба на плечо, Елисей уперся и поволок, как бурлак, эти тесовые предметы по сухому морю житейскому. Чиклин и вся артель стояли без препятствий Елисею и смотрели на след, который межевали пустые гробы по земле" (С. 55).

Эта сцена заставляет нас по-новому толковать предыдущий текст. Повесть метафоризируется, становится символической или абсурдной.

Контакт между городом и деревней предстает в виде ряда гробов, т.е. в облике смерти. Мотив смерти становится все более важной темой в повести. На других уровнях, наоборот, поражает странная прерывность между пространством котлована и пространством колхоза. Смерть — единственный связующий элемент в повести. Мотив прерывности и непрерывности этих пространств ассоциируется с лозунгом того времени, который подчеркивал значение связи между рабочим и крестьянином: "Товарищи, укрепляйте смычку города с деревней". Мотив перетаскивания гробов одновременно и материализует, и отрицает этот лозунг.

Другой сюрреалистический мотив, связанный со смертью, — это эпизод с двумя умершими пролетариями. Два гроба, предназначенные для Сафронова и Козлова, которых убили в деревне во время принудительной коллективизации, посылают со стройки вдогонку. На траурный помост к двум телам кладут убитого Чиклиным крестьянина. И вдруг, совершенно непонятным образом, трупов становится уже четыре: "Левая рука Козлова свесилась вниз, и весь погибший корпус его накренился со стола, готовый бессознательно упасть. Чиклин поправил Козлова и заметил, что мертвым стало совершенно тесно лежать; их уже было четверо вместо троих" (С. 66). Рядом с мертвыми ложится сам Чиклин. Вот так на смертном одре тоже

осуществляется смычка между городом и деревней. Эта еще одна сцена, где логика аннулируется, и события, несмотря на то, что они описываются предельно конкретно, превращаются в обобщающую метафору, которую демонстрирует производственный роман.

Эти сцены разрушают и веру в повествование как таковое и отрицают казенный оптимизм, как важный признак новой сталинской культуры. Общая тема — уже не строительство новой жизни, а смерть. Из-за сюрреалистических эпизодов читатель перестает верить в миметический замысел текста, а также в авторитет рассказчика. Эти страшные сцены исполнены смерти и ужаса, и напоминают скорее произведения Леонида Андреева, чем производственный роман.

В повести обнаруживаются неожиданные связи с русской литературной традицией. Козлов, чтобы объяснить своей любовнице, что он ее больше не любит, цитирует "Оду на смерть князя Мещерского" Державина (причем с ошибкой), выдавая ее за свое сочинение:

*Где раньше стол был яств,  
Теперь там гроб стоит.  
Козлов (С. 57)<sup>8</sup>*

На первый взгляд — это метафора: державинский гроб превращается в метафору угасшей любви, но на самом деле, на фоне общей темы смерти метафора становится конкретной деталью. В этом контексте косарь, который увидит Вощева, когда тот просыпается у котлована в первое утро, превращается в символ смерти и ассоциируется с тем же стихотворением:

*Как молнией, косою блещет,  
И дни мои, как злак, сечет.*

Это только один из примеров, который указывает на присутствие тематических параллелей между текстами Державина и Платонова.

Медведь Миша в повести проводит раскулачивание и одновременно в поте лица своего трудится в кузнице. Эти фантазмагорические картины описываются так спокойно и неторопливо, что читатель частично теряет доверие и к рассказчику, и к рассказу. Мы колеблемся в выборе точки отсчета при чтении текста. Образ медведя ассоциируется с жанром басни: этот классический жанр приближается к новому нормативному социалистическому реализму, на-

бирающему силу. Мы полагаем, что образ медведя взят Платоновым из хрестоматийной басни Крылова "Трудолюбивый медведь". Производит странное впечатление, что медведь из басни полностью персонифицируется в "Котловане" и становится на тот же самый уровень, что и прочие персонажи. Он даже получает полное имя — Миша Медведев. В этом художественном приеме содержится критика и индустриализации, и коллективизации, а также критика нового литературного метода, который моделирует шаблонные типы, а не изображает живых людей. Эти медведи — новые литературные герои.

Есть еще один представитель фауны, ведущий себя в повести необычным образом. Это ласточка, которая падает замертво в руку Вощева: "... Ласточки низко мчались над склоненными роющими людьми, они смолкали крыльями от усталости, и под их пухом и перьями был пот нужды... Вощев поднял однажды мгновенно умершую в воздухе птицу и павшую вниз" (С. 20).

Ласточка Вощева станет символом всех незащитных, которых новое общество должно спасти. Мы снова встречаемся с примером очеловечивания представителя животного мира, как это делается в баснях. Платоновская ласточка связана с мифологическими представлениями о том, что ласточки умирают осенью и лежат в земле, чтобы снова воскреснуть весной. Действие в повести происходит, кстати, осенью и зимой. Здесь нам хочется сопоставить платоновский текст еще с одним стихотворением Державина — "Ласточка". Летая над землей, она тоже видит "башню, как жар позлащенну...":

*И прячешься в бездны подземны,  
Хладея зимою, как лед.  
Во мраке лежишь бездыханна, —  
Но только лишь придет весна  
И роза вздохнет лишь румяна,  
Встаешь ты от смертного сна...<sup>9</sup>*

Таким образом, ласточка становится еще одним образом смерти в повести. У Державина она символ воскрешения, у Платонова — один из многочисленных символов смерти. Благие намерения Вощева спасти и помочь тщетны.

Еще один сюрреалистический момент связан с самой идеей коллективизации: по-настоящему поверили в про-

паганду животные. Лошади складывают сено в общую кучу и только потом едят его: "Каждое животное взяло посильную долю пищи и бережно несло ее в направлении тех ворот, откуда вышли до того все лошади.

Прежде пришедшие лошади остановились у общих ворот и подождали всю остальную конскую массу, а уж когда все совместно собрались, то передняя лошадь толкнула головой ворота нараспашку, и весь конский строй ушел с кормом на двор. На дворе лошади открыли рты, пища упала из них в одну среднюю кучу, и тогда обобществленный скот стал вокруг и начал медленно есть, организованно смирившись без заботы человека" (С. 71).

Здесь элемент фантастики соединен с иронией. Перед нами гипербола, пародия на мечты о коллективизации. В отличие от предыдущих элементов фантастики, здесь мы находим элемент подлинного юмора. Этот эпизод ассоциируется с книгой Свифта "Путешествия Гулливера". Свифт описывает мир разумных лошадей, который создали совершенное общество. Люди, в отличие от них, стоят на более низкой ступени и ведут животный образ жизни. Ту же параллель мы находим в "Котловане", где лошади лучше людей поняли прогрессивный смысл коллективной системы. Животные стали людьми, а люди превращаются в животных, обрастают шерстью, насилие становится их способом коммуникации.

Персонификация животных имеет прямое соответствие в поэме Н. Заболоцкого "Торжество земледелия". Она была опубликована в конце 1929 г., и, таким образом, предшествовала повести Платонова. Ощущение аллегоричности эпохи — общее у Заболоцкого и Платонова, но животные у Заболоцкого больше похожи на обыкновенных басенных животных, чем кони, ласточки и медведь в "Котловане".

Итак, в "Котловане" мы находим некоторые аллюзии на классиков дореалистического периода — Свифта, Державина, Крылова. Может быть, структура повести тоже включает такую аллюзию. По своей структуре повесть близка и плутовскому роману с его темой жизненной дороги одного героя вопреки обществу. Такой жанр присущ восемнадцатому веку. Эти аллюзии на литературу эпохи классицизма имеют прямое отношение к созданию новой сталинской культуры. В своей статье о социалистическом реализме Андрей Синявский указывает, что точнее было

бы называть его социалистическим классицизмом<sup>10</sup>. Такие черты, как напыщенная простота, аллегорические фигуры, олицетворенные абстракции, явная тенденциозность и дидактичность, Синявский воспринимает как наследие классицизма. Свою мысль он подтверждает как раз цитатами из Державина. Иными словами, социалистический реализм можно рассматривать как новый классицизм. Черты классицизма представлены в повести, но в то же время она полемизирует с новым классицизмом при помощи сюрреалистических элементов. Есть особый смысл в том, что именно Козлов, рабочий, ставший партийным аппаратчиком, выдает державинские стихи за свои.

Фрагменты реалистического изображения теряют свой смысл в контексте, в который они заключены. Безусловно, в повести наблюдается схема, по которой строится производственный роман или роман о коллективизации, но она опровергается элементами из других жанров и литературных течений, а также самого сюжета. Это смещение разных жанров, стилей и языков — смертный приговор новой литературе. Элементы дореалистической литературы, взятые у Свифта, Державина и Крылова, теряют свой смысл и выступают у Платонова с обратным знаком, теряют свою дидактичность и превращаются в абсурдные сцены, компрометирующие всю изображаемую действительность.

Смешение различных стиливых и языковых элементов в повести и в мире, созданном в повести, отчетливо заметно в эпизоде, где Козлов цитирует Державина: "Этот стих он только что прочитал и спешил его не забыть. Каждый день, просыпаясь, он вообще читал в постели книги, и, запомнив формулировки, лозунги, стихи, заветы, всякие слова мудрости, тезисы различных актов, резолюций, строфы песен и прочее, он шел в обход органов и организаций" (С. 58).

Здесь перед нами не только эклектическая программа языка, жанра и стилей Козлова, но и всей повести и, пожалуй, всей программы языка и стиля советской риторики. Платонов предугадал эту программу, и "Котлован" — критика неспособности этой программы передавать истинный смысл событий и действительности. Ведь Козлов никогда в жизни не пытался понять смысл того, чему его учили. Он только зазубривал.

Платонов здесь использует еще один элемент дискурса сталинской культуры — эклектизм — с целью демонтировать его. Но так как эти эпизоды так прочно вписаны в ткань повести, текст находится на грани самодемонтажа. Важно заметить, что "Котлован" — вовсе не пародия на производственный роман, он и есть производственный роман, который показывает амбивалентность сталинской культуры. Сама повесть содержит цитаты и квазичитаты из разных сталинских подъязыков эпохи, включая элемент литературы классицизма. Повесть — зеркало эклектической природы сталинского дискурса, но текст Платонова в то же время оказался в ловушке этого эклектизма. Рассказчик, таким образом, сам напоминает нам Козлова.

