

ТАРТУСКИЙ ГОС. УНИВЕРСИТЕТ



Σημειωτική

ТРУДЫ ПО
ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ

18

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

664

СЕМИОТИКА ГОРОДА И
ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ

ПЕТЕРБУРГ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XVIII

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893. a. VIINIK 664 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ в 1893 г.

СЕМИОТИКА ГОРОДА И
ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ

ПЕТЕРБУРГ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XVIII

ТАРТУ 1984

Редколлегия: М. Л. Гаспаров, Б. Ф. Егоров, Вяч. Вс. Иванов, Ю. М. Лотман
(ответственный редактор серии), З. Г. Минц, М. Б. Плюханова, П. Х. Тороп,
Х. Рятсеп, Б. А. Успенский, И. А. Чернов.
Секретарь редколлегии С. Г. Барсуков
Редактор тома А. Э. Мальц

От редакции

Предлагаемый вниманию читателей сборник включает исследования, в определенной своей части связанные с работой Семинара по семиотике городской культуры, который действует в рамках более обширного плана изучения семиотики культуры, осуществляемого лабораторией семиотических исследований Тартуского государственного университета.

То, что первые усилия семинара были направлены на изучение Петербурга, далеко не случайно. Петербург представляется, в интересующем нас аспекте, явлением поистине уникальным. И то, как в нем проявляются типовые черты семиотики Города, и то, в чем он образует исключительный, ни с чем не сопоставимый объект, в равной мере интересно для исследователя. Город, принадлежащий к явлениям мировой цивилизации и, одновременно, поддающийся изучению с самого момента своего рождения, город, собравший, как в фокусе, основные противоречия, русской культуры, в том числе и те, которые намного предшествовали его возникновению, представляющий собой отчетливо вычленимый — в хронологическом, пространственном, идеологическом отношении — предмет изучения и одновременно вбирающий в себя проблемы, далеко выходящие за рамки этих границ, может считаться классическим объектом для исследований подобного рода.

Общим для статей настоящего сборника является то, что Петербург рассматривается в них, с одной стороны, как текст, а, с другой, как механизм порождения текстов. Рассмотрение Города, включенного в историю цивилизации как текста *suí generis*, естественно. Более того, именно на объекте такого рода некоторые черты Текста выделяются наиболее наглядно. К ним можно отнести кодовую гетерогенность — непременную зашифрованность несколькими кодами, семиотическую неоднородность субтекстов, противоречиво стремящихся одновременно образовывать единый текст. Наглядно выступает также свойство текста накапливать и постоянно регенерировать свою историю.

Обычно история города включает в себя длительный период, в течение которого он существует только как материальный объект, лишь постепенно накапливая знаковые, символические значения разных планов и только со временем занимая место в семиотике культуры. В истории Петербурга символическое бытие предшествовало материальному. Код предшествовал тексту. Но именно это обнажило, что между этими двумя понятиями существуют не отношения автоматической бесконфликтности, а исполненное драматизма напряжение: текст лишь приблизительно укладывается в предпосланный ему язык и, в свою очередь, активно генерирует новый спектр языков, на которых создаются тексты вторичного типа, вступающие в сложные отношения с «прототекстом». Город оказывается причиной и создателем своей истории, мифологии, литературы и одновременно их следствием и созданием. При этом в каждом звене семиотического механизма проявляются не мертвенные однозначные связи, а динамические отношения, подразумевающие возможность выбора и определенную степень его непредсказуемости (это обусловлено тем, что все процессы семиотического строительства осуществляются *людьми*, выступающими и как носители индивидуально-творческого сознания, и в качестве участников более общих и от них не зависящих семиотических процессов). Каждый текст, в той или иной мере, обладает свойствами текста художественного, каждый текст — в той или иной мере жизнеподобный организм. Это особенно наглядно проявляется при подходе к городу-тексту. На примере Петербурга это делается очевидным.

Ю. М. Лотман

ПЕТЕРБУРГ И ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В. Н. Топоров

(Введение в тему)¹

И призрачный миражный *П.** («фантастический вымысел», «сонная грёза»), и его (или о нем) текст, своего рода «грёза о грёзе», тем не менее принадлежат к числу тех сверхнасыщенных реальностей, которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического. На иной глубине реальности такого рода выступают как поле, где разыгрывается основная тема жизни и смерти и формируются идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни. От ответа на эти вопросы, от предлагаемых решений зависит не только то, каковою представляется истина, но и самоопределение человека по отношению к истине и, значит, его бытийственный вектор. Именно поэтому тема *П.* мало кого оставляет равнодушным. Далекая от того, чтобы быть исчерпанной или окончательно решенной, она характеризуется особой антитетической напряженностью и взрывчатостью, некоей максималистской установкой как на разгадку самых важных вопросов русской истории, культуры, национального самосознания, так и на захват, вовлечение в свой круг тех, кто ищет ответ на эти вопросы. Прорыв к этой более высокой реальности, вводящий в действие новые энергии, в случае «иноного» *П.* осуществ-

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

* Здесь и далее в статье В. Н. Топорова Петербург — *П.*, петербургский текст — *П.* текст (ред).

вляется или с помощью интуитивного постижения целого, или путем вживания в усваиваемые себе образы *П* текста, все время соотносимые с самим городом, с «этим» *П.*, но не отвлеченно, а конкретно — *hic et nunc*. *П.* текст, представляющий собой не просто усиливающее эффект зеркало города, но устройство, с помощью которого и совершается переход а *realibus ad realiora*, пресуществление материальной реальности в духовные ценности, отчетливо сохраняет в себе следы своего внетекстового субстрата и в свою очередь требует от своего потребителя умения восстанавливать («проверять») связи с внеположенным тексту, внетекстовым для каждого узла *П.* текста. Текст, следовательно, обучает читателя правилам выхода за свои собственные пределы, и этой связью с внетекстовым живет и сам *П.* текст, и те, кому он открылся как реальность, не исчерпываемая вещно-объектным уровнем.

Тема *П.*, как и сама «петербургская» идея русской истории, сильно пострадали и во многих отношениях приобрели искаженный вид из-за чрезмерной идеологизации (чаще эмоциональной, чем рациональной) проблемы и вытекающих из этого следствий. Одним из них является непомерное развитие субъективно-оценочного подхода, полное всего выступающего в русле плоского историзма. Разумный тезис о немыслимости понимания определенного периода русской истории, культуры и литературы без уяснения феномена *П* слишком часто искажался тем, что оценка, как правило, опережала уяснение, которое тем самым становилось всё более труднодостижимой задачей. Оценка оказывалась не беспристрастной фиксацией взаимозависимостей между явлениями двух разных сфер, а чем-то первичным, сплошь идеологизированным и в высшей степени субъективным; мотивировка оценки в таких случаях подбиралась задним числом. То, что субъективное начало набирало особую силу в связи с петербургской темой, далеко от случайности и весьма симптоматично. В данном случае, однако, плоха не сама субъективность (более того, можно сожалеть, что в огромном большинстве случаев она оказывалась недостаточно последовательной, уклоняясь с пути максимального самовыявления, прикрывая себя вторичными, «идеологизированными» мотивировками), а ее, так сказать, несурверенность, неуверенность в себе, апелляция к чему-то внешнему, что по условию не может обладать той целостной достоверностью, которая присуща беспримесно чистой структуре *Я*. Другим следствием искажающей суть дела идеологизации нужно считать тот вид дурного историзма, который, с одной стороны, берется судить и рядить о *П* в зависимости от общего отношения к создателю *П.* Петру I² и ко всему «петербургскому» периоду русской

² В настоящее время есть достаточно надежные возможности реконструировать замысел Петра I в отношении *П.*, сняв искажающий эффект петербургского мифа государственного происхождения о заложении града.

истории, а, с другой стороны, берет на себя ответственность решать, что хорошо и что плохо и, главное, подводить некий нравственный баланс в связи с *П.*³ В данном случае речь идет о непреодолимой эгоистической тенденции к нравственному комфорту, об отсутствии мужества стоять лицом к лицу с вопросом, который решить нельзя и в самой нерешенности и нерешаемости которого кроется его последняя глубина: *П.* — центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; *П.* — бездна, «иное» царство, смерть, но *П.* и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из своих триумфов, так же необратимо изменившие русского человека. Внутренний смысл *П.* именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности. Бесчеловечность *П.* оказывается органически связанной с тем высшим для России и почти религиозным типом человечности, который только и может осознать бесчеловечность, навсегда запомнить ее и на этом знании и памяти строить новый духовный идеал. Эта дупольность *П.* и основанный на ней сотериологический миф («петербургская» идея) наиболее полно и адекватно отражены как раз в *П.* тексте русской литературы, который практически свободен от указанных выше недостатков и актуализирует именно синхронический аспект *П.* в одних случаях и панхронический («вечный» *П.*) в других. Только в *П.* тексте *П.* выступает как особый и самодовлеющий объект художественного постижения, как некое целостное единство⁴, противопоставленное тем разным

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

⁴ Эту особенность *П.*, кажется, первым зафиксировал Батюшков («Смотрите — какое единство! как все части отвечают целому! какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями». — «Прогулка в Академию Художеств»). Косвенным

образам *П.*, которые стали знаменем противоборствующих группировок в русской общественной жизни.

Впрочем, и эта идеологическая рознь вокруг *П.* не может быть здесь полностью обойдена и должна быть вкратце обозначена. На одном полюсе признание *П.* единственным настоящим (цивилизованным, культурным, европейским, образцовым, даже идеальным) городом в России. На другом — свидетельства о том, что нигде человеку не бывает так тяжело, как в *П.*, анафематствующие поношения, призывы к бегству и отречению от *П.*⁵ Но в обоих случаях подчеркнута исключительность *П.*, его единственность в России, непохожесть на все остальное. На почве этих идей в определенном контексте русской культуры сложилось актуальное почти уже два века противопоставление *П.* Москве, связанное, в частности, с изменившимся соотношением этих городов⁶. В зависимости от общего взгляда размежевание двух столиц строилось по одной из двух схем. По одной из них бездушный, казенный, казарменный, официальный, неестественно-регулярный, абстрактный, неуютный, вымороченный, нерусский *П.* противопоставлялся душевной, семейственно-интимной, уютной, конкретной, естественной, русской Москве. По другой схеме *П.* как цивилизованный, культурный, планомерно организованный, логично-правильный, гармоничный, европейский город противопоставлялся Москве как хаотичной, беспорядочной, противоречащей логике, полуазиатской деревне. Сам словарь этих признаков и его структура очень показательны. Наряду с обильными и диагностически очень важными клише и более или менее естественными следствиями из них в виде флукутирующей совокуп-

образом она отражена и в негативно ориентированных описаниях, где *П.* выступает как образ безжизненной (доорганической) упрощенности, механического единообразия частей целого.

⁵ «Питер имеет необыкновенное свойство оскорбить в человеке все святое и заставить в нем выйти наружу всё сокровенное. Только в Питере человек может узнать себя — человек он, получеловек или скотина: если будет страдать в нем — человек; если Питер полюбится ему — будет или богат или действительным статским советником» (Белинский. Полн. собр. соч. XI, 418); — «Нигде я не предавался так часто, так много свободным мыслям, как в Петербурге. Задавленный тяжкими сомнениями, бродил я, бывало, по граниту его и был близок к отчаянию. Этими минутами я обязан Петербургу, и за них я полюбил его так, как разлюбил Москву за то, что она даже мучить, терзать не умеет. Петербург тысячу раз заставит всякого честного человека проклясть этот Вавилон <...> Петербург поддерживает физически и морально лихорадочное состояние» (Герцен. «Москва и Петербург», 1842) или даже: «Первое условие для освобождения в себе пленного чувства народности — возненавидеть Петербург всем сердцем своим и всеми помыслами своими» (И. С. Аксаков) и т. п.

⁶ *И перед младшею столицей | Померкла старая Москва, | Как перед новою царицей | Порфиросная вдова* — в развитие карамзинского образа Москвы: «... когда татары и литовцы огнем и мечом опустошали окрестности российской столицы и когда несчастная Москва, как беззащитная вдовица, от одного Бога ожидала помощи в лютых своих бедствиях» («Бедная Лиза»); ср. *вдова : столица, царица* у Пушкина при *вдовица* у Карамзина.

ности относительно индивидуализированных определений выстраиваются целые ряды образов, предопределяющих логику и стиль сопоставительного анализа двух городов и доводящих антитезу до крайних (нередко с тягой к анекдотизму и парадоксу) пределов⁷ В ряде случаев элементы этого словаря приобретают статус классификаторов в соответствующих описаниях. Сопоставления Москвы и П. достаточно многочисленны в русской литературе, и тексты, подобные цитируемым, составляют особый класс или даже жанр сравнительной дескрипции *sub specie* антитезы⁸.

⁷ Ср. лишь несколько примеров: «Москва — старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается в свете; Петербург разбитной малый, никогда не сидит дома, всегда одет и похаживает на кордоне, охорашиваясь перед Европой <...> — Петербург весь шевелится, от погребов до чердаков; с полночи начинает печь французские хлеба, которые назавтра все съест немецкий народ, и во всю ночь то один глаз его светится, то другой; Москва ночью вся спит, и на другой день, перекрестившись и поклонившись на все четыре стороны, выезжает с калачами на рынок. Москва женского рода, Петербург мужского. В Москве всё невесты, в Петербурге всё женихи <...> Москва всегда едет завернувшись в медвежью шубу, и большей частью на обед; Петербург, в байковом сюртуке, заложив обе руки в карман, летит во всю прыть на биржу или «в должность» .» (Гоголь. «Петербургские записки 1836 года») или «. Петербург — ходячая монета, без которой обойтись нельзя; Москва — редкая, положим, замечательная для охотника нумизма, но не имеющая хода <...> В Петербурге все люди вообще и каждый в особенности прескверные. Петербург любить нельзя, а я чувствую, что не стал бы жить ни в каком другом городе России. В Москве, напротив, все люди предобрые, только с ними скука смертельная <...> Оригинального, самобытного в Петербурге ничего нет, не так как в Москве, где все оригинально — от нелепой архитектуры Василия Блаженного до вкуса калачей. Петербург — воплощение общего, отвлеченного понятия столичного города; Петербург тем и отличается от всех городов европейских, что он на все похож; Москва — тем, что она вовсе не похожа ни на какой европейский город, а есть гигантское развитие русского богатого села .» (Герцен. «Москва и Петербург»). — Впрочем, иногда допускалась мысль о снятии антитетичности в будущем синтезе: «Везде есть свое хорошее и, следовательно, свое слабое или недостаточное. Петербург и Москва — две стороны или, лучше сказать, две односторонности, которые могут со временем образовать своим слиянием прекрасное и гармоническое целое, привив друг другу то, что в них есть лучшего. Время это близко: железная дорога деятельно делается...» (Белинский. «Петербург и Москва»).

⁸ Показательно, что развернутую форму этот «жанр» получает на рубеже 30—40-х годов XIX в., в обстановке идеологического размежевания западничества и раннего славянофильства. Впрочем, существуют тексты о городах и иного рода, сохраняющие однако, антитетический принцип композиции, с помощью которого сталкиваются кажущееся (мнимое, поверхностное) и подлинное (истинное, глубинное). Ср. разыгрывание ситуации обманутого ожидания, с одной стороны, в батюшковской «Прогулке по Москве» («... Этот, конечно, англичанин: он разина рот, смотрит на восковую куклу. Нет! Он русак и родился в Суздале. Ну, так этот — француз: он картавит и говорит с хозяйкой о знакомом ей чревоушателе... Нет, это старый франт, который не ездил далее Макарья. Ну, так это — немец. Ошибся! И он русский, а только молодость провел в Германии. По крайней мере жена его иностранка: она насилу говорит по-русски. Еще раз ошибся! Она русская, любезный друг, родилась в приходе Неопалимой Купины и кончит жизнь свою на святой Руси»), а с другой стороны, гоголевский «Невский проспект» со сквозной

Антитетичности Москвы и *П* в сопоставительных описаниях этих городов, как ни странно, лишь изредка соответствует нечто сходное в отношении писателей-москвичей (родившихся или выросших в Москве) к *П* и писателей-петербуржцев к Москве (последнее для обсуждаемой здесь темы менее важно; нередко существен учет отношения к *П* вообще писателей непетербуржцев). Разумеется, соответствия этого рода все-таки существуют, но они обычно не связаны с *П*. текстом и относятся к особым случаям — тексты с сильным влиянием идеологических схем, тексты с преобладанием эстетической оценки (тургеневские «Призраки»), «фольклор» бытового обихода⁹ и т. п. В действительности же, отношение к *П* несравненно сложнее и многообразнее. К сожалению, о нем чаще всего судили по художественным произведениям и пренебрегали свидетельствами бытового характера, которые могли бы составить своего рода антологию. Особенно важны описания первой встречи с *П* — переход от неприязни (или равнодушия) к любви, от внешнего к внутреннему, от одностороннего к многоаспектному, от необязательных отношений к городу к захваченности им¹⁰ Нередко противоположные чувства

темой множности петербургской жизни (О, не верьте этому Невскому проспекту! . . . Всё о б м а н, всё мечта, всё не то, чем кажется!) — и далее по той же схеме: «Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртуке, очень богат? — Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртука. Вы воображаете, что . . . — Совсем нет . . .» и т. п.; ср. также *И пусть горят светло огни его палат, / Пусть слышны в них веселья звуки — / О б м а н, один обман! Они не заглушат / Безумно-страшных стонов муки!* — в самом «петербургском» стихотворении Аполлона Григорьева «Город»).

⁹ Ср.: «Между Петербургом и Москвой от века шла вражда. Петербуржцы высмеивали «Собачью площадку» и «Мертвый переулок», москвичи попрекали Петербург чопорностью, несвойственной «русской душе» (Г. Иванов. «Петербургские зимы»; ср. здесь же обозначения петербургско-московских гибридов — *Петросква. Куз-невский мос-нект*). — Показательны мотивировки в диалоге княгини Веры Дмитриевны («партия» Москвы) и дипломата («партия» *П.*) из «Княгини Лиговской» (1836): — «Так как вы недавно в Петербурге — говорит дипломат княгине, — то, вероятно, не успели еще вкусить и постигнуть все прелести здешней жизни. Эти здания, которые с первого взгляда вас только удивляют как все великое, со временем сделаются для вас бесценны, когда вы вспомните, что здесь развилось и выросло наше просвещение, и когда увидите, что оно в них уживается легко и приятно. Всякий русский должен любить Петербург; здесь всё, что есть лучшего русской молодежи, как бы нарочно собралось, чтоб дать дружескую руку Европе. Москва только великолепный памятник, пышная и безмолвная гробница минувшего, здесь жизнь, здесь наши надежды. Княгиня улыбнулась и отвечала рассеянно: — Может быть современе я полюблю и Петербург, но мы, женщины, так легко предаемся привычкам сердца и так мало думаем, к сожалению, о всеобщем просвещении, о славе государств! Я люблю Москву, с воспоминаниями об ней связана память о таком счастливом времени! А здесь, здесь всё так холодно, так мертво. О, это не мое мнение . . . это мнение здешних жителей, — Говорят, что въехавши раз в петербургскую заставу, люди меняются совершенно».

¹⁰ Ср. различные традиции: «J'ai vu la Néva, tous les magnifiques bâtiments qui la bordent, Pierre le Grand, l'église de Casan, en un mot tout ce qu'il y a de plus beau à Pétersbourg. Mais j'aime mieux laisser mûrir ou du moins croître ces impressions. Je ne suis pas encore de cœur à Pétersbourg

к *П.* уживаются, хотя и оказываются разведенными по разным уровням или по разным жанрам. «Ты разве думаешь, что сви́нский Петербург не гадо́к мне? что мне весело в нем жить между пасквилями и доносами» (А. С. Пушкин — Н. Н. Пушкиной. Не позднее 29 мая 1834. Спб.), как и настоятельное желание «плюнуть на Петербург», не отменяют поэтической декларации — *Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид*. Но смысловая структура особой напряженности создается тогда, когда противоположности вводятся в единый текст, что как раз характерно для *П.* текста (ослабленный случай — столкновение реального *П.* с городом мечты, ср. мысли Раскольникова, связанные с благоустройством *П.*, или статью Гончарова «Идеал Петербурга»). Впрочем, и вполне реальный *П.* нередко приемлем, по-своему удобен и даже необходим при отсутствии каких-либо высоких оснований: «Короче тебе скажу, что петербургская жизнь на меня имеет большое и доброе влияние: она меня приучает к деятельности и заменяет для меня невольное расписание; как-то нельзя ничего не делать, все заняты, все хлопочут, да и не найдешь человека, с которым бы можно было вести беспутную жизнь — одному же нельзя» (Л. Н. Толстой — С. Н. Толстому, нач. 1849 г. Спб.)¹¹ В конце концов, и на другом

et les souvenirs de Moscou m'occupent beaucoup trop pour que je puisse contempler avec toute l'attention nécessaire et jouir franchement de ce que je vois» (Д. В. Веневитинов — С. В. Веневитиновой, 11 ноября 1826. Спб.); — «Москву оставил я, как шальной, — не знаю, как не сошел с ума. Описывать Петербург не стоит. Хотя Москва и не дает об нем понятия, но он говорит более глазам, чем сердцу» (Д. В. Веневитинов — А. В. Веневитинову, 20 ноября 1826. Спб.); — «Я стал бродить по городу, размышляя о своей судьбе. Петербург, который впоследствии очаровал и пленил меня, казался мне в эти дни скучным и неприветливым. Был сезон стройки и ремонта. Леса вокруг домов; перегороженные тротуары; кровельщики на крышах, известка, маляры, висящие в ящиках, подвешенных на канатах; развороченные мостовые: всё это было буднично, уныло и внушало человеку чувство его собственной ненужности» (Г. Чулков. «Годы странствий»); — «Сейчас под угрозой сердце. Вообще жду околеванца. Подвел меня Петр. Прорубил окно, сел я у окошечка полюбоваться пейзажами, а теперь приходится отчаливать. Финляндия! Почему я в Финляндии? Конечно, первое тут — тяга к морю. Потом близость к Петербургу <. >. Но была и смутная мысль: сесть на какой-то границе <. >. Москва, которую только и узнал в дни моего писательства <. >. слишком густа по запаху и тянет на быт. Там нельзя написать ни «Жизни Человека», ни «Черных масок», ни другого, в чем есмь. Московский символизм притворный и проходит как корь. И близость Петербурга (люблю, уважаю, порою влюблен до мечты и страсти) была хороша, как близость целого символического арсенала: бери и возобновляйся <. > тогда верил и исповедовал Петроград... по собственным смутным переживаниям, сну прекрасному, таинственному и неоконченному.» (Л. Андреев. Из дневника, от 16 апреля 1918 г.) и др.

¹¹ Характерно отношение к *П.* Карамзина, который в истории русской культуры был первым, кто понял самостоятельную ценность города и выделил город как таковой в качестве независимого объекта переживаний («В каждом городе для меня любопытнее всего самый город»); он же был первым, кто «почувствовал» Москву и дал ее описание в этом новом качестве (несколько

социальном полюсе петербургская жизнь рисовалась приемлемой и даже не без удовольствий (*Что за славная столица, развеселый Петербург!* — пелось в лакейской песне). И, однако, доминантой в отношении к *П.*, если говорить о *П.* тексте, стала та смысловая конструкция, которая была впервые выражена Григорьевым (*Да, я люблю его, громадный, гордый град, / Но не за то, за что другие; / .. Я в нем люблю, о нет! Скорбящею душой / Я прозираю в нем иное, — / Его страдание под ледяной корой, / Его страдание большое. / .. Страдание одно привык я подмечать, / В окне ль с богатою гардиной, / Иль в темном уголку, — везде его печать! / Страданье — уровень единый!* — «Город») и развита Достоевским.

Не ставя здесь себе целью сопоставительный анализ *П.* и Москвы или их образов в литературе, уместно все-таки указать один ключевой пункт, в котором *П.* и Москва резко расходятся. При этом ведущим членом сопоставления в данном случае нужно считать Москву, учитывая, что образ *П.* в *П.* тексте во многом строится как мифологизированная антимодель Москвы. Речь идет о важнейшей пространственной характеристике, совмещающей в себе черты диахронии и синхронии и имеющей выход в другие сферы (вплоть до этической). Москва, московское пространство (тело), противопоставляется *П.* и его пространству, как нечто органичное, естественное, почти природное (отсюда обилие растительных метафор в описаниях Москвы), возникшее само собой, без чьей-либо воли, плана, вмешательства, — неорганичному, искусственному, сугубо «культурному», вызванному к жизни некоей насильственной волей в соответствии с предумышленной схемой, планом, правилом. Отсюда — особая конкретность и заземленность Москвы в отличие от отвлеченности, нарочитости, фантомности «вымышленного» *П.* Ср., с одной стороны, образ города-растения («*Замоскворечье и Таганка могут похвалиться этим же преимущественно перед другими частями громадного города-села, чудовищно-фантастического и вместе великолепно разросшегося и разметавшегося*

статей о Москве, отдельные места в «Истории», замечательный московский пейзаж в экспозиции «Бедной Лизы» и т. п.). Переехав в 1816 г. в *П.* (предполагалось, что на время), Карамзин до конца жизни продолжал любить Москву и душевно стремиться к ней. Вместе с тем он не только умел отдать должное *П.* («*Меня еще ласкают; но Московская жизнь кажется мне прелестнее, нежели когда-нибудь, хотя стою в том, что в Петербурге более общественных удовольствий, более приятных разговоров*» — из письма И. И. Дмитриеву от 27 июня 1816 г. или, потрафляя московскому патриотизму своего адресата: «*Берега Невы прекрасны; но я не лягушка и не охотник до болот,*» в письме от 28 января 1818 г.), но и, несомненно, понял, что ось русской истории проходит через *П.* и что он сам связан с *П.* на всю жизнь («*Я жил в Москве; не придется ли умереть в Петербурге?*», в письме от 3 августа 1816 г.). Следует, однако, принять в расчет особую деликатность Карамзина при обсуждении петербургской темы с Дмитриевым. Еще отчетливее сходное отношение к *П.* реконструируется для Достоевского.