Мы показали отношение повести "Котлован" к литературным течениям своего времени. Дата, указанная в конце повести, дает ключ к пониманию текста не только с политической, но и с художественной точки зрения. Мы полагаем, что треугольник "модернизм—реализм—классицизм" в "Котловане" высвечивает еще одну сторону этого произведения, которое, по самому большому праву, может восприниматься как откровенный личный документ, говорящий о глубоко противоречивом отношении писателя к новому советскому обществу и как одна из самых великих и мрачных картин деспотий нашего века.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Текст цитируется по изданию: Платонов Андрей. Котлован. Ювенильное море. — М., 1987. В скобках указывается страница.
- 2 Clark Katerina. The Soviet Novel: History as Ritual. — Chicago, 1981. — P. 70—77.
- 3 Например: Якушев Генрика и Алексей. Структура художественного образа у Андрея Платонова // American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists / Edited by Victor Terras. — Columbus, 1978. — V. 2. — P. 746—778.
- 4 Платонов Андрей. Возвращение. — М., 1989. — С. 178—179.
- 5 Послания Святителѣ Тихона, патриарха Московскаго и всея Руси. — М., 1991. — С. 10.

- 6 Платонов Андрей. Живя главной жизнью. — М., 1989. — С. 176.
- 7 Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 10-ти т. — М., 1958. — Т. 9. — С. 318.
- 8 Державин Г. Р. Стихотворения. — Л., 1932. — С. 119—120.
- 9 Державин. — Указ. соч. — С. 199.
- 10 Синявский А. Что такое социалистический реализм. Фантастические повести. — New York, 1967. — С. 441—446.

## ВЛАДИМИР НАБОКОВ КАК РУССКИЙ ДЭНДИ

А. ЮНГТРЕН

Творчество Владимира Набокова воспринимается как пограничное в русской литературе. Дело тут, по-видимому, не только в двуязычии Набокова как писателя и не в том, что творчество его протекало в эмиграции, а скорее, в определенной творческой и экзистенциальной позиции, приравнивающей "писательство" к "изгнанничеству". Литературная поза Набокова не вытекает из опыта эмиграции, скорее наоборот, эмиграция заостряет определенную творческую установку, выражает ее через биографию. Дискуссия о "чуждости" Набокова русской литературе исходит или из интеллектуальной французской (Ж. П. Сартр)<sup>1</sup>, или из консервативной в художественном отношении русской эмигрантской среды. Очень показателен в этом отношении рассказ Зинаиды Шаховской о встрече Набокова с Архиепископом Сан-Францисским Иоанном в главе "Тайна Набокова" из книги "В поисках Набокова"<sup>2</sup>:

"Отчуждение от духовного идет у Набокова с необыкновенной яркостью и в конце жизни дойдет до какого-то потустороннего страха или отвращения от всего, что связано с христианством <...>.

Очень показателен в этом отношении инцидент, о котором мой брат, Архиепископ Сан-Францисский мне рассказал и о котором он затем написал в "Русской мысли" (1 июня 1978 года) <...>.

Прощаясь, мой брат хотел не благословить Набокова, — благословение дается тому, кто его просит, — но дружески обнять его "по русскому обычаю". И тут, пишет Владыка Иоанн "с какой-то непонятной силой убеждения, Владимир Владимирович, помрачнев, нервно отстранился от меня и сказал, что не любит таких прощаний".

Кажется, во всей пастырской жизни владыки Иоанна, встречающегося с очень разными людьми, с верующими и неверующими, и не только с православными, но и с иноверцами, никогда еще такое "отстранение" не случилось, объяснение тут можно найти в плане мистическом".

Сцена эта написана в тонах Достоевского. Тайна набоковской "инаковости" разоблачается как inferнальная, а его творчество символически отвергается как "нерусское". Упреки Набокова в рационализме, искусственности, гипнотизирующем подчинении читателя авторской воле, в нарушении табу на эротику, — складываются в "обратный", негативный портрет "настоящей" русской литературы. Для консервативного читателя — это, в первую очередь, русская литература XIX века. Спорная, пограничная фигура Набокова высвечивает несколько глубинных ее черт: это литература по своим устремлениям метафизическая, стремящаяся к синкретизму этического и эстетического начала, органичная, неформальная, т.е. такая, которая отождествляется читателем с действительностью и не напоминает постоянно о своей вымышленности; это литература, которая обращается к читательской аудитории всерьез и соблюдает жанровые ограничения, накладываемые на "серьезный" роман. Характерно, что "апологетика" Набокова носит характер поиска метафизического пласта в его произведениях, что означает в историко-литературном плане нащупывание точек соприкосновения между Набоковым и младшими русскими символистами<sup>3</sup>. Общий эффект набоковской отчужденности складывается из взаимодействия двух аспектов его, в широком смысле слова, творчества: его литературных произведений и его "персоны" в том виде, в котором она сознательно создана "автором" и обращена к аудитории.

## I.

Как это ни парадоксально, в перспективе литературы XX в., на фоне искусства не только авангарда, но даже и акмеизма, Набоков — один из модернистов-традиционалистов, перечитывающий и подвергающий аналитическому пересмотру арсенал приемов прозы XIX в. Набоков — писатель рубежа, как в хронологическом, так и в территориальном смысле. Контакты с литературной жизнью 1910-х годов у молодого Набо-

кова до эмиграции еще не вполне сложились. Расставание с Россией, совпадающее с концом литературной эпохи, превращается для писателя-эмигранта в факт личной биографии. Набоков воспринимает себя как носителя и хранителя оборвавшейся литературной традиции. В этом смысле, у Набокова нет "писателей-современников".

Пограничность Набокова предполагает одновременно и его укорененность в литературную традицию XIX в., и дистанцирование от нее. Восприятие творчества Набокова как холодно-рационального, в первую очередь, объясняется его, в широком понимании, "пародийностью", как в смысле насыщенности сознательными литературными аллюзиями, так и в смысле использования приемов, восходящих к прозе XIX века. Это, в первую очередь, искусство детали, метонимии, лежащее в понимании Якобсона, в основе реалистической прозы<sup>4</sup>. Показательно, что Набоков читает Толстого в ключе обнажения приема, т.е. подчеркивая роль метонимии и композиционной симметрии:

"Have you been here long?" she said, shaking hands with him. "Thank you," — she added, as he picked up the handkerchief that has fallen out of her muff (Tolstoy keeps a keen eye on his characters, he makes them speak and move — but their speech and motion produce their own reaction in the world he has made for them. Is that clear? It is)" (Anna Karenina, 161)<sup>5</sup>.

Набоковым многократно в критике повторяется мысль о том, что искусство — вымысел и что оно всегда обманчиво и сложно:

"Art at its greatest is fantastically deceitful and complex" (Strong Opinions, 33)<sup>6</sup>.

Апология лжи как творческого вымысла — характерная черта декадентской эстетики (ср., например, название трактата О. Уайльда, написанного в форме диалога об искусстве — "The Decay of Lying"). Ложь несет на себе отпечаток индивидуальной творческой фантазии, содержит вызов "нормативной" правде. По поводу роли "лжи", и шире, вымысла Набоков вступает в полемику с Толстым, а через него с пониманием реалистического искусства как правды:

"Do you know how the poetry started? I always think that it started when a cave boy came running back to the cave, through the tall grass, shouting as he run, "Wolf, wolf", and there was no wolf. His baboon-like parents, great sticklers for the truth,

gave him a hiding, no doubt, but poetry has been born in the tall grass" (Strong Opinions, 11).

Ср. басню Толстого "Агун":

"Мальчик стерег овец и, будто увидав волка, стал звать: "Помогите, волк! волк!" Мужики прибежали и видят: неправда. Как сделал он так и два и три раза, случилось — и вправду набежал волк. Мальчик стал кричать: "Сюда, сюда, скорей, волк!" Мужики подумали, что опять по-всегдашнему обманывает, — не послушали его. Волк видит, бояться нечего: на просторе перерезал все стадо"<sup>7</sup>.

Подчеркивание приема, несущего в себе творческую энергию писателя-творца, — модернистично. В отличие от "реальности" Толстого или Чехова — реальность Набокова заряжена рефлексией, несет в себе знание о субъективности творчества, метонимия, детали выступают на передний план, как бы "утяжеляются" по сравнению с реалистической прозой. "Гиперреалистический" метод, дискредитирующий достоверность, описывающий внешний мир как галлюцинацию, убедительное наваждение — сочетается у Набокова с авантюрным сюжетом, усложненным двойниками и личинами, орнаментальными композиционными приемами. В этом отношении Набоков-прозаик находится в русле русской прозы начала века, представленной, например, романом "Петербург" Андрея Белого или авантюрной вычурной прозой Мих. Кузьмина<sup>9</sup>. Конструирование заведомо недостоверного отражения, уводящего от разгадки персонажа, отделение от персонажа его маски, личины, — приемы, на которых строится внутренний монолог в "Лолите"<sup>10</sup>:

"I wanted dark-and-hadsome, not un-celtic, probably high-church, possibly very high-church, Dr. Humbert see his daughter off to school" (Lolita, 190).

"Sleepy, huh? said Uncle Tom who was bringing up the quiet Franco-Irish gentleman and his daughter, as well as two withered women, experts in roses" (Lolita, 124).

"I was forced to devote a dangerous amount of time (was she up for something downstairs?) to arranging the bed in such a way as to suggest the abandoned nest of a restless father and his tomboy daughter, instead of an ex-convicts' saturnalia with a couple of fat old whores" (Lolita, 140).

Читателю предлагается принять участие в создании (и одновременно разрушении) вымысла в виде косвенных,

заведомо ложных, но участвующих в построении нарратива личин героя<sup>11</sup>.