растения, называемого Москвою < .> Во-первых, уж то хорошо, что чем дальше идете вы вглубь, тем более Замоскворечье тонет перед вами в зеленых садах; во-вторых, в нем улицы и переулки расходились так свободно, что явным образом они росли, а не делились. Вы, пожалуй, в них заблудитесь < .> Но не в воротах сила, тем более, что ворот, некогда действительно составлявших крайнюю грань городского жилья, давно уже нет, и город растение разросся еще шире за пределы этих ворот». Григорьев. «Мои литературные и нравственные скитальчества») ¹², а, с другой стороны, многочисленные примеры *П.* как миража, фикции (ср.: «Мне сто раз среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая грёза: «А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметяся с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото .?» (Достоевский. «Подросток») и многочисленные реминисценции этого места;

¹² Сходные метафоры Москвы обычны как в XIX, так и в XX в. Ср.: «Из русской земли Москва выросла и окружена русской землей, а не болотным кладбищем с кочками вместо могил и могилами вместо кочек. Москва выросла — Петербург выращен, вытасен из земли, или даже просто «вымышлен» (Мережковский «Зимние радуги») или известный отрывок из тыняновского «Кюхли»: «Петербург никогда не боялся пустоты. Москва росла по домам, которые, естественно сцеплялись друг с другом, образовали домишками, и так возникали московские улицы. Московские площади не всегда можно отличить от улиц, с которыми они разступают только шириною, а не духом пространства; также и небольшие кривые московские речки под стать улицам. Основная единица Москвы — дом, поэтому в Москве много тупиков и переулков. В Петербурге совсем нет тупиков, а каждый переулок стремится быть проспектом < . .> Улицы в Петербурге образованы ранее домов, и дома только восполнили их линии. Площади же образованы ранее улиц. Поэтому они совершенно самостоятельны, независимы от домов и улиц, их образующих. Единица Петербурга — площадь». Художественно убедительная антитетическая схема, отраженная здесь, в иных случаях может быть выражена корrekтнее и, так сказать, историчнее. Существенно, что речь идет о двух типах освоения «дикого» пространства — органичном (в частности, постепенном) и неорганичном (типа «Landnahme»). В первом случае центром иррадиации является точка (напр., Кремль в Москве; ср. подчеркнутость отсутствия кремля в стих. Анненского «Петербург») и пространство происходит относительно равномерно по всему периметру (с учетом, конечно, естественных преград). Во втором случае такого центра нет, но есть некая исходная точка за пределами подлежащего освоению пространства. Необходимость быстро «захвата» большого пространства заставляет намечать линии и как наиболее эффективное средство поверхностного знакомства с пространством (раннепетербургские «перспективы»); периметр же городского пространства оказывается размытым, а подпространства между линиями-перспективами на первых порах вовсе не организованными или оформленными наспех, напоказ. Площади гипертрофированных размеров в *П.*, позже вторично освоенные как важнейшие градостроительные элементы имперской столицы, по сути дела, отражают неполную переработанность пространства в раннем *П.* (не случайно, что Башмачкина грабят на широкой площади, тогда как в Москве это делалось в узких переулках). В этом контексте московские площади возникали органичнее и с большей ориентацией на заданную конкретную функцию городской жизни.

или: «В ту ночь — там, в туманных концах проспектов автомобиль сорвался с торцов, с реальностей перспектив — в туманность, в туман — потому — что Санкт-Петербург — есть таинственно — определяемое, то-есть фикция, то-есть туман — и все же есть камень». Пильняк. «Повесть Петербургская, или Святой-Камень-Город» и т. п.). Разница в структуре между полновесным пространством Москвы и квази-пространством *П* объясняет, почему в Москве живетс я уд о б н о¹³, уютно, свободно» («по своей воле»), надежно (с опорой на семью, род, традицию), а в *П*. — не по своей воле и безопорно. Учет этих различий важен не только сам по себе, но и в силу того, что в *П* тексте присутствует некий м о с к о в с к и й компонент, который определяет, как это ни парадоксально, известную «москвоцентричность» *П*. текста, по крайней мере, в плане некоторой эмоциональной гипертрофированности в описании петербургских реалий; в *П*. тексте порой обнаруживаются следы языка «московской» модели мира в виде навязывания описываемой петербургской реальности внешних по отношению к ней критериев и оценок. Этот «московский» слой *П*. текста имеет свое объяснение в самой истории формирования *П*. текста (о чем см. ниже).

Как и всякий другой город, *П*. имеет свой «язык». Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте. Как некоторые другие значительные города, *П* имеет и свои мифы, в частности, аллегоризирующий миф об основании города и его демиурге (об этом мифе и о его соотношении с исторической реальностью см. работы Н. П. Анциферова и Н. Н. Столпянского в первую очередь). Но уникален в русской истории *П*. тем, что ему в соответствие поставлен особый «Петербургский» текст, точнее, некий синтетический сверхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст *П*. совершает прорыв в сферу символического и провиденциального. *П*. текст может быть определен эмпирически указанием круга

¹³ Частое слово в старых описаниях московской жизни (ср., напр.: И тут вы видите больше у д о б с т в а, чем огромности или изящества. Во всем и на всем печать семейственности: и у д о б н ы й дом, обширный, но тем не менее для одного семейства». — «Петербург и Москва»). В Москве живут как принято, как сложилось, как удобно сейчас; в *П*. — как д о л ж н о жить, т. е. как может понадобиться потом. Естественно, эта схема имеет и свой инвертированный вариант («петербургоцентричный»). Упреждающая идея «как должно быть» (а не «как есть») отражается во многих проявлениях — от подчеркнутой фасадности (ср. разрисованные слепые окна на здании Главного Штаба — фасад, выходящий на Дворцовую площадь, слева) до «завышенных», идеализированных планов и изображений (ср. махаевские) *П*.

основных текстов русской литературы, связанных с ним, и соответственно хронологических рамок его. Начало *П* тексту было положено на рубеже 20—30-х гг. XIX в.¹⁴ (Пушкин — прежде всего «Уединенный домик на Васильевском», 1829, «Пиковая дама», 1833, «Медный Всадник», 1833). В следующее десятилетие — петербургские повести Гоголя (1835—1842) и лермонтовский отрывок «У графа В. был музыкальный вечер», 1839 (ср. также «Княгиню Лиговскую», 1836); 40-е годы — почти весь ранний Достоевский (ср. также Григорьева, Буткова, Некрасова, Гончарова, В. Ф. Одоевского, начавшего несколько ранее, и др.), Белинский, Герцен (публицистический образ *П.*); 60-е — 70-е годы — петербургские романы Достоевского (ср. В. Крестовского и др.). В начале XX в. — Блок, «Петербург» Андрея Белого, Анненский (ср. также Мережковского, Сологуба, Вяч. Иванова); с 10-х годов — Ахматова, Мандельштам (ср. Зоргенфрея, Скалдина, Б. Лифшица и др.); в 20-е — самом начале 30-х — Пильняк, Замятин («Пещера») и прежде всего Вагинов, стихи и проза которого представляют собой как бы отходную по *П.*, уже по сторону столетнего *П.* текста¹⁵ В этом кратком обзоре не упомянуты многие единичные тексты отдельных писателей (Тютчев, Полонский, Панаев, Тургенев, Писемский, Салтыков-

¹⁴ Петербургская тема в литературе XVIII в. — первой четверти XIX в., строго говоря, к *П.* тексту не относится, хотя ее разработки (образ идеального *П.*, чудесного города, вызывающего восторженные чувства) были учтены в *П.* тексте, особенно в той его части, которая относилась к «светлому» *П.*, но основательно переработаны. Особое значение для *П.* текста имели те произведения, которые цитатно или в виде реминисценций отразились позже в текстах, принимавших участие в формировании самого *П.* текста (ср., напр., упоминавшуюся статью Батюшкова или идиллию Гнедича «Рыбаки», 1821 г., широко использованные в «Медном Всаднике»; из XVIII в. ср. стихотворение М. Н. Муравьева «Богине Невы» и некоторые другие).

¹⁵ Здесь не рассматривается специально вопрос о закрытости *П.* текста, хотя очерченный его объем вполне может рассматриваться как самодовлеющее целое. При обсуждении же этого вопроса нужно помнить о нескольких категориях текстов: тексты-имитации (А. Н. Толстой, Тынянов, Федин и др.); тексты, которые могут рассматриваться как субстрат *П.*-текста и/или его «низкий» комментарий (петербургские повести о бедном чиновнике, петербургский фельетонизм и анекдот, низовая литература типа петербургской беллетристики Вл. Михневича или «Тайн Невского проспекта» Амори); тексты с более или менее случайными прорывами в проблематику или образность *П.* текста, которые будут неизбежно всплывать (актуализироваться) по мере выявления и уточнения особенностей этого текста. Наконец нуждаются в определении по отношению к *П.* тексту петербургская тема в поэзии 30—60-х годов (Мандельштам и Ахматова). Особо должен решаться вопрос о соответствующих текстах Набокова. Тем более это относится к прозе Андрея Битова («Пушкинский дом» и др.). Основная трудность в решении вопроса об открытости или закрытости *П.* текста лежит не в формальной сфере. Главное зависит от наличия конгениальной этому тексту задачи (идеи), если исходить из того, что в течение века определяло *П.* текст. При отсутствии ее — неизбежное вырождение этого текста. При конкретной же оценке нужно помнить о возможности более позднего втягивания (или постредактирования) несовершенных заготовок в целое текста.

Щедрин, Лесков, Случевский, Надсон, Бунин, Коневской, Ходасевич, Гиппиус, Ремизов, Зощенко и т. д.), иногда бросающие свет на некоторые детали *П.* текста или дополняющие его в части примеров. Но в связи с темой *П.* текста они не должны быть забыты, как и образы *П.* в изобразительном искусстве, особенно в эпоху осознания и актуализации петербургской темы в начале XX в. (начиная с художников круга «Мира искусств»), ср. также «Живописный Петербург» А. Бенуа (1902). В связи с петербургской темой в ее мифо-символическом захвате с благодарностью должны быть отмечены имена Евгения Павловича Иванова («Всадник. Нечто о городе Петербурге», 1907) и Николая Павловича Анциферова. Эмпиричность указанного состава *П.* текста будет в известной степени преодолена, если обозначить наиболее значительные именно в свете *П.* текста имена — Пушкин и Гоголь как основатели традиции; Достоевский как ее гениальный оформитель, сведший воедино в своем варианте *П.* текста свое и чужое и первый сознательный строитель *П.* текста как такового; Андрей Белый и Блок как ведущие фигуры того ренессанса петербургской темы, когда она стала уже осознаваться русским интеллигентным обществом; Ахматова и Мандельштам как свидетели конца и носители памяти о *П.*, завершители *П.* текста; Вагинов как закрыватель темы *П.*, «гробовых дел мастер». При обзоре авторов, чей вклад в создание *П.* текста наиболее весом, бросаются в глаза две особенности: исключительная роль писателей-уроженцев Москвы (Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Григорьев, Андрей Белый и др.) и — шире — не-петербуржцев (Гоголь, Гончаров, чей вклад в *П.* текст пока не оценен по достоинству, Бутков, Вс. Крестовский, Ахматова и др.), во-первых, и отсутствие писателей-петербуржцев вплоть до заключительного этапа (Блок, Мандельштам, Вагинов)¹⁶, во-вторых. Таким образом, *П.* текст менее всего был голосом петербургских писателей о своем городе. Устами *П.* текста говорила Россия и прежде всего Москва. Потрясение от их встречи с *П.* ярко отражено в *П.* тексте, в котором трудно найти следы успокоенности и примиренности. Но не только смятенное сознание, пораженное величием и нищетой *П.*, находилось у начала *П.* текста. Как повивальная бабка младенца, оно принимало на свои руки сам город с тем, чтобы позже усвоить его себе в качестве некоего категорического императива совести. Именно поэтому через *П.* текст говорит и сам *П.*, выступающий, следовательно, равно как

¹⁶ Следует напомнить, что писатели-петербуржцы впервые заметно появляются на поприще русской литературы лишь с конца XIX в., ср. поколение 60-х г. — Надсон, 1862, Фофанов, 1862, Сологуб, 1863, Мережковский, 1865 и т. д. вплоть до первого великого писателя петербургской темы Блока, 1880 (исключения очень редки — Бенедиктов, 1807, И. И. Панаев, 1812, Случевский, 1837 и др.). Длительное время (до послереформенной эпохи) *П.* был трудным местом для рождения писателей. Зато они в нем легко умирали.

объект и субъект этого текста (удел многих подлинно великих текстов). Одна из задач, стоящих перед исследователями *П.* текста, — определение вклада в него двух названных начал, сотрудничающих при создании этого текста.