В прозе Набокова в виде сюжетного хода используется как мистификация, так и близкое к мистификаторской игре разгадывание слова, наподобие салонной игры в шарады. При этом как мистификация, так и разгадывание шарад предполагает высокую степень вовлеченности читателя. Читатель "программируется" автором вместе с текстом. В этом смысле конструирование "персоны" автора неизбежно предполагает конструирование предполагаемых ответов-ходов читателя-партнера. Читатель Набокова безволен, подчинен диктатуре нарратива, превращен в тень автора:

"I don't think that an artist should bother about his audience. His best audience is the person he sees in his shaving mirror every morning. I think that the audience the artist imagines that kind of a thing, is a room filled with people wearing his own mask" (Strong Opinions, 18).

В отличие от декадентской концепции художника-демиурга, позиция творческого субъекта у Набокова подрывается, как бы теряя свою устойчивость из-за плюралистичности, множественности отражений. Только два романа, "Дар" и "Speak, Memory", покоятся на незыблемом субъективном фундаменте биографии, и поэтому ощущаются как наиболее традиционные и "русские". Таким образом, оба компонента набоковского стиля, как традиционалистский гиперреализм, эксплуатирующий приемы прозы 19 в., так и ультрафикция, т.е. композиционная усложненность и орнаментальность романа, напоминающего читателю о своей вымышленности, — вывезены Набоковым из России и в радикальной форме законсервированы им в литературной "диаспоре".

## II.

Разгадывание Набокова происходит в двух плоскостях: во-первых, это разгадывание подтекстов и аллюзий набоковских произведений, характерное для одной из тенденций набоковедения<sup>12</sup>, а во-вторых, как в случае книги З. Шаховской, это разгадывание "личности" Владимира Набокова. В этом смысле Набоков выступает не только как автор их произведений, но и как автор своей "персо-

ны", с которой читатель и зритель знакомится в интервью. Книга интервью с Набоковым "Strong Opinions" (London 1974) преподносит читателю тщательно конструируемый автором образ. Интервью намеренно не дают ключей к Набокову — "внутреннему человеку", они антиконфессиональны:

"The interviewer's questions have to be sent to me in writing, answered by me in writing, and reproduced verbatim" (Strong Opinions, XI).

Задача интервью — создать парадоксальный, лаконичный и остроумный диалог. Ответы Набокова взвешены, "написаны" на бумаге или в уме:

"... what do you regard as your principal failing as a writer — apart from forgetability?

Lack of spontaneity; the nuisance of parallel thoughts, second thoughts, third thoughts; inability to express myself properly in any language unless I compose every damned thing in my bath, in my mind, at my desk" (Strong Opinions, 34).

Подчеркнутая "несpontанность" связана с антиромантическим пониманием творчества как "действия" в противовес импровизационному "излиянию". Однако антиконфессиональность, "придуманность" не снимает, а скорее усиливает эффект "загадки" или "тайны" и воспринимается как сокрытие "последнего" смысла.

Корни артистической позы Набокова восходят к культуре русского, и шире, европейского дэндиизма. Декадентские течения, подчеркивающие в литературе индивидуальную творческую волю, эксцентричность часто с оттенком inferнальности, благоприятствовали новому расцвету дэндиизма на рубеже веков. Декадентские дэнди, такие как Оскар Уайльд, или знаменитый французский дэнди, прототип прустовского Свана — Робер Монтегью де Фэзансак<sup>13</sup>, превращают себя, свой костюм и интерьер в объект эстетического творчества. В дэндиизме символисты, как французские (Барбэ д'Орвийи, Ж.-К. Гюисманс), так и русские (В. Брюсов, или увлекавшийся Барбэ д'Орвийи Андрей Белый) находят созвучное им понимание творчества как жизнетворчества.

Построение разговора также подчиняется эстетическим требованиям. Интервью с Набоковым содержат образцы иронической, виртуозно-афористической беседы, продолжающейся традиции салонного остроумия. Диалоги Набокова с интервьюером близки по стилю к

эссеистике и драматургии О. Уайльда. Знакомство с творчеством Уайльда кажется неизбежным в англофильском доме Набоковых. Несмотря на скептицизм Набокова по отношению к Уайльду ("Oscar Wilde and various dainty poets were in reality rank moralists and didacticists"<sup>14</sup>), название книги Набокова, "Strong Opinions", указывает на то, что ее прообразом могла быть известная в России книга критики О. Уайльда "Intentions" (1891).<sup>15</sup>

В своем сочинении о природе дэндизма "Du Dandysme et de G. Brummel"<sup>16</sup> Барбэ д'Орвийи стремится воссоздать фигуру знаменитого английского дэнди начала XIX в. Джорджа Браммела. Его черты складываются в обобщенный портрет дэнди, узнаваемый и в артистической позе Набокова.

Для дэндизма характерно широкое толкование артистизма, превращение своей личности в инструмент и объект эстетического творчества. "Il était un grand artiste à sa manière; seulement son art n'était pas spécial, ne s'exécrait pas dans un temps donné" (Du Dandysme. . . , 59).

Важнейшая черта дэнди, по Барбэ д'Орвийи, — его "инаковость", способность поражать как эксцентризмом поведения, так и я парадоксальностью суждений: "Comme tous les Dandy il aimait encore mieux étonner que plaire" (Du Dandysme. . . , 62).

Позе отчуждения дэнди сопутствует в интеллектуальном плане ирония. В облике своего героя Барбэ д'Орвийи выделяет иронию и пронизательность: "Il n'était ni beau ni laid; mais il y avait dans toute sa personne une expression de finesse et d'ironie concentrée, et dans ses yeux une incroyable pénétration" (Du Dandysme. . . , 58).

Дэнди подвергает окружающий мир ироническому дистанцированию, выступает как центр и источник авторитетных оценок, но сам при этом не может быть объектом иронии. Эксцентризм дэнди серьезен: "... le ridicule ne l'atteignait jamais" (Du Dandysme. . . , 60).

Барбэ д'Орвийи предостерегает против упрощенного понимания дэндизма как явления чисто эстетического. Дэнди — носитель неразгаданной тайны, его отчуждение и эпатирующая свобода ставят его не только на границу окказионального, но также и на границу с потусторонним миром. Неслучайно характерная черта дэнди — холодность: "Quelquefois ces yeux sagaces savaient se glacer d'indifférence sans mépris, comme il convient

à Dandy consommé, à un homme qui porte en lui quelque chose de supérieur au monde visible. . . ” (Du Dandysme. . . , 58).

Таинственность дэнди, как кажется, неперемное условие его “власти над умами”. Отрешенность дэнди от окружения отнюдь не означает его маргинальности в культуре и обществе. Тайна в высокой степени коммуникативна. Загадка дэнди выступает как смысловое ядро, порождая свой альтернативный социум в виде групп и сект, строящихся по принципу причастности невыраженному словесно или невыразимому смыслу, посвященности. Ни к чему не причастный дэнди оказывается центром притяжения, он окружен приверженцами, подчиняющимися его диктатуре: “Il était avant tout un Dandy, et il e s’agit que de sa puissance, singuliere tyrannie qui ne révoltait pas!” (Du Dandysme. . . , 62).

“Aux bals d’Almack, aux meetings d’Ascot il pliait tout sous sa dictature” (Du Dandysme. . . , 67).

Альтернативность, осязаемость метафизической подоплеки подсказывают чаще всего разгадку фигуры дэнди как inferнальной (например, в “Портрете Дориана Грея” О. Уайльда). Этой линии следует З. Шаховская, разоблачая в своей книге “тайну Набокова”. Другая возможная разгадка представлена в седьмой главе “Онегина” вопросом Татьяны “Уж не пародия ли он?”. Тайна дэнди раскрывается как ложная, сводимая к банальному содержанию, передаваемая без труда словесно. За оболочкой дэнди не обнаруживается потустороннего смысла.

В применении к Набокову можно, по-видимому, утверждать, что заряд альтернативности и индивидуализма имел охранительное и консервирующее значение и позволил ему осуществиться как русскому писателю в отрыве (или в условиях ограниченного контакта) с русскоязычной средой.

Индивидуализм Набокова приобретает характер отрицания группового начала. Так, в рассказе “Cloud, Castle, Lake” (1937) описывается превращение групповой пошлости в тоталитаризм. Можно было бы сказать, что философский индивидуализм начала века модифицируется у Набокова, превращаясь в условиях XX в. в гуманистический, эстетический и этический, антиколлективизм:

“I don’t belong to any club, or group. I don’t fish, cook, dance. endorse books, sign books, co-sign go to analysts, or take part in demonstrations” (Strong Opinions, 18).

Граница между этическим и эстетическим началом снимается в представлении о внутренней эстетике характера. За охранительным индивидуализмом Набокова скрываются традиционные ценности либерального дворянского круга:

“What is the worst things men do?

To stink, to cheat, to torture.

Which is the best?

To be kind, to be proud, to be fearless” (Strong Opinions, 152).

Собственная позиция Набокова чаще всего описывается через отрицания: как отталкивание от групповых ценностей, как неприятие романа идей. Самоопределение через отрицание характерно для Набокова и в экзистенциально-философском плане как утверждение сущностной непостижимости мира:

“We shall never know the origin of life, or the meaning of life, or the nature of space and time, or the nature of nature, or the nature of thought” (Strong Opinions, 45).

Семантическая стратегия негативных определений прячет автора от читателя. Тезис Набокова: “Reality is a very subjective affair” (Strong Opinion, 10) воплощается в интервью в виде мистификаторской игры (аналог создания ложных отражений в прозе). Мистификация, например, внедрение в жизнь вымышленного автора, — характерная черта декадентской культуры<sup>17</sup>, трактующей жизнь, как сырой материал для творчества. Набоков вводит в “биографический текст” своих интервью вымышленные имена и топонимы:

“Incidentally, the first name is pronounced as Vladeemer — rhyming with — “redeemer”, not Vladimir rhyming with Faddimere (a place in England, I think)” (Strong Opinions, 52).

“I think that what I would welcome at the close of a book of mine is a sensation of its world receding, into the distance and stopping somewhere there, suspended afar like a picture in the picture: the Artist’s Studio by Van Bock” (Strong Opinions, 73).

Комментатор и интервьюер Набокова Альфред Апельс далее подхватывает набоковскую игру в шарады с читателем: “Research has failed to confirm the existence of this alleged “Dutch Master” (Strong Opinions, 73), — давая намеком понять, что Van Bock — анаграмма имени автора — НАБОКОВ.

В интервью появляются смысловые конструкции, созданные из нескольких "отражений", родственные, но не вполне тождественные мистификации подлинное мнение автора преподносится в виде анекдота или опровергаемого слуха:

"Gossip writers are harder to keep track of, and they are apt to be very careless. Leonard Lyons made me explain why I let my wife handle motion picture transactions by the absurd and tasteless remark: "Everyone who can handle a butcher can handle a producer" " (Strong Opinions, 8).

Мистификаторская игра Набокова вызывает вопрос, который задается о тайне дэнди. Это вопрос о метафизическом содержании творчества Набокова и его личности.

"As a final question, do you believe in God?"

To be quite candid — and what I am going to say now is something I never said before, and I hope it provokes a salutary little chill — I know more than I can express in words and the little I can express would not have been expressed, had I not known more" (Strong Opinions, 45).

Набоков конструирует свой утвердительный ответ из косвенных отрицаний. Через косвенное утверждение о наличии внесловесного, ускользающего, бесконечно удаляющегося, но все же существующего смыслового центра, соединяющего воедино конструкцию, состоящую из множества масок и отражений, происходит приобщение Набокова к генеалогическому древу русской литературы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ср. оценку Набокова как "книжного", "беспочвенного" писателя у Ж. П. Сартра: ("Europe", 15 June 1939, 240—9). V. N a b o k o v . The Critical Heritage, ed. by Norman Page. — London 1982. — P 62—66.
- 2 Зинаида Шаховская. В поисках Набокова. — Париж, 1976. — С. 131—132.
- 3 См. напр.: Vladimir E. Alexandrov. Nabokov's Otherworld. — Princeton University Press, 1991.
- 4 Р. Якобсон. О художественном реализме. // Readings in Russian Poetics. № 2. — Ann Arbor, University of Michigan. Department of Slavic languages and literatures, 1962. — P 29—36.

- 5 Vladimir N a b o k o v . Lectures on Russian Literature. — New York and London, 1980.
- 6 Здесь и в дальнейшем интервью с Набоковым цитируются по изданию: Vladimir N a b o k o v . Strong Opinions. — London, 1974.
- 7 Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в двадцати двух томах. — М., 1982. — Т. 10. — С. 19.
- 8 О Набокове и Чехове см.: S. Karlinsky. Nabokov and Chekhov: The Lesser Russian Tradition. // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes, ed. by Alfred Appel Jr. and Charles Newman. — Evanston., Northwestern University Press, 1970. — P. 7—16.
- 9 О Набокове и Кузmine ср., напр., наблюдения в кн.: John A. V a r n s t e a s . Nabokov, Kuzmin, Chekhov and Gogol: Systems of Reference in "Lips to Lips". // Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev. — Columbus, Slavica 1986. — P. 50—60.
- 10 Цит. по: The Annotated "Lolita", ed. by Alfred Appel Jr. — New York/Toronto, 1970.
- 11 О типологически сходном способе формирования персонажа через его отражения в искусстве барокко см.: Л. С о ф р о н о в а . Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств. // Барокко в славянских культурах. — М., 1982. — С. 89—91.
- 12 См., например, комментарий Альфреда Аппеля к "Лолите". // The Annotated "Lolita", op. cit., New York/Toronto. 1970. А также: Carl P r o f f e r . Keys to Lolita. — Bloomington, Indiana University Press.
- 13 Philippe J u l l i a n , Robert de M o n t e s q u i o u . Un prince 1900. Librairie Académique Perrin, — P., s.a.
- 14 Vladimir N a b o k o v . Strong Opinions. — Ibid., p. 33.
- 15 Об Уйальде в России см.: Т. В. П а в л о в а . Оскар Уайльд в России (конец XIX—начало XX века). Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. — Л., 1986.
- 16 Здесь и в дальнейшем цит. по: Oeuvres de J. V a r b e y D ' A u r e v i l l y . Du Dandysme et de G. Brummel. — P., Librairie Alphonse Lemerre, s.a.
- 17 Ср., например, мистификацию Макс. Волошина "Лики творчества. Гороскоп Черубины де Габриах". // Аполлон. 1909. — № 2. — С. 1—5.

## ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ: ПОЭТИКА ВОПЛОЩЕННОГО СЛОВА<sup>1</sup>

М. ЛОТМАН

Религиозные взгляды Мандельштама хорошо известны и вполне удовлетворительно описаны: они не отличаются ни последовательностью, ни однозначностью<sup>2</sup>. Ранний период — интенсивный религиозный поиск и колебания между различными христианскими конфессиями, затем — обобщенный образ христианства внеконфессионального, понимаемого не столько в собственно религиозном, сколько в общекультурном смысле; наконец, в позднем творчестве кругозор поэта еще более расширяется, взгляды становятся еще более аморфными, включающими и традиции ветхозаветной религиозности и русского космизма (ранее появлявшегося в его творчестве лишь эпизодически и только в прозе<sup>3</sup>). Все это не слишком оригинально и не слишком интересно.

Не просто интересным — уникальным делает Мандельштам другое. Нам уже приходилось писать, что мандельштамовские идеи в области лингвистики и семантики намного опередили свое время и до сих пор не только сохраняют свою актуальность, но еще не вполне осмыслены современной филологией (Лотман 1984). Самое же примечательное при этом то, что теоретические взгляды поэта оказываются абсолютно адекватными его собственному творчеству, причем очевидно, что не идеи воплощались в стихах, а, напротив, сами эти идеи есть плод его метапоэтических прозрений.

О мандельштамовской философии слова мало сказать, что она в основе своей религиозна<sup>4</sup>. Не религиозные основы, весьма в случае Мандельштама зыбкие, формировали его философию слова, иллюстрируемую затем его стихами, но сама его художественная интуиция была религиозной, как тогда бы сказали, по преимуществу. Но

и этого определения, конечно же, совершенно недостаточно. Абстрактная, внеконфессиональная религиозность имеет к мандельштамовской эстетике слова отношение весьма отдаленное.

Если догматические различия между основными христианскими конфессиями (православием и католичеством — в первую очередь) не слишком велики, то эстетические (в частности) — поистине огромны<sup>5</sup>. Мандельштам колебался в выборе конфессии, но не в эстетическом выборе. Его эстетика — строго православна, подкреплена авторитетом святоотеческого предания и традициями русского православия.

И все же здесь необходимо настаивать на том, что поэтическая система Мандельштама, хотя и подкреплена святоотеческим преданием, но вовсе не основывается на нем, не вырастает из него: не стихи подбирал автор к уже готовым идеям, но, напротив, пытался осмыслить и оправдать свою творческую интуицию, которая рождала стихи, столь потрясавшие его самого (известно, что для Мандельштама его стихи были едва ли не большим откровением, чем для его читателей и слушателей). Или, еще точнее: и его поэзия, и его философия слова (т.е. и его слова, и его слова о словах) питаются из общего источника, причем поэт, в поисках смысла своего творчества, пытается добраться и до этого источника.

Мандельштам колебался в выборе конфессии, но он не мог колебаться в выборе языка и он не знал сомнений (во всяком случае, до 1925 года) в своей поэтической правоте.

Поэтика Мандельштама — это поэтика воплощения слова и она органически входит в контекст эстетических идей русского православия. Церковно-славянский язык (в особенности же церковно-славянская письменность) в этой традиции почитался в качестве святыни. Древнерусский лингвистический миф основывался, в частности, на представлении о нерасторжимом единстве "славянского" языка с древнегреческим (ср. Успенский 1987, 34): первый как бы воплощает в себе последний. Ср. формулировку анонимного автора:

"Греческая же писмена и славянская, яко овца с материю (славянская бо из греческих преложишася) обоя между собою подобствуют и согласуют." (Лихуды 1899, IX.)

Этот средневековый лингвистический миф был органически усвоен и русской культурой нового времени — думается, что в этой связи достаточно будет назвать Пушкина<sup>6</sup> (при этом не делается принципиального различия между русским языком и языком церковнославянским). У Мандельштама идея ближайшего родства русского языка с древнегреческим подается в несколько необычном ракурсе:

"Русский язык — язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинистической культуры, уступив запад латинским влияниям и ненадолго загнивая в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью." (О природе слова, 1922; курсив автора.)

Начинается этот пассаж почти в точном соответствии с названным мифом (настораживает лишь слово эллинистический, отсылающее не к языку, а к культуре<sup>7</sup>). Однако концовка его довольно неожиданна и является уже чисто мандельштамовской. Очевидно, что в ней-то и вся суть дела, ради нее все это и писалось, а "исторические условия" и "латинские влияния", да и пожалуй, вся эта лингвистическая мифология притянуты лишь для усиления аргументации.

Вовсе не из бездетности Византии (а вдруг оказалась бы плодovitой?) следует вывод о звучащей плоти, а из того текста, который был назван в гумилевском эпиграфе к статье:

*Но забыли мы, что осиянно  
Только слово вредь земных тревог,  
И в Евангелии от Иоанна  
Сказано что слово — это Бог.*

Мандельштам этого никогда не забывал. Кажется, что акмеизм первым в художественной культуре христианского мира задался практическим вопросом: а какие следствия (в том числе и чисто технические) имеет это для искусства слова. Вся лингвистическая философия Мандельштама и является попыткой ответа на этот вопрос.

Если слово — это Бог, разве кто-либо или что-либо может быть "хозяином слова"? Над словом не властна ни вещь, которую она обозначает, ни поэт, который его

употребляет. Не слово подчинится чему-то, но все должно быть подчинено ему. Именно не этом основывается и свобода поэзии, которая ничего "никому не должна" (Выпад, 1924).

"И Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины". Этот текст нельзя назвать лейтмотивом мандельштамовского акмеизма, поскольку прямых отсылок к нему почти нет<sup>8</sup>, однако, он является для Мандельштама основным подтекстом (как известно, чем важнее для Мандельштама был какой-либо источник или автор, тем бережливее он относился к его упоминанию; даже в процитированной статье среди множества упомянутых имен и заглавий Евангелия от Иоанна нет, отсылки к нему идут косвенные, в частности — через гораздо более прямолинейного Гумилева).