Возможно, однако, и менее эмпирическое описание сущности *П.* текста. Первое, что бросается в глаза при анализе конкретных текстов, образующих *П.* текст, и на чем здесь нет надобности останавливаться особо, — удивительная близость друг другу разных описаний *П.* как одного и того же, так и у различных (но — и это особенно важно — далеко не у всех) авторов, — вплоть до совпадений, которые в другом случае (но никак не в этом) могли бы быть заподозрены в плагиате, а в данном, напротив, подчеркиваются, их источники не только не скрываются, но становятся именно тем элементом, который прежде всего и включается в игру. Создается впечатление, что *П.* имплицитно свои собственные описания с несравненно большей настоятельностью и обязательностью, чем другие сопоставимые с ним объекты описания (напр., Москва), существенно ограничивая авторскую свободу выбора. Однако такое единообразие описаний *П.*, создающее первоначальные и предварительные условия для формирования *П.* текста, по-видимому, не может быть целиком объяснено ни сложившейся в литературе традицией описания *П.*, ни тем, что описывается один и тот же объект. Во всяком случае единство описаний *П.* в *П.* тексте не исчерпывается исключительно климатическими, топографическими, этнографически-бытовыми и культурными характеристиками города (в отличие, напр., от описаний Москвы от Карамзина до Андрея Белого, не образующих, однако, особого «московского» текста русской литературы). Тайный нерв единства *П.* текста следует искать в другом месте. Подобно тому, как, напр., в тексте «Преступления и наказания» мы «вычитываем» (=формируем) некие новые тексты (или подтексты) или как на основании всей петербургской прозы Достоевского строим единый текст этого писателя о *П.*, точно так же можно ставить перед собой аналогичную задачу на всей совокупности текстов русской литературы. Формируемые таким образом тексты обладают всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны и любому отдельно взятому тексту вообще и — прежде всего — семантической связностью. В этом смысле кросс-жанровость, кросс-темпоральность, даже кросс-персональность (в отношении авторства) не только не мешают признать некий текст единым в принимаемом здесь толковании, но, напротив, помогают этому снятием ограничений как на различие в жанрах, во времени создания текста, в авторах (в этих «разреженных» условиях единство обеспечивается более фундаментальными с точки зрения структуры текста категориями). Текст един и связан (действительно, во всех текстах, составляющих *П.* текст, выделяется ядро, которое представляет

собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику¹⁷), хотя он писался (и, возможно, будет писаться) многими авторами, потому что он возник где-то на полпути между объектом и всеми этими авторами, характеризующимся в данном случае наличием некоторых общих принципов отбора и синтеза материалов, а также задач и целей, связываемых с текстом. Тем не менее, единство *П.* текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) — путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром. Именно это единство устремления к высшей и наиболее сложно достигаемой в этих обстоятельствах цели определяет в значительной степени единый принцип отбора «субстратных» элементов, включаемых в *П.* текст. В этом контексте стоит обратить внимание на высокую степень типологического единства многочисленных мифопоэтических «сверхтекстов» (текстов жизни и смерти, «текстов спасения»), которые описывают свехуплотнен-

¹⁷ Эта ситуация отчасти аналогична соотношению типа сказки и ее вариантов. Во всяком случае концепция *П.* текста, будучи принятой, как бы обучает умию видеть за разными текстами этого круга некий единый текст, ориентирует на анализ под углом зрения единства. Действительно, многие тексты, образующие *П.* текст, обладают высокой степенью структурной конгруэнтности и остаются «семантически» (в широком смысле) правильными при их мысленном совмещении. В этой связи не может быть сочтено случайным настойчивое стремление обозначить произведения, входящие в *П.* текст, именно как «петербургские». Такое сходство в названиях, имеющее длинную и характерную историю, делает правдоподобным предположение о том, что эпитет «петербургский» является своего рода элементом самоназвания *П.* текста. Ср. «жанроопределяющие» подзаголовки «Медного Всадника» («Петербургская повесть») и «Двойника» («Петербургская поэма», ср. также «Петербургские сновидения»); рано закрепившееся название гоголевского цикла «Петербургские повести». В кругу «Отечественных записок» в 40-е годы считали возможным говорить об особой «петербургской» литературе (ср. в воспоминаниях А. Григорьева: «Волею судеб или, лучше сказать, неодолимою жаждой жизни я перенесен в другой мир. Это мир гоголевского Петербурга, Петербурга в эпоху его миражной оригинальности, в эпоху, когда существовала даже особенная *петербургская* литература .»). В те же годы появляются два сборника — «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник» (1845—1846). Рассказ Некрасова «Петербургские углы» в первом из этих сборников переключается с «Петербургскими вершинами» Я. П. Буткова (1845), «Петербургскими трущобами» Вс. Крестовского и др. Та же традиция продолжается и в XX в. — «Петербургская поэма», цикл из двух стихотворений Блока (1907) в альманахе с характерным названием «Белые ночи»; «Повесть Петербургская» как подзаголовок «Ахру» Ремизова (о Блоке; ср. его же «Петербургские буераки»); «Повесть Петербургская, или святой-камень-город» Пильняка; «Петербургская повесть», название одной из частей «Поэмы без героя» Ахматовой; многочисленные «Петербургы» (в их числе роман Андрея Белого; ср. также рассказ Зоргенфрея «Санкт-Петербург. Фантастический пролог», 1911) и т. п. Эта спецификация («петербургский») как бы задает некое кросс-жанровое единство многочисленных текстов русской литературы.

ную реальность и всегда несут в себе трагедийное начало, подобно *П.* тексту от «Медного Всадника» до «Козлиной песни» (*τραγῳδία*, трагедия). Участие этих начал в *П.* тексте, может быть, четче всего объясняет различие между темами «Петербург в русской литературе» и «*П.* текст русской литературы». Хотя единство устремления, действительно, в значительной степени определяет монолитность *П.* текста, нет необходимости преувеличивать ее значение. В любом случае *П.* текст — понятие относительное и меняющее свой объем в зависимости от целей, которые преследуются при операционном использовании этого понятия¹⁸. Уместно обозначить крайние пределы его, внутри которых обращение к *П.* тексту сохраняет свой смысл: теоретико-множественная сумма признаков, характерных для произведений, составляющих субстрат *П.* текста («экстенсивный» вариант), и теоретико-множественное произведение тех же признаков («интенсивный» вариант). В этих пределах только, видимо, и имеет смысл формировать *П.* текст русской литературы (следует, однако, заметить, что конкретно оба обозначенных предела могут сдвигаться при условии включения в игру новых текстов, подозреваемых в принадлежности к *П.* тексту).

Выше говорилось о конкретных текстах русской литературы, которые выступают как субстратные по отношению к *П.* тексту. Вместе с тем целесообразно указать субстратные элементы другого типа, относящиеся к природной, материально-культурной, духовно-культурной, исторической сферам. Состав и характер этих элементов определяется и контролируется двояко-реальным присутствием соответствующих особенностей *П.* и принципами отбора. Ни одна из этих инстанций не обладает абсолютной суверенностью. Компромисс проявляется в своего рода балансировании. Жертва конкретного материала принципам отбора в том, что материал позволяет себя субъективизировать, придать разным, исходно равноправным его частям неодинаковую семиотическую ценность. Жертва со стороны принципов отбора в том, что они вынуждены обращаться и к тому материалу, без которого могли бы обойтись и который может быть дан при наличной установке только с некоторым сдвигом. Как бы то ни было, исследователям *П.* и *П.* текста необходимо считаться с двумя ограничениями: внеположенная *П.* тексту реальность не вполне адекватно отражается в нем и свобода текста в отношении используемого материала относительна. Из субстратных элементов природной сферы формируются климатическо метеорологический (дождь, снег, метель, ветер, холод, жара, наводнение, закаты,

¹⁸ Тем не менее, практическая натренированность в работе с *П.* текстом обеспечивает достаточно высокий коэффициент точности в заключениях о принадлежности тех или иных элементов к этому тексту и восстанавливает описанную поэтом ситуацию — *Какой-то город, явный с первых строк, / Растет и отдается в каждом слове.*

белые ночи, цветовая гамма и светопроницаемость и т. п.) и ландшафтный (вода, суша <твердь>, зыбь, однообразие местности, ровность, отсутствие природных вертикальных ориентиров, открытость <простор>, незаполненность <пустота>, разъятость частей, крайнее положение и т. п.) аспекты описания П. в П. тексте. Специально подчеркиваются явления специфически петербургские (наводнения, белые ночи, особые закаты)¹⁹; делается установка скорее на космологическое, чем на бытовое, скорее на отрицательно-затрудняющее, чем на положительно-благоприятствующее; многое субъективизируется²⁰; элементы антитезируются; наблюдается тенденция к обыгрыванию некоторых тонкостей²¹, знание которых становится иногда своего рода паролем вхождения в П. текст. Среди субстратных элементов, равно относящихся и к природной и к материально-культурной и исторической сферам, особая роль в П. тексте принадлежит крайнему положению П., месту на краю света, на распустье

¹⁹ Явления, связанные с северным положением П., особо остро воспринимались выходцами из глубины России. Ср., напр.: «До тех пор я никогда так ясно не представлял себе, что значит северное положение России, и какое влияние на ее историю имело то обстоятельство, что центр умственной жизни на севере, у самых берегов Финского залива.» (Кропоткин «Записки революционера»). Как известно, П. — единственный из крупных городов, который лежит в зоне явлений, способствующих возникновению и развитию психофизиологического «шаманского» комплекса и разного рода неврозов.

²⁰ Жара, духота, холод в П. описываются как особенно сильные и изурительные (соответствующие микрофрагменты становятся в П. тексте почти клише); ничего подобного нет, напр., в московских описаниях, хотя объективно в Москве летом температура заметно выше, а зимой ниже, и соответственно число жарких и холодных дней значительно больше. Неудобства петербургского климата постоянно подчеркиваются в литературе (ср. цикл Некрасова «О погоде»). Нередко они оказываются гибельными: «... была такая нездоровая и сырая зима, что умерло множество людей всех сословий», — сообщает в феврале 1782 г. петербургский чиновник Пикар в письме в Москву А. Б. Куракину.

²¹ Ср., напр., мотив «весенней осени» (*И весенняя осень так жадно ласкалась к нему*, Ахматова): «Весна похожа на осень» (Блок VIII, 280); «Со двора нечувствительно повеяло возвращением с дачи или из-за границы, черная весна похожа на осень» (Вагинов. «Козлиная песнь»); «Червонным золотом горели отдельные листочки на черных ветвях городских деревьев, и вдруг неожиданно тепло разлилось по городу под прозрачным голубым небом. В этом нежном возвращении лета мне кажется, что мои герои мнят себя частью некоего Филострата, осыпающегося вместе с последними осенними листьями» (Там же) и др.; впрочем, этот мотив распространен шире. Ср. и другие примеры: *Днем дыханьями веет вишневыми.* (Ахматова); *Рябое солнце. Воздух пахнет вишней* (Вагинов. «Бегу в ночи над Финскою дорогой»), оба примера из описаний П. в годы разрухи; — *И кладбищем пахла сирень* (Ахматова); «Возьму сирень, трупом пахнет» (Вагинов. «Храм Господа нашего Аполлона»). Особенно показательны совпадения в изощренных тонкостях при описании закатов в П. или погодных явлений. Ср., напр. *Лишь две звезды над путаницей веток, / И снег летит, откуда-то не сверху, / А словно подымается с земли* (Ахматова) при: «Прощание навеки: в зимний день с крупным снегом, валившим с утра, всячески — и отесно, и косо, и даже вверху» (Набоков. «Дар»).

(*Предо мною распутие народов, / Здесь и море, и земли всё мрет / Эта крайняя заводь глухая* Коневской) Этот мотив, многократно отраженный в *П* тексте, впервые со всей основательностью и остротой был сформулирован Карамзиным: «Утаим ли от себя еще одну блестящую ошибку Петра Великого? Разумею основание новой столицы на северном крае государства, среди зыбей болотных, в местах, осужденных природою на бесплодие и недостаток. Сколько людей погибло, сколько миллионов и трудов употреблено для приведения в действие сего намерения? Можно сказать, что Петербург основан на слезах и трупах. Иноземный путешественник, въезжая в Государство, ищет столицы, обыкновенно, среди мест плодоноснейших, благоприятнейших для жизни и здоровья; в России он < . > въезжает в пески, болота, в песчаные леса сосновые, где царствуют бедность, уныние, болезни. Там обитают Государи Российские, с величайшим усилием домогаясь, чтобы их царедворцы и стража не умирали голодом и чтобы ежегодная убыль в жителях наполнялась новыми пришельцами, новыми жертвами преждевременной смерти! Человек не одолеет натуры!» («Записка о Древней и Новой России») Для *П*. текста как раз и характерна подобная же игра на переходе от пространственной крайности к жизни на краю, на пороге смерти, в безвыходных условиях, когда «дальше идти уже некуда». И сам *П*. текст может быть понят как слово об этой пограничной ситуации.