Какие обязанности все это накладывает на поэта? Первое, и главное, по Мандельштаму — это филологизм, причем понимаемый филологически: и терминологически, и этимологически одновременно (как мы помним, максимальное напряжение и реализация всех скрытых потенций слова — основа его поэтики).

Всю мандельштамовскую публицистику пронизывает пафос филологизма и проклятия в адрес "антифилологического духа". У недоучившегося студента, никогда не испытывавшего особого интереса к профессиональным филологическим штудиям, этот пафос мог бы показаться не вполне уместным, если бы мы, в отличие от него, забыли, что есть слово. Филология — не профессия<sup>9</sup>, не род занятий, а способ жизни внутри языка, внутри слова, жизни словом. В этом же смысле надо понимать и проклятия в адрес антифилологического духа, страх перед ним:

"Социальные различия и классовые противоречия бледнеют перед разделением ныне людей на друзей и врагов слова. Подлинно агнцы и козлища. Я чувствую почти физически нечистый козлиный дух, идущий от врагов слова."<sup>10</sup> (Слово и культура, 1921.)

"Антифилологический дух <...> вырвался из самых глубин истории; это в своем роде такой же неугасимый огонь, как и огонь филологический." (О природе слова, 1922.)

В той же статье далее читаем:

"Антифилологический огонь изъязвляет тело Европы, пылая горящими сопками на земле Запада, навеки опустошая для культуры ту почву, на которой он вспыхнул. <...> Европа без филологии <...> это цивилизованная Сахара, проклятая Богом, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские Кремли и Акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди и будут смотреть не понимая их <...>"<sup>11</sup>.

Трудно было бы серьезно относиться к этому пассажи, если бы слово 'филология' было употреблено здесь в обычном смысле; если же помнить, что означает оно примерно то же, что на обыденном языке называлось бы просто христианством, то все становится на свои места. Однако филология — это все же не просто христианство. Она есть христианство, взятое в его специфическом отношении к слову.

В этом контексте следует понимать и несколько странное (и проводимое не вполне последовательно) противопоставление поэзии литературе. Поэзия — филологична, она живет словом и слово живет в ней. Литература же пытается использовать слова и этот утилитаризм сразу переводит ее в стан козлиц, где ее тут же начинают, в свою очередь, использовать. Литература родственна проституции ("Четвертая проза").

Хотя акмеизм и отвергал теургические претензии символистов, убеждение, что поэзия является одним из средств обожения, не было ему вполне чуждо. Более того, для Мандельштама во всяком случае, поэзия — не средство обожения, а само обожение. Однако, ни словесная магия символистов, ни жертвенность "надсоновщины"<sup>12</sup> не имеют к христианскому искусству в понимании Мандельштама никакого отношения, более того, противоречат его сути. Отсюда столь (несправедливо) резкое отношение к Бальмонту или Андрею Белому<sup>13</sup> как к врагам слова. Что же касается идеи жертвенности искусства, то и она неприемлема в принципе, ибо, еще раз: искусство не средство, а цель. Более того, сама идея жертвенности искусства в системе Мандельштама выглядит чуть ли не кощунственной:

"Христианское искусство <...> это — бесконечно разнообразное в своих проявлениях "подражание Христу", вечное 'возвращение к единственному творческому

акту, положившему начало нашей исторической эре. Христианское искусство свободно. <...> Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней свободой, ибо прообраз его, то чему оно подражает есть само искупление мира Христом. <...> Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен. <...> Христианские художники — как бы вольноотпущенники идеи искупления, а не рабы и не проповедники." (Пушкин и Скрябин, 1919 [?].)

Подражание Христу в поэзии связано, в первую очередь, с воплощением слова. Искупление немислимо без воплощения. Слово, полное благодати и истины, стало плотью. В память об этом, в подражание этому "единственному творческому акту", в поэзии происходит постоянное воплощение слова. Но здесь, как будто, — противоречие, тупик. В самом деле: второе лицо Св. Троицы, Божественный Логос — изначально бесплотен, "начало нашей исторической эре" кладет его воплощение. Обычное же слово никак бесплотным назвать нельзя. Так где же здесь воплощение? Возникает подозрение, а не является ли все это, не лишенное остроумия и изящества построение, всего лишь досужими домыслами философствующего дилетанта. Здесь-то мы и подходим к самому важному и интересному.

Оказывается, что для Мандельштама слово — вовсе не единица (и уж, тем более, не одна из единиц) языка. Впрочем, по порядку:

"Самое удобное, и в научном смысле правильное, рассматривать слово, как образ, то есть словесное представление. Этим путем устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика — форма, все остальное — содержание. Устраняется и вопрос о том, что первичная значимость — слово или его звучащая природа. Словесное представление — сложный комплекс, связь, "система". Значимость слова можно рассматривать, как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре." (О природе слова, 1922.)

Опять перед нами встает все та же дилемма: или ограничиться признанием лингвистической несостоятельности данного пассажа, простительной, впрочем, для филолога-

дилетанта, или все-же попытаться понять, что скрывается за этой не вполне удачной формулировкой. Представляется, что мысль поэта заключается в том, что ни фонетика, ни значение не принадлежит слову. Создается даже впечатление, что здесь содержатся отголоски семиологической концепции Ф. де Соссюра: во всяком случае, 'фонема' и, особенно, 'значимость' (в отличие от 'содержания') на такую возможность намекают. Тогда слово есть "система", включающая как звуковой образ (фонему<sup>14</sup>), так и смысловой образ, но при этом оно не является ни звуком, ни смыслом. Слово-система может быть повернуто как к своему звуковому воплощению, которое при этом выступает по отношению к нему в функции формы, так и к значению (референту), и тогда уже он становится формой. То, что так длинно и путано звучит в прозе, стихах формулируется ясно и лаконично:

*Значенье — суэта и слово — только шум,  
Когда фонетика — служанка серафима.*

("Мы напряженного молчанья не выносим...", 1913)

Здесь слово четко отделяется как от значения, так и от фонетики<sup>15</sup>. Однако, этим близость к де Соссюру и ограничивается. По Мандельштаму, языку принадлежат как раз значение и фонетика, а не слово-система. Не только вещь не хозяин слова, но и язык тоже не хозяин слова. В языке слово воплощается, причем не язык выбирает слово, которое он хочет воплотить, а, напротив, слово выбирает язык для своего воплощения. Воплощает же слово поэт. Участие в этом воплощении — один из аспектов его подражания Христу.

Очередным противоречием может показаться постоянное подчеркивание как полной свободы поэзии, так и полной императивности по отношению к ней. Собственно, никакой свободы творчества нет. Дант — идеал поэта — "пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик".

"Тут мало сказать списывание — тут чистописание под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов. Диктор-указчик гораздо важнее так называемого поэта." (Разговор о Данте, 1933.)

Свобода поэта не ограничена ничем, кроме слова, которое он воплощает, и языка, в который он его воплощает:

"Серебряная труба Катулла:

*Ad claras Asiae volemus urbes*

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по русски. Но ведь это должно быть по-русски. Я взял латинские стихи потому, что русским читателем они явно воспринимаются как категория должностования; императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было." (Слово и культура, 1921; курсив автора.)

Итак, поэт связан двойным императивом: слово требует воплощения (ср. мотив невоплощенного слова, бесплотной мысли), обязательства же поэта перед своим языком требуют, чтобы слово было воплощено именно в нем. Особенность русского языка, его эллинистичность, связана с его способностью воплощать слова, причем нередко слова, произнесенные впервые на другом языке (не будем здесь останавливаться на важной проблеме "первопроизнесения", т.е. первого воплощения еще бесплотного — "блаженного, бессмысленного"<sup>16</sup> — слова). Следует отметить, что это, по Манделштаму, свойство не только русского языка. Дант, "выводящий на мировую арену" итальянский язык, воплощает в нем также греческую речь (т.е. итальянский язык — "эллинистический"); при этом Манделштам довольно точно описывает собственную технику скрытого двуязычия<sup>17</sup>:

"...певец внутренне импровизирует на любимом, заветном греческом языке, пользуясь для этого — лишь как фонетикой и тканью — родным итальянским наречием."<sup>18</sup> (Разговор о Данте.)

Но все же русскому языку принадлежит в этом смысле бесспорное первенство:

*Слаще пенья итальянской речи  
Для меня родной язык,  
Ибо в нем таинственно лепечет  
Чужеземных арф родник.*

("Чуть мерцает призрачная сцена... ", 1920;  
Выделено мною. — М. Л.)

Воплощая слово в языке, поэт однако лишь в ничтожной мере подражает Христу, который сам воплотился. Но дело для Манделштама этим вовсе не ограничивается. Он

сам — слово, воплощаемое им же в его же стихотворной речи. Вообще говоря, самоидентификация поэта со (своим) словом, а иногда даже с буквой, встречается не только у Мандельштама, но, кажется, только у него она является неотъемлемой частью поистине грандиозной метапоэтической системы<sup>19</sup>. Поскольку материя эта чрезвычайно рискованная и деликатная, очевидно, что много на эту тему поэт распространяться не будет. Собственно говоря, несмотря на ее постоянное присутствие, даже самыми глухими намеками тема эта в текстах прорывается крайне редко. И лишь однажды она экспонируется во всей своей полноте.

Но сперва несколько необходимых пояснений. Речь пойдет о скрытом, как это обычно у Мандельштама, цикле стихотворений, писавшихся в течение года: с мая 1932 по май 1933 года. Он открывается "Ламарком" и завершается стихотворением "Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть. . .". Одна из основных тем — язык поэзии, своей и чужой; сочетается она с другой сквозной темой цикла — темой регрессии. В центре цикла — "Стихи о русской поэзии" — одно из самых темных произведений Мандельштама<sup>20</sup>; окаймляются они, с одной стороны, "Батюшковым" и, с другой стороны, "К немецкой речи". Это период — критический для Мандельштама. После пятилетия немоты, мучений невысказанного слова, в Армении в 1930 году стихи вернулись, но не вернулось былое чувство абсолютной поэтической правоты, что сам Мандельштам с потрясающей беспощадностью и описал, например, в стихотворении "Я с дымящей лучиной вхожу. . ." (1931) (о нем см. ниже). Переломным стал как раз наш цикл: сразу после него пишутся стихи о коллективизации "Холодная весна. Голодный Старый Крым. . .", а следом за ними — "Мы живем, под собою не чуя страны. . .".