П. текст включает в себя в качестве субстратных элементов и другие особенности города, относящиеся уже к материальной культуре — планировка, характер застройки, дома, улицы и т. п. Об этом подробнее писалось раньше, и здесь, пожалуй, стоит только отметить значительную степень изоморфности самого города и его природного пространства, когда в описании того и другого используются общие категории (просторность-обозримость, пустота, разъятость частей, ровность и т. п., что не исключает и противоположных характеристик — теснота, скученность и т. д.), и использование в *П*. тексте этих особенностей для выражения некоторых метафизических реальностей²² (ср. непространственные интерпретации геометрических фигур в «Петербурге» Андрея Белого, восходящие в конечном счете к аналогичной семантизации элементов городского пространства у Достоевского) в частности, с т р а х а, одного из важнейших маркеров *П* текста (ср. *ужас — узорь*)²³ Но наряду с метафизическим, так

²² Ср.: «Перспективы проспектов Санкт-Петербурга были к тому, чтобы там, в концах, срываться с проспектов в метафизику» («Повесть петербургская», дважды).

²³ Речь идет не о том чувстве страха, который вызывает зрелище человеческого страдания (страшная нищета, страшное горе), стихийных бедствий (страшная вьюга, страшная метель, страшный холод) или социальных катаклизмов (*Революционных пург / Прекрасно-страшный Петербург*. Гип-

сказать, страхом в *П.* тексте выступает и тот «ужас жизни», который «исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах» (Анненский, «Господин Прохарчин». — Книга отражений) Этот «ужас жизни», потрясший сознание и совесть, и вызвал в конечном счете к жизни *П.* текст как противовес ему и преодоление его. Как субстрат, принадлежащий материально-культурной, экономической, социально-исторической сферам, он вошел в *П.* текст, и хорошо известно, как эта тема разыгрывается в нем. Тем не менее, масштаб — относительный и абсолютный — этих «ужасов жизни» чаще всего забывают: удовольствия и удобства *П.* (*развеселая жизнь*) заставляют обычно смотреть на ситуацию не так безнадежно. Такой «примиряющий» взгляд не имеет опоры в *П.* тексте, который при любой антитезе ориентирован на тот полюс, где плохо, где страшно, где страдают. Одна из несомненных функций *П.* текста — поминальный синодик по погибшим в Петрополе, ставшим для них подлинным Некрополем²⁴.

пиус, с отсылкой к образу основателя *П.*: *Лик его ужасен, / Движенья быстры, он прекрасен;* или уже бескрылый страх молитвы: *Помоги, Господи, эту ночь прожить. / Я за жизнь боюсь — за Твою рабу — / В Петербурге жить — словно спать в гробу*), но о страхе как таковом, беспричинном, безобъектном, метафизическом: «Еще с детства, почти затерянный, заброшенный в Петербурге, я как-то все боялся его; Петербург, не знаю почему, для меня всегда казался какой-то тайной», — писал Достоевский в «Петербургских сневидениях» (ср. описание в «Записках Мальте» страха, вызываемого Парижем, где «страшное разлито в каждой частице воздуха»). В связи с *П.* такой страх засвидетельствован многими — Григорьевым (о «страшно-пошлом мире»), Мережковским («Было страшно, как во сне» — об одном петербургском вечере осенью 1905 г.; «...ни даже эта страшная тоска на лицах, — о, конечно, всероссийская, но которая именно здесь, в Петербурге, достигает каких-то небывалых пределов безумия». — «Зимние радуги»), Вяч. Ивановым (о страхе, охватывающем человека в «полярном мареве» *П.*), Блоком (ср. VII, 72; VIII, 287 и многие другие примеры), Чулковым (о страшных и пленительных петербургских снах), Мандельштамом, Ахматовой, Вагиновым и др. Правдоподобно предположение хотя бы о частичной связи подобного страха с непривычной, и главное, не вполне понятной организацией пространства и некоторых других структур (по крайней мере, для непетербуржцев).

²⁴ «Можно сказать без преувеличения, — говорится в книге Статистического Комитета, выпущенной в начале 70-х гг. XIX в., — что значительный процент этого люда (речь идет о переселенцах в *П.* извне, за счет непрерывного и все возрастающего наплыва которых росло население города. — В. Т.) приходит только умирать в Петербурге». Смертность в *П.* всегда была очень высокой (во всяком случае наивысшей в России для городов, в отношении которых существуют статистические данные). Перевес смерти перед рождаемостью громаден (в 1872 г. соответственно 29912 и 20791). При этом следует помнить, что эта разница сильно возрастает, если принять во внимание, что очень значительное количество старых людей, десятки лет проживших в *П.*, уезжали умирать к себе на родину, в провинцию. Другой аномалией было большое, устойчивое, сохранявшееся во всяком случае до революции преобладание мужского населения над женским. В год смерти Пушкина в *П.* женщины составляли лишь 30% населения. Отсюда — огромный процент безбрачных и бездетных мужчин в низшем, а отчасти и в среднем сословии (бедный чиновник русской литературы обычно бессемен), и сильное развитие проституции и

Особое значение для *П.* текста имеет субстрат духовно-культурной сферы — мифы и предания²⁵, дивинации и пророчества, литературные произведения и памятники искусств, философские, социальные и религиозные идеи, фигуры петербургского периода русской истории и литературные персонажи, все варианты спиритуализации и очеловечивания города (*тень моя на стенах твоих...*)²⁶. Собственно, именно наличие этих элементов образует из *П.* текста особый класс текстов, не представленный в русской традиции какими-либо другими примерами (анализ этого аспекта *П.* текста нуждается в специальном исследовании), и формирует внутри него ту атмосферу повышенной, даже гипертрофированной знаковости, которая, с одной стороны, связывает всё воедино, уединоображивает текст, минимализирует случайность, а, с другой стороны, обучает своего потребителя правилам пользования этим текстом, толкает его к осознанию неко-

предшествующих ей форм (институт «душенек» и «кум»); в 70-е гг. XIX в. четверть всех детей в *П.* приходилась на незаконнорожденных. *П.* надежно шел впереди всей России по венерическим и душевным болезням, по чахотке, алкоголизму, по числу самоубийств. В 70-е гг. XIX в. каждый год кончало самоубийством 140—170 человек, причем среди самоубийц поражает большое количество женщин (в некоторые годы до 30%). См. статистические данные, приведенные в книге В. Михневича «Петербург как на ладони» (СПб., 1874). Войны, революция и их последствия внесли свой вклад в петербургский «ужас жизни».

²⁵ Ср. миф основания *П.* и его гибели, мифологизированные предания, связанные с Михайловским замком и Исаакиевским собором, со статуей Петра работы Фальконе и сфинксами, с домами, населенными привидениями, роковыми местами, с персонажами-покровителями и их культом (Павел, Ксения Блаженная, Иоанн Кронштадтский и др.) и т. п.

²⁶ Всё это в аккумулированном виде оживляется в том жанре «прогулок» по *П.*, обладающих не столько историко-литературной мемориальной функцией, сколько функцией включения субъекта действия в переживаемую им ситуацию прошлого. В таких случаях он как бы «подставляет» себя в ту или иную схему, уже отраженную в тексте, отождествляет себя с соответствующим героем, вживается в ситуацию и переживает ее как свою собственную. Рекреация прецедента не только связывает субъекта действия (здесь и теперь) с тем, что было (и делает его как бы участником сценария, отраженного в тексте), но и, возможно, дает ему некоторые полномочия продолжать и развивать ту событийную линию, которая потенциально служит субстратом возможным продолжениям *П.* текста. Особую роль играют т. наз. «аккумулирующие» маршруты, когда синтезируется несколько ситуаций и суммируются соответствующие переживания. Один из возможных вариантов — «Если бы раздавали для описания петербургские места, я бы взяла такую *трещинку* — от Конюш[енной] площади до храма. I — Вынос тела П[ушкина] Лития. Конюш[енная] пл[ощадь]. II — Убийство Ал[ександра] II (Екат[еринский] канал). — III — Павел смотрит из окна комнаты, где его убили на павлов[ев] которые все курносые и загримир[ованные] им. IV — Цепной мост («Здание у Цепного моста»). V — Дом Оливье (Пант[елеймоновская], квартира) Пушкина. VI — Ворота, из кот[орых] вывезли народов[ольцев] и Достоевского. VII — Дом Мурузи. (Клуб поэтов и стих[отворная] студия 1921). VIII — Конюш[енная] пл[ощадь]. Заседание Цеха [поэтов] у Лизы [Кузьминой-Караваевой] (1911—1912) и церковь на месте избы, откуда Лизавета [Петровна]. .» (Ахматова, из записных книжек).

торых более глубоких структур и уровней. К знаковой перенасыщенности города присоединяется таковая текста, и тот, для кого *П.* текст реальность, должен усвоить совершенно иную степень детализации, дифференциации, взаимосвязанности, сложнейшей игры, в которую вступают различное и тождественное, реальное и мнимое, временные и пространственные планы. Особого внимания заслуживает принципиальная установка «резонансного» *П.* текста на отсылку к уже описанному прецеденту, к цитате, аллюзии, пародии (в этом отношении пример был задан «Медным Всадником»), к сложным композициям центонного типа, к склеиванию литературных персонажей (или повышению их знакового ранга в целом *П.* текста, ср. Германна, Голядкина и др.), к переодеванию, переименованию и иного рода камуфляжу (*П.* как Венеция, Рим, Афины у Мандельштама <«в 1920 г Мандельштам увидел Петербург как полу-Венецию, полу-театр», — по словам Ахматовой>, Вагинова <«Козлиная пень», тема Филострата> и ряда других писателей; ср. также самообъяснение и удвоение *П.* в декоративно-театральных опытах — от Гонзага до Бакста), в отдельных случаях к анаграммированию ключевых слов (Петербург — Петроград, Нева и т. п.).

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

не внешняя черта *П.*, а сама его суть, нечто имманентно присутствующее ему.

Типология отношений природы и культуры в *П.* предельно разнообразна. Один полюс образуют описания, построенные на противопоставлении воды, болота, дождя, ветра, тумана, мути, сырости, мглы, мрака, ночи, тьмы и т. п. (природа) и шпиля, спица, иглы, купола (обычно освещенных или — более энергично — зажженных лучом, ударом луча солнца)²⁷, линии, проспекта, площади, набережной, дворца, крепости и т. п. (культура). Природа тяготеет к горизонтальной плоскости, к разным видам аморфности, кривизны и косвенности, к связи с низом (земля и вода), культура — к вертикали, четкой оформленности, прямоте, устремленности вверх (к небу, к солнцу). Переход от природы к культуре (как один из вариантов спасения) нередко становится возможным лишь тогда, когда удается установить зрительную связь со шпилем или куполом (обычно золотыми, реже просто светлыми, ср. темносерые характеристики природных стихий или белый <мертвенно> снег).

Вместе с тем и природа и культура сами полярны. Внутри природы вода (холодная, гнилая, затхлая, вонючая, грязная, стоячая). дождь, слякоть, мокрота, муť, туман, мгла, ночь, холод, духота противопоставлены солнцу, закату, глади воды, взморью, зелени, прохладе, свежести. Когда приобретают силу элементы первого ряда, наступает беспросветность, безнадежность, тоска (зрительно — ничего не видно и не различимо; событийно — дурная повторяемость, ориентация на прошлое, отсутствие выхода, безерие). Когда же появляются элементы второго природного ряда, становится видно во все концы, с души спадает бремя (свободное, незатрудненное дыхание), наступает эйфорическое состояние (и всегда мгновенно, в отличие от депрессии), *новая жизнь*²⁸ что, собственно говоря, и означает переход к другому измерению времени. Зрительно — бескрайняя видимость²⁹ (простор). чему на более глубоком и внут-

²⁷ Ср. многочисленные примеры у Гнедича, Пушкина, Тютчева, Гоголя, Достоевского, Некрасова, Блока, Андрея Белого, Ахматовой, Мандельштама и многих других.

²⁸ Помимо хорошо известных примеров из Гоголя, Достоевского, Белого, ср. «Обыкновенную историю» Гончарова и некоторые другие.

²⁹ Собственно, подобная идея скрыта в названии проспекта («перспективы»), столь характерного элемента *П.*, ср. *pro-spectō* 'смотреть вдаль' ('созерцать'), 'открывать вид' (т. е. как бы предуславлять условия для эпифании). Мотив легкой «просматриваемости» *П.* (на фоне Москвы воспринимаемой как почти идеальная), обеспечиваемой прямыми проспектами, широкими площадями, открытыми пространствами вдоль Невы, имеет существенные продолжения уже в плане трактовки жителем города своего положения по отношению к опасности. В отличие от Москвы *П.* весь открыт и просматриваем (степень «просматриваемости» могла бы определяться количеством идеальных наблюдателей, расставленных в нужных точках города и обладаю-

реннем уровне соответствуют экстатические видения будущего, счастливый выход, вера. В этих условиях ход событий ускоряется, они являются так, как от них этого ожидают, или же в самых причудливых и неожиданных конфигурациях (*Всё, что хочешь, может случиться*), обычно, однако, благоприятных человеку.

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

Из этого соотношения противопоставляемых частей внутри природы и культуры и возникают типично петербургские ситуации: с одной стороны, хаос, в котором ничего не видно, где сущее и не-сущее меняются местами, притворяются одно другим,

ших «бесконечным» зрением по прямой (до упора или поворота, изгиба), которые в сумме просматривают весь город; в этом случае выяснилось бы, что количество таких наблюдателей для П. в десятки раз меньше, чем для Москвы в сопоставимых размерах, так как их «дальнозоркость» соответственно в десятки раз больше; так, наблюдатель, поставленный у главного входа в Адмиралтейство, только по трем основным перспективам видит одновременно более чем на 6 км. (!); немало и других подобных случаев; в Москве же подобная ситуация невозможна как из-за высокой степени кривизны улиц и переулочков, так и из-за перепадов по вертикали). Преследуемому негде укрыться. Вместе с тем и прийти на помощь жертве часто тоже нелегко (ср. разьединенность частей при достаточном обзоре <ситуация, когда наблюдатель и жертва разделены, напр., пространством Невы>). Отсюда — особая непереносимость ситуации присутствия при страдании, которому нельзя помочь. — Интересно, что и П. и Москва обладают, тем не менее, неким внутренним резервом компенсации своих отличий друг от друга (так, анализ маршрутов городского транспорта показывает, что в «кривой» Москве он в принципе движется по кратчайшему расстоянию между конечными точками, т. е. как бы «по прямой», а в «прямом» П. стремится к пробегу по возможно более длинному пути, не исключаящему и частичных возвращений; ср. также московскую манеру срезать углы при роли проходных дворов в П.). Дуги малых рек на Адмиралтейской стороне и извиляющийся Екатерининский канал (*Кривуши*) переключаются с концентрическим принципом московской планировки и как бы реализуют идею «петербургской» кривизны. Такие же компенсации известны и в других областях (ср. бледно-разноцветную окраску домов в П., рассчитанную на особое «излучение» именно в пасмурную погоду <эффект подсвечивания> или роль сияющих вод при солнечной погоде, контраст зеленых островов с колоритом самого города и т. п.).

смешиваются, сливаются, подразнивают наблюдателя (мираж, сновидение, призрак, тень, двойник, отражения в зеркалах и под.), с другой стороны, к о с м о с как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью) — вплоть до ясновидения и провиденциальных откровений. Соответственно этой структуре и строится внутреннее пространство *П.* текста, оказывающееся таким образом идеально приспособленным как к «разыгрыванию» неопределенности, двусмысленности, призрачности, т. е. всего того, что связано с максимальной омонимичностью, энтропией, так и к заключениям провиденциального характера («сверхвидимость» как гипертрофия определенности). Хаотическая слепота (невидимость) и космическое сверхвидение образуют те полюса, которые определяют не только диапазон *П.* текста, но и его интенциональность и сам характер основного конфликта, который послужил образцом для его перекодирования в культурно-историческом плане. Любопытно, что петербургская мифология и эсхатология исходят из аналогичных начал. История *П.* мыслится замкнутой; она не что иное как некий временный прорыв в хаосе. Миф сначала рассказывает о том, как из хаоса был образован космос, из преисподней (ср. др.-греч. Αἰδης как 'невидимый': *ṽ = u̇id =) — «парадиз» в виде петровского *П.* Миф конца, отражение которого хранит и фольклорная (с самого основания *П.*) и литературная (Шевырев, Лермонтов, М. А. Дмитриев, Белый и др., ср. также Нерваля и Мицкевича) традиции описывает, как распался космос, побежденный хаосом, бездной. Эсхатологичность *П.*, его связь с преисподней и смертью во многом объясняют тему дьяволизма в *П.* тексте — от Варфоломея в «Уединенном домике» до Варфоломея в рассказе Зоргенфрея о дьяволе, а также апокалиптическую числовую символику *П.* текста³⁰.

В заключение несколько наблюдений о критериях выделения в русской художественной литературе особого *П.* текста. Один из наиболее простых и объективных — способы языкового кодирования основных составляющих *П.* текста. Уже на этом уровне открываются необыкновенно богатые возможности, связанные с

³⁰ Ср. «звериное число» 666, связываемое народной молвой с Петром как антихристом, «окаянным, лютым, змиеподобным зверем, гордым князем мира сего», как раз в контексте основания *П.*; это же число повторяется в петербургской гофманиане Пушкина. — «Герман сошел с ума и сидит в 17 номере. Кстати число 17-ть — Петербургское: глава Апокалипсиса, в которой говорится о сидящей на водах многих, сидящей на звере Блуднице — глава 17-ая; высота «Медного Всадника» — 17½ футов, и вот номер, в котором Герман сидит — 17-ый номер: «Семерка» участвует...» (Е. П. Иванов. «Всадник»); ср.: «Я же пошел на «Дункан» с Сашей. И сидела между нами Волохова на стуле № 313. «Тройка, семерка, дама». (Е. П. Иванов — А. А. Кублицкой-Пиоттух, 14 декабря 1907, Спб.); ср. также роль 1954 г. в нумерологии «Петербург» Белого.

поразительной густотой языковых элементов, выступающих как диагностически важные показатели принадлежности к *П.* тексту. В качестве некоего конкретного итога можно привести часть наиболее употребительных именно в *П.* тексте элементов (легко заметить, что преимущественное внимание уделено прозе Достоевского; объясняется это не только соображениями большей простоты и наглядности, но и двумя другими обстоятельствами: как было показано раньше, «петербургский» словарь Достоевского, с одной стороны, аккумулировал данные складывавшейся традиции, а с другой, послужил часто и разнообразно эксплуатируемой основой во многих продолжениях *П.* текста после Достоевского) Приводимые ниже данные представлены фрагментарно, но каждый из упоминаемых элементов мог бы быть подкреплен многочисленными примерами как из Достоевского, так и из многих других авторов.

Внутреннее состояние: а) *отрицательное* — раздражительный, как пьяный, как сумасшедший, усталый, одинокий, мучительный, болезненный, мнительный, безвыходный, бессильный, бессознательный, лихорадочный, нездоровый, смятенный, унылый, отупевший .; напряжение, ипохондрия, тоска, бред, полусознание, беспометство, болезнь, лихорадочное состояние, бессилие, страх, ужас (ср. мистический ужас), уединение, апатия, отупение, тревога, жар, озноб, грусть, одиночество, смятение, страдание, пытка, забытьё, уныние, нездоровье, боязнь, пугливость, нестерпимость, мысли без порядка и связи, головокружение, мучение, чуждость, сон. .; уединяться, замкнуться, углубиться; не знать, куда деться; не замечать, говорить вслух, опомниться, шептать, впадать в задумчивость, вздрагивать, поднимать голову, забываться, не помнить, казаться странным, тускнеть (о сознании) надрывать сердце, чувствовать лихорадку, жар, озноб, тосковать, очнуться, быть принятым за сумасшедшего, мучить, терять память, давить (о сердце), кружиться (о голове), страдать .; б) *положительное* — едва выносимая радость, свобода, спокойствие, дикая энергия, сила, веселье, жизнь, новая жизнь. .; глядеть весело, внезапно освобождаться от потянуться к людям, дышать легче, сбросить бремя, смотреть спокойно, не ощущать усталости, тоски, стать спокойным, становиться новым, придавать силу, преобразиться, ощутить радость, размягчиться (о сердце)

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

Природа: а) *отрицательное* — закат (зловещий), сумерки, туман, дым, пар, муть, зыбь, дождь, снег, пелена, сеть, сырость, слякоть, мокрота, холод, духота, мгла, мрак, ветер (резкий, неприятный), глубина, бездна, жара, вонь, грязь. .; грязный, душ-

ный, холодный, сырой, мутный, желтый, зеленый (иногда) .; б) *положительное* — солнце, луч солнца, заря, река (широкая), Нева, взморье, острова, зелень, прохлада, свежесть, воздух (чистый), простор, пустыньность, небо (чистое, голубое, высокое), широта, ветер (освежающий) .; ясный, свежий, прохладный, теплый, широкий, пустынный, просторный, солнечный

К у л ь т у р а : а) *отрицательное* — середина, дом (громада, Ноев ковчег), трактир, каморка-гроб³¹, комната неправильной формы, угол, диван, комод, подсвечник³², перегородка, ширма, занавеска, обои, стена, окно, прихожая, сени, коридор, порог, дверь, замок, запор, звонок, крючок, щель, лестница, двор, ворота, переулок, улицы (грязные, душные), жара-духота, скорлупа, помои, пыль, вонь, грязь, известка, толкотня, толпа, кучки, гурьба, народ, поляки, крик, шум, свист, хохот, смех, пенье, говор, ругань, драка, теснота-узость, ужас, тоска, тошнота, гадость, Америка .; душный, зловонный, грязный, угарный, тесный, стесненный, узкий, спертый, сырой, бедный, уродливый, косой, кривой, тупой, острый, наглый, нахальный, вызывающий, подозрительный .; теснить, стеснять, скупиваться, толпиться, толкаться, шуметь, кричать, хохотать, смеяться, петь, орать, драться, роиться .; б) *положительное* — проспект, набережная, мост (большой, через Неву), площадь, сады, дворцы, церкви, купол, шпиль, игла, фонарь .; распространить(ся), простираться, расширяться.

П р е д и к а т ы (чаще с отрицательным оттенком): ходить (по комнате, из угла в угол), бегать, кружить, прыгать, скакать, летать, сигать, мелькать; юркнуть, выпрыгнуть, скользить, шаркнуть, шмыгнуть, ринуться, дернуть, вздрогнуть, захлопнуть, сунуть, топнуть, встрепенуться; ползти, течь, валить, собираться, смешиваться, сливаться, пересекать, проникать, исчезнуть, возникнуть, утонуть, рассеяться, кишеть, чернеть, умножаться, под-

³¹ Показательно, что и сам по себе гроб, как и похороны, могила, кладбище, выступают как важные маркеры *П.* текста.

³² Сюда же отчасти входит весь мир вещей, создающий второй, внутренний, так сказать, «культурный» хаос, который изнутри подкарауливает человека и ложится на его душу дополнительным бременем. Эти вещи приближают человека к ситуации абсурда. В *П.* тексте они начинают играть особую ни с чем не сравнимую роль. Они выходят из первоначальных своих границ в пределах художественного текста, обнаруживая тенденции к гипертрофии, навязчивому повторению и чрезмерной детализации, в результате чего теряют свою разумную определенность, сужают возможность быть понятыми и использованными человеком и, следовательно, также способствуют возрастанию энтропии (ср. воротник, который застегивается *на серебряные лапки под апплике* или табакерка Петровича <«Шинель»>. фальбала, канзу, крошь, тамбур, цвет масака в «Бедных людях», домино или «сардинница ужасного содержания» в «Петербурге» и т. п.). В конце *П.* текста — бессмысленное, выморочное вещеведение героев Вагинова и «неудавшееся домашнее бессмертие» («милый Египет вещей»), хотя и согретое душевностью и памятью, в мандельштамовской прозе.

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

Способы выражения предельности: крайний, необъяснимый, неизъяснимый, неистощимый, неопиcуемый, необыкновенный, невыразимый, безмерный, бесконечный, неизмеримый, необъятный, величайший

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

Фамилии, имена и числа, см. в другом месте.

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

Эти же языковые элементы, данные в приведенных выше списках парадигматически, могут быть аранжированы и синтагматически, с чем практически и приходится иметь дело, формируя фрагменты *П.* текста или читая его конкретные отражения. Принцип комбинации на синтагматической оси задан основным мотивом — путем (выходом) из центра, середины, узости-ужаса на периферию — на простор, широту, к свободе и спасению (в другой геометрической интерпретации — снизу вверх или даже с периферии <окраины> к центру, ср. последний мотив в романе Андрея Белого).

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

СИМВОЛИКА ПЕТЕРБУРГА И ПРОБЛЕМЫ СЕМИОТИКИ ГОРОДА

Ю. М. Лотман

В системе символов, выработанных историей культуры, город занимает особое место. При этом следует выделить две основные сферы городской семиотики: город как пространство и город как имя. Второй аспект был рассмотрен в статье Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского «Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого» (сб. «Художественный язык средневековья», М., 1982) и в настоящей работе нами не рассматривается.

Город как замкнутое пространство может находиться в двояком отношении к окружающей его Земле: он может быть не только изоморфен государству, но олицетворять его, *быть им* в некотором идеальном смысле (так Рим-город, вместе с тем, и Рим-мир), но он может быть и его антитезой. *Urbs* и *orbis terrarum* могут восприниматься как две враждебные сущности. В этом последнем случае вспоминалось гл. 4, 17 книги Бытия, где первым строителем города назван Каин: «И бѣ заждѣи градъ, и именована градъ». Таким образом, Каин не только создатель первого города, но и тот, кто дал ему первое имя.

В случае, когда город относится к окружающему миру как храм, расположенный в центре города, к нему самому, т. е. когда он является идеализированной моделью вселенной, он, как правило, расположен в центре Земли. Вернее, где бы он ни был расположен, ему приписывается центральное положение, он *считается* центром. Иерусалим, Рим, Москва в разных текстах выступают именно как центры некоторых миров. Идеальное воплощение *своей* земли, он может одновременно выступать как праобраз небесного града и быть для окружающих земель святыней.