Основной темой "Стихов о русской поэзии", как мы их понимаем, является русская речь, лишившаяся своего эллинизма, аморфная азиатчина, беспомощная, лживая и зловещая стихия. Заметим, что кроме Батюшкова, которому посвящено особое стихотворение, из русской поэзии Мандельштам выводит Тютчева, Веневитинова, не названного Пушкина (согласно проницательной догадке О. Ронена), Боратынского, Лермонтова и Фета (посвященное им стихотворение, явно принадлежащее к тому же, если воспользоваться удачным термином В. С. Баевского, ансамблю, Мандельштам демонстративно не включает в цикл

о русской поэзии); из достойных хотя бы поименования русской поэзии оставлены лишь Державин с его татарщиной и ухмыляющийся Языков (в первоначально варианте сюда входил и Некрасов), остальные же — так, "народец мелкий". Из многих содержащихся там характеристик русской поэзии для нас наиболее важна следующая:

*Там фисташковые молкнут  
Голоса на молоке,  
И когда захочешь щелкнуть,  
Правды нет на языке.*

Образ ореха, связанный с твердостью и правдой для Манделштама отнюдь не случаен, вспомним хотя бы розановские поиски орешка в "О природе слова":

"Все кругом поддается, все рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек Кремля, Акрополя, все равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом. Жажда орешка и какой бы то ни было символизирующей этот орешек стены определяет всю судьбу Розанова и окончательно снимает с него обвинения в беспринципности и анархичности. <...> У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма<sup>21</sup>, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории."<sup>22</sup>

Итак, в русской поэзии убивается эллинистичность русской речи, аморфность победила орешек, эту крепость номинализма. Не то — в немецкой речи: там торжествует свобода и крепость.

*Скажите мне, грузья, в какой Валгалле  
Мы вместе с вами щелкали орехи,  
Какой свободой мы располагали...*

Аморфности противостоит крепость и структурированность; рабству, хитрости и угодливости — прямота, дружба и честь.

Русской поэзии противопоставлен Батюшков, который характеризуется в подчеркнуто эллинистическом духе; особенно важны три заключительные строфы:

*Наше мученье и наше богатство,  
Косноязычный<sup>23</sup>, с собой он принес*

<...>

*И отвечал мне оплакавший Тасса:*

*— Я к величаньям еще не привык;*

*Только стихов виноградное мясо*

*Мне освежило случайно язык... .*

<...>

*Вечные сны, как образчики крови,*

*Переливай из стакана в стакан... .*

Отвлечемся временно от винограда; Батюшков, как истинный поэт, причастен как твердому языковому началу, так и ожидающим своего воплощения бесплотным вечным снам, т.е. словам. Оплакивая Тасса, т.е. вводя его в лоно русского языка, он вносит свою лепту в эллинизацию русского языка.

"К немецкой речи" является одним из важнейших мандельштамовских текстов вообще, особенно же в интересующем нас отношении. Первый же вопрос, который этот текст ставит перед читателем: кто является его лирическим "я", кажется вообще неразрешимым:

*Себя губя, себе противореча,*

*Как моль летит на огонек полночный,*

*Мне хочется уйти из нашей речи*

*За все, чем я обязан ей бессрочно<sup>24</sup>.*

Последующие стихи, особенно же — "Чужая речь мне будет оболочкой", заставляют заключить, что стихотворение написано от лица слова, желающего освободиться от своего воплощения в русской речи, чтобы (пере)воплотиться в речи немецкой. Разумеется, "я" здесь не только слово, но и сам поэт, идентичный с ним. "Когда я спал без облика и склада" — очевидная отсылка к аморфности "русской поэзии" и в этом — причина желания "перевоплощения": слово не может быть воплощено в языке, лишенном своей эллинистической основы. Если раньше слова устремлялись в лоно эллинистического русского языка, в частности слова, уже воплощенные в других языках, то теперь они бегут из него, бегут в чужой язык<sup>25</sup>. А если мы вспомним поэтическую практику самого Мандельштама, "перевоплотившего" столько немец-

ких слов, то уход именно в немецкую речь приобретает символическую значимость. Следующие стихи снимают последние сомнения относительно того, кем является лирический субъект стихотворения:

*Чужая речь мне будет оболочкой,  
И много прежде, чем я смел родиться,  
Я буквой был, был виноградной строчкой,  
Я книгой был, которая вам снится.*

Стихи эти, и сами по себе крайне выразительные, имеют вполне явный подтекст:

"Я есмь истинная виноградная лоза. а Отец мой — виноградарь. Всякую у меня ветвь, не приносящую плода, Он отсекает <...>. Вы уже очищены через слово, которое Я проповедовал вам. Пребудьте во Мне, и Я в Вас. <...>. Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во мне, и Я в нем, тот приносит много плода." (Ин 15, 1—5).

То, что живой русский язык стал плотью, означает, помимо прочего, что он — **живой**, плодоносящий язык. Эллинизм — это жизненная основа языка; лишившись ее, язык перестает плодоносить. Такую ветвь виноградарь отсекает, ей нет места в лозе. Слово воплощается и живет в языке и вместе с ним в нем живет и поэт, его воплотивший, он в языке рождается. До этого он подобен бесплотному, еще не воплотившемуся слову, "много прежде" (в начале было слово) своего рождения он уже **был**. Его рождение есть самовоплощение — сознательный и свободный акт, требующий, в частности, известной смелости ("смел родиться").

Теперь, когда один из основных семантических комплексов мандельштамовского поэтического мира назван и вчерне описан, видно, сколь важен он для понимания целого ряда стихотворений, начиная с самых ранних (даже предшествовавших "Камню"). При этом, в самих этих текстах он присутствует лишь в виде единичных намеков, всплывая в отдельных словах и образах. Назовем лишь некоторые из наиболее в этом смысле важных стихотворений.

"Скудный луч холодной мерою..." (1911; здесь слово впервые появляется в образе птицы, в дальнейшем это будет преимущественно ласточка, однако Божье имя — это большая птица), "Отчего душа так певуча..." (1911), "Я не слышал рассказов Оссиана..." (1914; здесь слово

впервые предстает в образе "чужих певцов блуждающие сны" — ср. "Батюшков"), "Я слово позабыл, что я хотел сказать. . ." (1920; точка зрения текста здесь все время двоится между я-человеком и я-словом, причем в первоначальных вариантах это различие было отчетливее, а игра точками зрения — прямолинейнее), "Я в хоровод теней, топтавших нежный луг. . ." (1920) и др.

Особо следует сказать о стихотворении "Я с дымящей лучиной вхожу. . ." (1931). Столь пронзительное переживание своего родства с неправдой (неправда — "кума") связано именно с самоидентификацией поэта со своим словом. Выстраиваются следующие ряды противопоставлений-отождествлений: я-слово — неправда-слово; я-человек — неправда-человек; я-Осип (Иосиф) Мандельштам — "шестипалая неправда" (Иосиф Сталин). Ср. в этой связи также Freidin 1987 (гл. VIII).

Дело, однако этим еще не ограничивается. И в эссеистике Мандельштама, и в его стихах мы замечаем некоторую двойственность, не столько даже в трактовке, сколько в обозначении слова: слово — это и Психея (душа, персонифицированная нежность), и Логос (сознательный смысл)<sup>26</sup>. При этом совершенно очевидно, что это не различные типы слов и даже не различные слова, а в каком-то смысле различающиеся стороны слова. Поскольку и Психея, и Логос оба являются образом незапечатленным (см. ниже), возникает вопрос, на чем основывается различие между ними.

Прежде, чем попытаться ответить на этот вопрос, рассмотрим самым кратким образом несколько стихотворений.

"Образ твой, мучительный и зыбкий. . ." (1912); здесь слово впервые идентифицируется с душой (Психеей), что приводит к раздвоенности внутри я: я-человек и я-слово (следует особо подчеркнуть, что это не разграничение души и тела, как это на первый взгляд может показаться) и к игре точками зрения: последние два стиха даются с позиции Психеи.

В "И поныне на Афоне. . ." (1915) утверждается, если так позволено будет выразиться, нераздельность и неслиянность Логоса (здесь: "Имя Божие") и Психеи (здесь: "Любовь");

*Всякий раз, когда мы любим,  
Мы в нее<sup>27</sup> впадаем вновь.  
Безымянную мы губим  
Вместе с именем любовь.*

Т.е. всякое обращение к Психее (Любви) есть одновременно обращение и к Логосу, и, напротив, — отказ от Логоса убивает и Психею.

Исключительно важным, но не слишком "избалованным" вниманием исследователей, является стихотворение "О свободе небывалой..." (1915), которое является своего рода синтезом стихотворений "Посох мой, моя свобода..." (1914) и "И поныне на Афоне..." (эти три стихотворения составляют в "Камне" единый ансамбль: все они представляют собой четыре четверостишия AbAb 4-стопного хорей). Стихотворение строится по образцу прений между душой и телом, однако, представляется, что в действительности здесь спорят я-Психея с я-Логосом.

Самое же интересное связано, вероятно, со стихотворением "За то, что я руки твои не сумел удержать..." (1920), в лирическом сюжете которого слово-Психея идентифицируется не с "я", а с "ты". В первоначальном варианте эта связь проступала более явно — начиналось это стихотворение так: "Когда ты уходишь и тело лишится души...". Поскольку же Логос и Психея — это различные сущности одного и того же существования, не разные слова, а одно, то и разрыв между "я" и "ты" в этом стихотворении — нечто гораздо большее и болезненное, нежели просто разрыв между любовниками.

В этом, столь странном на первый взгляд, построении мы склонны усматривать отголоски софиологической концепции, причем не столько даже в ее соловьевском оригинале (хотя Мандельштам, очевидно, был знаком с идеями В. Соловьева), сколько в разработке П. Флоренского. Человек (и мужчина, и женщина) сотворен по образу и подобию Божию. Второе лицо Св. Троицы заключает в себе все человечество, а не только его мужскую половину. Св. София (Премудрость Божия) не есть самостоятельная ипостась Троицыного Бога; она рассматривается в качестве коррелята Логоса во втором лице Троицы, это — его женское начало, "Вечная Женственность".