Однако Город может быть расположен и эксцентрически по отношению к соотносимой с ним Земле — находиться за ее пределами. Так, Святослав перенес свою столицу в Переяславец на

Дунае, Карл Великий перенес столицу из Ингельгейма в Ахен.¹ Во всех этих случаях акции подобного рода имеют непосредственно-политический смысл: они, как правило, свидетельствуют об агрессивных замыслах — приобретении новых земель, по отношению к которым создаваемая столица окажется в центре.² Однако у них есть и осязаемый семиотический аспект. Прежде всего обостряется экзистенциальный код: существующее объявляется несуществующим, а то, что еще должно появиться, — единственным истинносущим. Ведь и Святослав, когда заявляет, что Переяславец на Дунае находится в центре его земли, имеет в виду государство, которое еще предстоит создать, а реально существующую Киевскую землю объявляет как бы не существующей. Кроме того, резко возрастает оценочность: существующее, имеющее признаки настоящего времени и «своего», оценивается отрицательно, а имеющее появиться в будущем и «чужое» получают высокую аксиологическую характеристику. Одновременно можно отметить, что «концентрические» структуры тяготеют к замкнутости, выделению из окружения, которое оценивается как враждебное, а эксцентрические — к разомкнутости, открытости и культурным контактам.

Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца — это «вечный город», *Roma aeterna*.

Эксцентрический город расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза земля/небо, а оппозиция естественное/искусственное. Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, — с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии. Как правило, это — потоп, погружение на дно моря. Так, в предсказании Мефодия Патарского подобная участь ждет Константинополь (который устойчиво выполняет роль «невечного Рима»): «И разгневется на ню Господь Бог яростию великою и послет

¹ Сопоставление этого с перенесением столицы в Петербург см.: <Ваккербарт>, Сравнение Петра Великого с Карлом Великим. Перевел с немецкого Яков Лизогуб, Спб., 1809, с. 70; ср.: Шмурло Е. Ф., Петр Великий в русской литературе. Спб., 1889, с. 41.

² Так, Святослав, перенося столицу в Болгарию, парадоксально утверждал, «яко то есть середя в земли моеи, яко ту вся благаю сходятся» (Полн. собр. русских летописей. Т. I. М., 1962, стб. 67). (По техническим причинам знак «юс малый» в цитате передан как «я»).

архангела своего Михаила и подрежет серпом град той, ударит скиптром, обернет его, яко жернов камень, и тако погрузит его и с людьми во глубину морскую и погибнет град той; останется же ся на торгу столп един <. .>. Приходящие же в короблях корабельницы купцы, и ко столпу тому будут корабли свои привязывати и учнут плакати, сице глаголюще: «О превеликий и гордый Царь-град! колико лета к тебе приходим, куплю деюще, и обогатихомся, а ныне тебя и вся твоя драгия здания во един час пучина морская покры и без вести сотвори».³

Этот вариант эсхатологической легенды устойчиво вошел в мифологию Петербурга: не только сюжет потопа, поддерживаемый периодическими наводнениями и породивший многочисленную литературу, но и деталь — вершина александровской колонны или ангел Петропавловской крепости, торчащий над волнами и служащий причалом кораблей, — заставляют предполагать прямую переориентацию Константинополь — Петербург. В. А. Соллогуб вспоминал: «Лермонтов <. .> любил чертить пером и даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого поднималась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом. В таком изображении отзывалась его безотрадная, жаждавшая горя фантазия».⁴ Ср. стихотворение М. Дмитриева «Подводный город», новеллу «Насмешка мертвеца» из «Русских ночей» В. Ф. Одоевского и мн. др.

Заложенная в идее обреченного города вечная борьба стихии и культуры реализуется в петербургском мифе как антитеза воды и камня. Причем это камень — не «природный», «дикий» (необработанный), не скалы, искони стоящие на своих местах, а

³ Памятники отреченной русской литературы, собраны и изданы Николаем Тихонравовым. Т. II. М., 1863, с. 262. Ср.: «. . . потоплен бысть Божиим гневом водами речными Едес, град великий» (Попов А., Обзор хронографов русской редакции. М., 1869, с. 62; Там же «о потоплении града Лакриса»). Ср.: Перетц В., Несколько данных к объяснению сказаний о провалившихся городах, Сборник историко-филологического общества при Харьковском университете, 1895 (отд. оттиск, Харьков, 1896).

⁴ Ср. Соллогуб В., Воспоминания. М.-Л., 1931, с. 183—184. Исследователь живописи Лермонтова Н. Пахомов определил эти рисунки, к сожалению, утраченные, как «виды наводнения в Петербурге» (Лит. наследство, 45—46, М. Ю. Лермонтов. М., 1948, с. 211). Конечно, речь должна идти об эсхатологических картинах гибели города, а не о видах наводнения. Ср.: в стихотворении М. Дмитриева «Подводный город» старый рыбак говорит мальчику:

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

Тут был город, всем привольный
И над всеми господин;
Ныне шпиль от колокольни
Виден из моря один! (Дмитриев М. А. Стихотворения, ч. I, М., 1865, с. 176).

принесенный, обточенный и «очеловеченный», окультуренный. Петербургский камень — артефакт, а не феномен природы. Поэтому камень, скала, утес в петербургском мифе наделяются не привычными признаками неподвижности, устойчивости, способности противостоять напору ветров и волн, а противоестественным признаком перемещаемости:

Гора содвинулась, а место пременя
И видя своего стояния кончину,
Прешла Балтийскую пучину
И пала под ноги Петрова здесь коня.⁵

В основе надписи — мотив противоестественного движения: неподвижное (гора) наделяется признаками движения («содвинулась», «место пременя», «прешла», «пала»). Однако мотив движущегося неподвижного — лишь часть общей картины перевернутого света, в котором камень плывет по воде. Причем внимание обращено именно на метаморфозу, момент превращения «нормального» мира в «перевернутый» («видя своего стояния кончину»)

Естественная семантика камня, скалы такова, какую, например, находим в стихотворении Тютчева «Море и утес»:

Но спокойный и надменный,
Дурью волн не обуян,
Неподвижный, неизменный,
Мирозданию современный <курс. мой. — Ю. Л.>
Ты стоишь, наш великан!⁶

Петербургский камень — камень на воде, на болоте, камень без опоры, не «мирозданию современный», а положенный человеком. В «петербургской картине» вода и камень меняются местами: вода вечна, она была до камня и победит его, камень же наделен временностью и прозрачностью. Вода его разрушает. В «Русских ночах» Одоевского (картина гибели Петербурга): «Вот

⁵ Сумароков А. П. Избранные произведения. Л., СП, Большая серия библиотеки поэта, 1957, с. 110. Ср. автопародию:

Сия гора не хлеб — из камня не из теста,
И трудно сдвинуться со своего ей места,
Однако содвинулась, а место пременя,
Упала ко хвосту здесь медного коня (там же, с. 111).

⁶ Тютчев Ф. И. Лирика, 1. — М.: Наука, 1966, с. 103. В символике этого стихотворения утес — Россия, что для Тютчева скорее антоним, а не синоним Петербурга.

Ср. типично «петербургский» оксюморон окаменелого болота:

Стихам всем наперекор,
И силой творческой, в мгновенье
Болотный кряж окаменел,
Воздвигся град

(Романовский В. Петербург с адмиралтейской башни. Современник, 1837, № 5, с. 292).

уже колеблются стены, рухнуло окошко, рухнуло другое, вода хлынула в них, наполнила зал <. .>. Вдруг с треском рухнулись стены, раздался потолок, — и гроб, и все бывшее в зале волны вынесли в необозримое море».⁷

Ситуация «перевернутого мира», вписывающая такую модель города в исключительно широкое течение европейской культуры XVI — начала XVIII вв., в конечном итоге соотношенное с традицией барокко,⁸ в принципе заключала в себе возможность противоположных оценок со стороны аудитории. Это продемонстрировал Сумароков, дав параллельно героическую и пародийную версии надписи. «Перевернутый мир» в традиции барокко, смыкающейся с традицией фольклорно-карнавальной (ср. глубокие идеи М. М. Бахтина, получающие, однако, в работах его эпигонов неоправданно-расширительное толкование), воспринимается как утопия, «страна Кокань»⁹ или «превратный свет» в известном хоре Сумарокова. Однако он же мог принимать зловещие очертания мира Брейгеля и Босха.

Одновременно происходит отождествление Петербурга с Римом [см.: Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко), сб. Художественный язык средневековья. М., 1982.] К началу XIX в. эта идея получает общее распространение. Ср.: «Нельзя не удивляться величию и могуществу сего нового Рима!» (Павел Львов, Путешествие от Петербурга до Белозерска, гл. «Взгляд на Петербург», Северный Вестник, ч. IV, № 11, 1804, с. 187). Соединение в образе Петербурга двух архетипов: «вечного Рима» и «невечного, обреченного Рима» (Константинополя) создавало характерную для культурного осмысления Петербурга двойную перспективу: вечность и обреченность одновременно.

Вписанность Петербурга, по исходной семиотической заданности, в эту двойную ситуацию позволяла одновременно трактовать его и как «парадиз», утопию идеального города будущего, воплощение Разума, и как зловещий маскарад Антихриста. В обоих случаях имела место предельная идеализация, но с противоположными знаками. Возможность двойного прочтения «петербургского мифа» выразительно иллюстрируется одним примером: в традиции барочной символики змея под копытом фальконетовского всадника — тривиальная аллегория зависти, вражды, препятствий, чинимых Петру внешними врагами и внутренними противниками реформы. Однако в контексте хорошо знакомых

⁷ Одоевский В. Ф. Русские ночи. — Л.: Наука, 1957, с. 51—52.

⁸ См.: *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e. Colloque international. Tours, 17—19 novembre 1977*, Paris, 1979.

⁹ См. статью Франсуа Дельпеша в: «*L'image du monde renversé*», p. 35—48; «*La mort des Pays de Cocagne. Comportements collectif de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, 1976 (sous la direction de Jean Delumeau).

русской аудитории пророчеств Мефодия Патарского образ этот получал иное — зловещее — прочтение. «Днесь уже погибель наша приближается < . > якоже рече патриарх Иаков: «Видех, рече, змию лежащу при пути и хапающе коня за пята, и сяде на заднюю ногу и ждах избавления от Бога». Т. <от> Конь есть весь мир, а пята последние дни, а змия есть антихрист < . > он же начнет хапати, рекше блазнити злыми своими делы, знамения и чудеса учнет мечты своими творити пред всеми: горам повелит на место преходити» (ср.: «Гора содвинулась, а место преме- ня .»)»¹⁰ В таком контексте конь, всадник и змей уже не противостоят друг другу, а вместе составляют детали знамения конца света, змей же из второстепенного символа становится главным персонажем группы. Не случайно в порожденной фальконетовским памятником культурной традиции змею будет отведена, вероятно, не предвиденная скульптором роль.

Идеальный искусственный город, создаваемый как реализация рационалистической утопии, должен был быть лишен истории, поскольку разумность «регулярного государства» означала отрицание исторически сложившихся структур. Это подразумевало строительство города на новом месте и, соответственно, разрушение всего «старого», если оно здесь находилось. Так, например, идея создания при Екатерине II идеального города на месте исторической Твери возникла после того, как пожар 1763 г фактически уничтожил город. С точки зрения задуманной утопии, такой пожар мог рассматриваться как счастливое обстоятельство. Однако наличие истории является непременным условием работающей семиотической системы. В этом отношении город, созданный «вдруг», мановением руки демиурга, не имеющий истории и подчиненный единому плану, в принципе не реализуем.

Город, как сложный семиотический механизм, генератор культуры, может выполнять эту функцию только потому, что представляет собой котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням. Именно принципиальный семиотический полиглотизм любого города делает его полем разнообразных и в других условиях невозможных семиотических коллизий. Реализуя стыковку различных национальных, социальных, стилевых кодов и текстов, город осуществляет разнообразные гибридизации, перекодировки, семиотические переводы, которые превращают его в мощный генератор новой информации. Источником таких семиотических коллизий является не только синхронное соположение разнород-

¹⁰ Памятники отреченной литературы < . >. II, с. 263. При таком прочтении именно змей повелевает горам менять место. Таким образом, он оказывается сотрудником, а не противником повелевающего стихиями Петра. Устойчивое отождествление коня с Россией («Россию вздернул на дыбы»), поддерживаемое и пророчеством Мефодия Патарского («весь мир»), сближает всадника и змея.

ных семиотических образований, но и диахрония: архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. Город — механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, — механизм, противостоящий времени.¹¹

Рационалистический город-утопия¹² был лишен этих семиотических резервов. Последствия этого обескуражили бы, вероятно, рационалиста-просветителя XVIII в. Отсутствие истории вызвало бурный рост мифологии. Миф восполнял семиотическую пустоту, и ситуация искусственного города оказывалась исключительно мифогенной.