Если наше предположение о "софиологическом" компоненте мандельштамовской поэтики оправдано, и он действительно рассматривает Психею (Вечную Женственность) в качестве столь же существенного аспекта слова, как и Логос, то это заставляет в несколько новом свете взглянуть и на проблему "Манделъштам и символизм".

Основным источником для подхода к ней является эссе "О природе слова", и его никак нельзя назвать обойденным вниманием исследователей. Однако цитируются и анализируются обычно слова о девушке и розе, о том, что человек не хозяин слова и т.д. — все это лишь следствия (причем, опять-таки неудачно сформулированные: Манделъштам пытается спорить с символизмом на языке последнего — получается карикатура). Главное же, которое-то обычно и упускается из виду, формулируется в терминах семантической системы самого Манделъштама:

"По существу <для символизма — М. Л.> нет никакой разницы между словом и образом. Слово есть уже образ запечатленный; его нельзя трогать." (О природе слова, 1922.)

Т.о. для символизма, по мнению Манделъштама, слово есть "образ запечатленный", т.е. икона. Для Манделъштама же, как мы убедились, такая трактовка слова не приемлема в принципе, поскольку для него слово есть образ незапечатленный. Следовательно, символизм неприемлем для Манделъштама не из-за своих целей, а из-за своего подхода к слову, из-за своих методов работы с ним. Отсюда столь различный подход к Бальмонту и Белому, с одной стороны, и к Блоку и Сологубу — с другой: у первых превалирует символистская метода закабаления и разрушения слова, у вторых — тоска по Психее<sup>28</sup>.

В подражание Христу, Манделъштам идентифицирует себя не только со своим словом, с "вечными снами" и невоплощенной книгой (мы показывали, что слово у Манделъштама изоморфно тексту<sup>29</sup>; в "К немецкой речи" этот ряд, эта "система", максимально расширяется, достигая, с одной стороны, буквы, а с другой — книги<sup>30</sup>), но и с самим Предвечным Словом, ибо истинная виноградная лоза и есть Божественный Логос. Более того, его дерзновение простирается еще дальше. Поскольку в языке поэт сам же себя и воплощает, он уподобляет себя уже не только Слову Воплощенному — Иисусу Христу в его человече-

ской природе и даже не только Слову Предвечному — второму лицу Св. Троицы<sup>31</sup>, но и ей самой. Опять-таки, в подражание Христу: Я и Отец — одно.

Кошунство? Или предельно точное — **буквальное** — следование указанию, обращенному к каждому христианину: **Пребудьте во Мне, и Я в вас?**

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Настоящее сообщение, с одной стороны, является частью работы, посвященной контрастивному описанию поэтических систем Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака. Другая часть этой работы представлена в публикации Лотман 1993. С другой стороны, оно непосредственно примыкает к работе Золян, Лотман 1988 и может считаться ее продолжением.
- 2 Из довольно обширной литературы на эту тему отметим лишь диссертацию Н. Струве (Струве 1990) и предисловие С. С. Аверинцева к двумtomнику поэта (Аверинцев 1990).
- 3 Представляется в высшей степени примечательным, что первое стихотворное обращение к этой теме: "Опять войны разногосица..." (1923) — один из самых "немандельштамовских" текстов Мандельштама, скорее относящийся к хлебниковско-пастернаковской линии русской поэзии; о "Стихах о неизвестном солдате" (1937) и др. этого уже никак не скажешь.
- 4 Богословские источники мандельштамовской философии слова указаны и подробно проанализированы в работе Паперно 1991. Идея автора, что в основе поэтической полемики Мандельштама с символизмом лежит теологическая проблематика, представляется весьма продуктивной. Что касается основных контуров решения этой проблемы, то у нас они несколько иные.
- 5 Вообще господствующий в той или иной культуре тип духовности зачастую имеет к догматическому богословию отношение лишь весьма отдаленное. Догматическая близость вовсе не обязательно сигнализирует об общности духовного опыта и, напротив, принципиально различающиеся религиозные системы могут в сфере духовной культуры сближаться в некоторых аспектах, подчас весьма неожиданных. Так, когда мы имеем дело с основными христианскими конфессиями,

то очевидно, что хотя православие и католичество в догматическом отношении весьма близки друг другу, культурные и эстетические различия между ними оказываются не только более значительными, чем между католичеством и протестантизмом, но и, в ряде отношений, чем между православием и протестантизмом.

Опираясь на ряд (преимущественно устных) высказываний позднего Мандельштама, некоторые авторы считают возможным говорить о его возврате (?) к иудаизму. Поскольку автор этих строк совершенно не компетентен в последнем (кажется, что в этом отношении он не слишком отличается от самого Мандельштама), то и оспаривать этот тезис не берется. Тем более, что у позднего Мандельштама, действительно, очевидно пробуждение интереса к еврейской проблематике. Однако, предмет его интереса был довольно четко ограничен библейским периодом и испанским еврейством (вообще сефардской традицией); иудаизм же продолжал ассоциироваться у него, в первую очередь, с ашкеназийской традицией, от которой он всегда дистанцировался. Важнее, однако, то, что в его "каббалистических" высказываниях не содержится ничего, что противоречило бы духовной традиции православия.

Иудео-христианская духовная традиция, в значительной мере преодоленная в западном христианстве (до Реформации, ряд деятелей которой в борьбе с католичеством апеллировали к ветхозаветной духовности), оставила глубокий след в культурной традиции христианства восточного. Так, Запад (во всяком случае, до реформаторского иконоклазма) практически не знал проблемы иконы, важнейшей для христианства восточного. . . И сама проблема иконы, и характер споров вокруг нее, и различные варианты ее решения — во всем этом слишком заметен ветхозаветный субстрат.

8 Ср. у Пушкина:

"Как материал словесности, язык славяно-русский имеет неоспоримое преимущество перед всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницы гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе приемлет он гибкость и

правильность." (О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова, 1825. Курсив мой — М. Л.)

Сравнительно недавно новую аргументацию в развитие этого лингвистического мифа добавил С. С. Аверинцев (Аверинцев 1976; ср. также Ю. Лотман 1977).

7 Подробнее об этом см. Паперно 1991.

8 Наиболее прозрачная отсылка дается в статье "Слово и культура" (1921):

"В жизни слова наступила героическая эра. Слово — *плоть и хлеб*. Оно разделяет участь хлеба и плоти: *страдание*. Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство. Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. Кто *поднимет слово* и покажет его времени, как *священник евхаристию* — будет вторым Иисусом Навином." (Курсив мой — М. Л.)

Этот отрывок, чрезвычайно важный для понимания семантической системы Мандельштама, нуждался бы в самом обстоятельном комментировании, в том числе и в интересующем нас отношении (почему, например, слово — *плоть и хлеб*, а не, скажем, *плоть и кровь* или *хлеб и вино*?). Однако для этого пришлось бы предварительно охарактеризовать и космологию Мандельштама, и его политологию, что по понятным причинам здесь сделано быть не может.

9 Ср. его выпад против Д. Д. Благого в "Четвертой прозе":

"<...> некий Митька Благой — *лицейская сволочь*, разрешенная большевиками для пользы науки, — сторожит в специальном музее веревку *удавленника Сережи Есенина*"

— вот по Мандельштаму образчик профессионального филолога из породы козлиц. С другой стороны, Мандельштам говорит о "массах, сохранивших здоровое филологическое чутье" и это для него важнее, чем "глубокое и чистое невежество, незнание народа о своей поэзии" ("Выпад").

10 Вспомним, что и помещенное в эпиграфе гумилевское "Слово" заканчивалось стихом: "Дурно пахнут мертвые слова" (Р. Г. Лейбов указал на толстовский подтекст для последней строфы этого стихотворения; ср. "Война и мир", т. III, ч. 3, гл. XX).

11 В этом пассаже можно заметить влияние уже не столько самого Розанова, по поводу которого все это и было сказано, сколько К. Леонтьева, увлечение которым Мандельштам пережил в нач. 1910-х годов.

- 12 Ср. о Надсоне, надсоновщине и ее исследователе С. А. Венгерове в "Шуме времени" (глава "Книжный шкаф"):

"Семен Афанасьич Венгеров, родственник моей матери <...>, ничего не понимал в русской литературе [читай — поэзии — М. Л.] и по службе занимался Пушкиным, но "это" он понимал. У него "это" называлось: "о героическом характере русской литературы"."

(Имеется ввиду книга Венгерова "Героический характер русской литературы"). Примечательно, что крупнейший пушкинист своего времени для Мандельштама не филолог: его призвание — надсоновщина, которую он чувствует и понимает, но никак не Пушкин.

- 13 Ср., например:

"Андрей Белый, например — болезненное и отрицательное явление в жизни русского языка только потому, что он нещадно и бесцеремонно гоняет слово <...> Захлебываясь в изощренном многословии <...>, взрывает мосты, по которым ему лень перейти. В результате, после мгновенного фейерверка, — куча щебня, унылая картина разрушения, вместо полноты жизни, органической целостности и деятельного равновесия. Основной грех писателей вроде Андрея Белого — неуважение к эллинистической природе слова, беспощадная эксплуатация его для своих интуитивных целей." (О природе слова.)

Примечательно, в близких выражениях, но в противоположном — положительном — смысле характеризовал Белого Пастернак:

"Андрей Белый обладал всеми признаками гениальности <...>, разгулявшейся вхолостую и из силы производительной превратившейся в бесплодную и разрушительную силу. Этот изъян излишнего одухотворения не ронял его, а вызывал участие и прибавлял страдальческую черту его обаянию." (Люди и положения, 1957.)

- 14 О том, что звуковой образ является частью слова, а не фонетики языка, Мандельштам писал в другом месте:

"Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, которая предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта." (Слово и культура, 1921.)

- 15 Вообще при чтении теоретических работ Мандельштама часто не знаешь, чему поражаться более: глубине ли мысли

или беспомощности ее выражения. Конечно, Мандельштам пишет не научный текст и какой-либо последовательности в терминологии (да что там терминологии — в употреблении вполне обыденных слов) ждать не приходится. Однако, когда поэт говорит о слове, то в самих этих речах ждешь более аккуратного что-ли к самому слову отношения. Но в том-то и дело, что с точки зрения самого Мандельштама в этих работах он "говорит" вовсе "не словом". Свое первое выступление на поприще поэтики он фактически с этого заявления и начинает:

"<...> Поэт возводит явление в десятизначную степень. <...> Произведение искусства [обладает] чудовищно уплотненной реальностью. Эта реальность в поэзии — слово как таковое. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не поэтической форме, я говорю в сущности сознанием, а не словом. Глухонемые отлично понимают друг друга <...>, не прибегая к помощи слова." (Утро акмеизма, 1913.)

Итак, вся эссеистика Мандельштама — речь глухонемого. Для того, чтобы ее понимать, нужно, прежде всего, постоянно об этом помнить. Истинная же речь поэта — его стихи.

- 16 Отметим лишь, что смущающая характеристика еще не воплощенного слова как бессмысленного, как бы бросающая тень и на Слово Предвечное, в действительности же означает только то, о чем мы уже говорили: слово есть самостоятельный нуомен как по отношению к фонетике, так и по отношению к семантике. Лишь воплотившись, слово приобретает звук и смысл.
- 17 Имеются ввиду довольно многочисленные у Мандельштама случаи типа "Фета жирный карандаш", где 'жирность' содержится как бы дважды: по-русски и по-немецки (в фамилии поэта); целый ряд таких случаев обнаружен Г. А. Левинтоном, Р. Д. Тименчиком, Г. Г. Суперфином и автором этих строк. Вот менее заезженный пример:

*Мы смерти ждем, как сказочного волка,*

*Но я боюсь, что раньше всех умрет*

*Тот [Tod — М. Л.], у кого тревожно-красный рот [rot].*

Вообще для Мандельштама типичен ввод двух иноязычных слов подряд, так, жирному карандашу Фета предшествовал Лермонтов-(м)учитель. Кроме скрытого немецко-русского двуязычия выделяется также и греческо-русское. Однако поиски случаев франко-русского и итало-русского двуязычия результатов пока не дали. (Образы этих языков даются ина-

че, ср. "суаре-муаре-пуаре или нивесть какой офицерский вздор" ротмистра Кржижановского в "Египетской марке").

- 18 В соответствующем месте "Божественной комедии" мне не удалось обнаружить никаких скрытых греческих слов. Вероятно, Мандельштам, руководствуясь своим собственным поэтическим опытом, их не вычитывает из текста, а вчитывает в него.
- 19 Мандельштам даже полагал, что такое само-отождествление является своего рода филологическим императивом. Лишь константность языка, "ослепительно ясная в сознании филологов", способна дать личности единство. "Для всякого филолога понятно, что такое тождество личности в применении к самосознанию языка".
- 20 Здесь следует назвать очень тонкий, но отнюдь не бесспорный его разбор в работе Гаспаров 1987. Не могу не упомянуть и сделанный А. А. Морозовым устный анализ цикла, который мне в середине 1970-х годов посчастливилось услышать, и который во многом определил мой подход к этому тексту.
- 21 Специфика мандельштамовской трактовки номинализма заключается в том, что это слово понимается им в специфическом "филологическом" смысле как, в первую очередь, "именность" (ср. выше о "филологическом" понимании "филологии"). Иногда это приводит к курьезам. Так, очевидно, что когда в этом же эссе Мандельштам пишет:

"Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм есть представление о реальности слова, как такового. . ." (курсив мой — М. Л.).

В философском смысле речь здесь должна идти не о номинализме, но противостоящем ему реализме (ср. Лотман 1993).

- 22 Центральное для "Стихов о русской поэзии" противопоставление структурирующей твердости и обволакивающей ее, стремящейся ее поглотить, аморфности было со всей определенностью намечено уже в эссе "Петр Чаадаев" (1914):

"След, оставленный Чаадаевым в сознании русского общества, — такой глубокий и неизгладимый, что невольно возникает вопрос: уж не алмазом ли проведен он по стеклу? <...> Начертав прекрасные слова: "истина дороже родины", Чаадаев не раскрыл их вещего смысла. Но разве не удивительное зрелище эта "истина", которая со всех сторон, как неким хаосом, окружена чуждой и странной "родиной"? <...> Мысль Чаадаева — строгий перпендикуляр,

восставленный к традиционному русскому мышлению. Он бежал, как чумы, этого бесформенного рая."

23 Т.е. *твердоязычный*.

24 Синтаксическая несогласованность, заставляющая вспомнить о "что осталось русской речи", появилась только в окончательной редакции стихотворения.

25 Если раньше Мандельштам возлагал главные надежды на "здоровое филологическое чутье масс", то написанную в 1930 году "Четвертую прозу" пронизывает отвращение к "нечистому козлиному духу, идущему от врагов слова", завладевшему русской литературой:

"Писательство — это раса с противным запахом кожи и самыми грязными способами приготовления пищи. Это раса, кочующая и ночующая на своей блевотине <... >, но везде и всюду близкая к власти, которая ей отводит место в желтых кварталах, как проституткам. Ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям чинить расправу над обреченными."

И в другом месте:

"Чем была матушка филология и чем стала... Была вся кровь, вся нетерпимость, а стала псякрев, стала всетерпимость..."

Вероятно, теперь Мандельштам иначе оценил бы и С. А. Венгерова с его "героическим характером"...

26 Преимущественно слову-Психее посвящено эссе "Слово и культура" (1921), а слову-Логосу — "Утро акмеизма" (1913 [?]).

27 Т.е. "прекрасную ересь" имяславия.

28 Заметим, что Мандельштама совершенно не волнуют группировки символистов, их разделение на "старших" и "младших", москвичей и петербуржцев и т.п., — ведь гораздо более привычно было бы объединить с Сологубом Бальмонта, а с Блоком Белого.

29 См. Золян, Лотман 1988 и Лотман 1993.

30 Идентификация слова с книгой намечена уже в армянских стихах, особенно в "Лазурь да глина, глина да лазурь..." (1930). Можно даже задаться вопросом: что это за книга. Помятуя о ветре, перевернувшем страницы классиков, с одной стороны, и тоске по мировой культуре, с другой, можно предположить, что Мандельштам имеет здесь ввиду то, что будет названо мировым поэтическим текстом.

- 31 Самоидентификация с Христом, однако, теперь уже не в совоплощении с ним, а в со-распятии, промелькнет и в последнем стихотворении выделенного нами цикла "Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...".

## ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1976: С. Аверинцев. Славянское слово и традиции элинизма. — В: Вопросы литературы, № 11.

Аверинцев 1990: Судьба и весть Осипа Манделштама. — В кн.: Осип Манделштам. Сочинения в двух томах, т. 1. Москва.

Гаспаров 1987: Б. Гаспаров. Сон о русской поэзии. (О. Манделштам, "Стихи о русской поэзии", 1–2). — In: *Stanford Slavic Studies*, vol. 1, Stanford.

Золян, Лотман 1988: С. Золян, М. Лотман. Семантика и структура текста (Заметки о поэзии и поэтике О. Манделштама). In: *Semiotics and the history of culture*. (Columbus, Ohio: *Slavic Studies*, v. 17).

Лихуды 1899: Братья Лихуды. СПб.

Лотман 1984: И. Лотман. Семантика контекста и подтекста в поэзии Манделштама. — In: *IJSLP*, vol. XXIX.

Лотман 1993: Манделштам и Пастернак (опыт контрастивной поэтики). In: V. Polukhina, J. Andrew and R. Reid (Eds.). *Literary tradition and practice in russian culture*. Rodopi.

Ю. Лотман 1977: Ю. М. Лотман. О "воскреснувшей эллинской речи". — В: Вопросы литературы, № 4.

Паперно 1991: И. Паперно. О природе поэтического слова: богословские источники спора Манделштама с символизмом. В: Литературное обозрение, № 1.

Струве 1990: Н. Струве. Осип Манделштам. London.

Успенский 1987: Б. А. Успенский. История русского литературного языка (X–XVII вв.). München.

Freidin 1987: Gregory Freidin. *A coat of many colors: Osip Mandelstam and his mythologies of self-presentation*. University of California Press. Berkeley etc.

**ГОТОВЯЩИЕСЯ К ПЕЧАТИ ИЗДАНИЯ  
КАФЕДРЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА**

Первый том новой серии ученых записок кафедры русской литературы Тартуского университета:

**Труды по русской и славянской филологии.  
Литературоведение,**

содержащий статьи Ю. М. Лотмана, П. С. Рейфмана, Л. И. Вольперт, С. Г. Исакова, М. Ф. Гришаковой, В. С. Беспрозванного, И. С. Булкиной, И. А. Пильщикова, П. Г. Торопыгина, Л. Л. Пильд, В. И. Гехтман, Е. А. Горного, А. Кретова, а также публикации Л. Н. Киселевой и Р. Г. Лейбова.

**“Свое” и “чужое” в литературе и культуре,**

сборник материалов международного семинара, состоявшегося в Тарту в июне 1993 года. В семинаре принимали участие ученые Финляндии, Швеции, Дании, Италии, Эстонии и России. Сборник содержит статьи Ю. М. Лотмана, Н. М. Каухчишвили, П. Песонена, Е. Хеллберг-Хирн, Б. Хеллмана, Т. Суни, Н. Башмаковой, Л. Бюклинг, П. А. Енсена, П. У. Меллера, Д.-П. Пиретто, Р. Казари, П. С. Рейфмана, Л. И. Вольперт, Ю. К. Пярли, Л. Л. Пильд, П. Г. Торопыгина, Л. Н. Киселевой, Е. А. Горного и др.

**Русская культура XX века: метрополия и диаспора,**

труды международного семинара, состоявшегося в Тарту в октябре 1994 года. В семинаре принимали участие ученые США, Франции, Англии, Италии, Чехии, Финляндии, России, Эстонии.

**Русская филология,**

сборник студенческих научных работ.

\*

Tartu Ülikooli Kirjastus / Tartu University Press,  
Tiigi 78, Tartu, EE-2400, Eesti/Estonia/Estland  
Fax: (372+7) 43 00 61, e-mail: tyk@psych.ut.ee