Петербург, в этом отношении, исключительно типичен: история Петербурга неотделима от петербургской мифологии, причем слово «мифология» звучит в данном случае отнюдь не как метафора. Еще задолго до того, как русская литература XIX в. — от Пушкина и Гоголя до Достоевского — сделала петербургскую мифологию фактом национальной культуры, реальная история Петербурга была пронизана мифологическими элементами. Если не отождествлять историю города с официально-ведомственной историей, получающей отражение в бюрократической переписке, а воспринимать ее в связи с жизнью массы населения, то сразу же бросается в глаза исключительная роль слухов, устных рассказов о необычайных происшествиях, специфическом городском фольклоре, играющем исключительную роль в жизни «северной Пальмиры» с самого момента ее основания. Первым собирателем этого фольклора была Тайная канцелярия. Пушкин, видимо, собирался свой дневник 1833—1835 гг. сделать своеобразным архивом городских слухов; собирателем «страшных историй» был Дельвиг, а Добролюбов в рукописной газете студенческих лет «Слухи» теоретически обосновал роль устной стихии в народной жизни.

¹¹ В этом отношении культура и техника противоположны: в культуре работает вся ее долга, в технике — только последний временной срез. Не случайно технизация города, столь бурно протекающая в XX в., неизбежно приводит к разрушению города как *исторического* организма.

¹² О Петербурге как утопическом опыте создания России будущего см.: Greyer, D. Peter und St. Petersburg. — *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 1962, Wiesbaden, B. 10, Hft. 2, S. 181—200.

Ср. противопоставление мгновенно созданного Петербурга и «исторической» Москвы М. Дмитриевым:

Он <Петербург. — Ю. Л.>, Великому покорный,
Создан сильною рукой!

Город наш <Москва. — Ю. Л.> — нерукотворный,
Он сложился сам собой (Дмитриев М. А., Стихотворения, т. I. М., 1865, с. 180).

Особенность «петербургской мифологии», в частности, заключается в том, что ощущение петербургской специфики входит в ее самосознание, т. е. что она подразумевает наличие некоего внешнего, не-петербургского наблюдателя. Это может быть «взгляд из Европы» или «взгляд из России» (= «взгляд из Москвы»). Однако постоянным остается то, что культура конструирует позицию внешнего наблюдателя на самое себя. Одновременно формируется и противоположная точка зрения: «из Петербурга» на Европу или на Россию (= Москву). Соответственно Петербург будет восприниматься как «Азия в Европе» или «Европа в России». Обе трактовки сходятся в утверждении неорганичности, искусственности петербургской культуры.

Важно отметить, что сознание «искусственности» является чертой самооценки петербургской культуры и лишь потом переходит за ее пределы, становясь достоянием чуждых ей концепций. С этим связаны такие черты, постоянно подчеркиваемые в петербургской «картине мира», как призрачность и театральность. Казалось бы, средневековая традиция видений и пророчеств должна была бы быть более органичной традиционно-русской Москве, чем «рационалистическому» и «европейскому» Петербургу. Между тем, именно в петербургской атмосфере она, *mutatis mutandis*, получает наиболее осязаемое продолжение. Идея призрачности очень ясно выражена в соответственно стилизованной легенде об основании Петербурга, которую В. Ф. Одоевский вложил в уста старого финна: «Стали строить город, но что положат камень, то всосет болото; много уже камней навалили, скалу на скалу, бревно на бревно, но болото все в себя принимает и наверху земли одно топье остается. Между тем царь строил корабль, оглянулся: смотрит, нет еще его города. «Ничего вы не умеете делать», — сказал он своим людям и с сим словом начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю».¹³

Приведенный рассказ, конечно, характеризует не финский фольклор, а концепцию Петербурга в том кругу близких к Пушкину петербургских литераторов 1830-х гг., к которым принадлежал и Одоевский. Город, скованный на воздухе и не имеющий под собой фундамента, — такая позиция заставляла рассматривать Петербург как призрачное, фантастическое пространство. Изучение материала показывает, что в устной литературе петербургского салона — жанре, расцветшем в первой трети XIX в. и, бесспорно, сыгравшем большую историко-литературную роль, но до сих пор не только не изученном, но даже не учтенном, — особое место занимало рассказывание страшных и фан-

¹³ Одоевский В. Ф. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1981, с. 146. Повесть «Сильфида», откуда заимствована эта цитата, была опубликована в пушкинском «Современнике» (1837, т. V), правда, уже после смерти Пушкина, однако, бесспорно, Пушкину была известна (цензурное разрешение 11 ноября 1836 г.).

тастических историй с неперменным «петербургским колоритом». Корни этого жанра уходят в XVIII в. Так, например, рассказ в. к. Павла Петровича 10 июня 1782 г. в Брюсселе, записанный баронессой Оберкирх,¹⁴ принадлежит, бесспорно, к этому жанру. Здесь и такой обязательный признак жанра, как вера в подлинность события, и появление призрака Петра I, и трагические предсказания, и, наконец, Медный всадник как характерная примета петербургского пространства (собственно памятник еще не установлен, но тень Петра приводит будущего имп. Павла I на Сенатскую площадь и исчезает, обещая встречу на этом месте).

К типичным рассказам этого жанра следует отнести рассказ Е. Г. Левашевой о загробном визите Дельвига. Екатерина Гавриловна Левашева — кузина декабриста Якушкина, приятельница Пушкина, М. Орлова, покровительница ссыльного Герцена. В ее доме на Новой Басманной жил Чаадаев. Особенно тесные приятельские отношения у нее были с Дельвигом, племянник которого впоследствии женился на ее дочери Эмилии. Екатерина Гавриловна Левашева рассказывала, что у ее мужа Н. В. Левашева был уговор с Дельвигом, о котором Левашев рассказывал так: «Он <Дельвиг. — Ю. Л.> любил говорить о загробной жизни, о связи ее с здешнею, об обещаниях, данных при жизни и исполняемых по смерти, и однажды в видах уяснить себе этот предмет, поверить все рассказы, которые когда-либо читал и слышал, он взял с меня обещание, обещаясь сам взаимно, явиться после смерти тому, кто останется после другого в живых. Уверяю вас, что при обещании этом не было ни клятв, ни подписок кровью, никакой торжественности, ничего <. .>. Это был простой, обыкновенный разговор, *causerie de salon*».¹⁵ Разговор был забыт, лет через семь Дельвиг скончался, и по рассказам Левашева, ровно через год после смерти, в 12 часов ночи, он молча явился в его кабинет, сел в кресло и потом, все так же не произнося ни слова, удалился.

Рассказ этот нас интересует как факт петербургского «салонного фольклора», видимо, не случайно связанного с фигурой Дельвига. Дельвиг культивировал устный страшный «петербургский» рассказ. Показательно, что «Уединенный домик на Васильевском» Пушкина-Титова определенными нитями связан с атмосферой кружка Дельвига. Титов свидетельствовал, что опубликован он был в «Северных цветах» «по настоящему

¹⁴ Oberkirch. Memoires. Paris, 1853, t. I, p. 357; Русский архив, 1869, № 3, с. 517.

¹⁵ <Селиванов И. В.>. Воспоминания прошедшего. Были, рассказы, портреты, очерки и проч., вып. 2, Автора провинциальных воспоминаний. М., 1868, с. 19—20.

желанию Дельвига».¹⁶ А. П. Керн перепутала, в каком альманахе была опубликована повесть, но что издателем был Дельвиг, запомнила крепко. Дельвиг же после публикации рекомендовал Титова Жуковскому как начинающего литератора.

«Петербургская мифология» Гоголя и Достоевского опиралась на традицию устной петербургской литературы, канонизировала ее и, наравне с устной же традицией анекдота, вводила в мир высокой словесности.

Вся масса текстов «устной литературы» 1820—1830-х гг. заставляет воспринимать Петербург как пространство, в котором таинственное и фантастическое является закономерным. Петербургский рассказ родствен святочному, но временная фантастика в нем заменяется пространственной.

Другая особенность петербургской пространственности — ее театральность. Уже природа петербургской архитектуры — уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, создает ощущение декорации. Это бросается в глаза и иностранцу, и москвичу. Но последний считает это признаком «европеизма», между тем, как европеец, привыкший к соседству романского стиля и барокко, готики и классицизма, к архитектурному смещению, с изумлением наблюдает своеобразную, но и странную для него красоту огромных ансамблей. Об этом писал маркиз Кюстин: «Я изумлялся на каждом шагу, видя непрекращающееся смешение двух столь различных искусств: архитектуры и декорации: Петр Великий и его преемники воспринимали свою столицу как театр».¹⁷

Театральность петербургского пространства сказывалась в отчетливом разделении его на «сценическую» и «закулисную» части, постоянное сознание присутствия зрителя и, что особенно важно, — замены существования «как бы существованием»: зритель постоянно присутствует, но для участников сценического действия «как бы не существует»: замечать его присутствие — означает нарушать правила игры. Также все закулисное пространство не существует, с точки зрения сценического. С точки

¹⁶ Дельвиг А. И. Мои воспоминания. Т. I. М., 1912, с. 158. Смерть Дельвига породила целый цикл таинственных рассказов. Мать и сестры его рассказывали, что в день его смерти в поместье, находившемся в Тульской губернии, за много сотен верст от Петербурга, поп ошибкой провозгласил «не за здравие, а за упокой души барона Антона». Сообщая это, племянник Дельвига, человек крайне рационалистический, замечает: «Я не упомянул бы об этой легко объяснимой ошибке, если бы в жизни Дельвига не происходило постоянно много, кажущегося чудом» (Дельвиг А. И. Записки. Полвека русской жизни, 1820—1870. Т. I. М.-Л., 1930, 168). Таинственные рассказы культивировались и у поэта Козлова, и в других литературных салонах 1830-х гг.

¹⁷ *La Russie en 1839 par marquis de Custine. Seconde éd., revue, corrigée et augmentée*, t. I. Paris, 1843, p. 262.

зрения сценического пространства, реально лишь сценическое бытие, с точки зрения закулисного — оно игра и условность.

Чувство зрителя — наблюдателя, которого не следует замечать, — сопровождает все ритуальные церемонии, заполняющие распорядок «военной столицы». Солдат как актер — постоянно на виду, но, между тем, отделен от тех, кто наблюдает парад, развод и любую другую церемонию, стеной, прозрачной лишь в одну сторону: его видят и он существует для наблюдателей, но они для него невидимы и не существуют. Император не составляет исключения. Маркиз Кюстин писал: «Мы были представлены императору и императрице. Заметно, что император ни на мгновение не может забыть ни того, кто он, ни постоянного привлекаемого им внимания. Он *непрерывно позирует* <курс. оригинала. — Ю. Л.>. Из этого вытекает, что он никогда не бывает естественным, даже, когда он искренен. Лицо его имеет три выражения, из которых ни одно не является просто доброты. Наиболее привычно для него выражение суровости. Другое — более редкое, но, возможно, лучше подходящее к его красивому лицу — выражение торжественности, третье — вежливость <. > Можно говорить о масках, которые он одевает и снимает по своему желанию». «Я сказал бы, что император всегда при исполнении своей роли, и что он исполняет ее как великий артист». И далее: «Отсутствие свободы отражается на всем, вплоть до лица самодержца: он имеет много масок, но не имеет лица. Вы ищете человека? Перед вами всегда император».¹⁸

Потребность в зрительном зале представляет семиотическую параллель тому, что в географическом отношении дает эксцентрическое пространственное положение. Петербург не имеет точки зрения на себя — он вынужден постоянно конструировать зрителя. В этом смысле и западники, и славянофилы в равной мере — создание петербургской культуры. Характерно, что в России возможен западник, никогда на Западе не бывавший, не знающий языков и даже не интересующийся реальным Западом. Тургенев, бродя с Белинским по Парижу, был поражен равнодушием последнего к окружающей его французской жизни. «Помню, в Париже он в первый раз увидел площадь Согласия, и тотчас спросил меня: «Не правда ли? ведь это одна из красивейших площадей в мире?» — И на мой утвердительный ответ воскликнул: «Ну, и отлично; так уж я и буду знать, — и в сторону, и баста!» — и заговорил о Гоголе. Я ему заметил, что на этой самой площади во время революции стояла гильотина и что тут отрубили голову Людовику XVI; он посмотрел вокруг, сказал: а! — и вспомнил сцену Остаповой казни в «Тарасе Бульбе».¹⁹

¹⁸ Там же, с. 352—353.

¹⁹ Цит. по: «Виссарий Григорьевич Белинский в воспоминаниях современников», Л., 1929, с. 250—251.

Запад для «западника» — лишь идеальная точка зрения, а не культурно-географическая реальность. Но эта реконструируемая «точка зрения» обладала некоторой высшей реальностью по отношению к наблюдаемой с ее позиции действительной жизни. Салтыков-Щедрин, вспоминая, что в 1840-е гг. он, «воспитанный на статьях Белинского, естественно примкнул к западникам», писал: «В России — впрочем, не столько в России, сколько специально в Петербурге — мы существовали лишь фактически или, как в то время говорилось, имели «образ жизни» <. >. Но духовно мы жили во Франции».²⁰ Напротив того, славянофилы, учившиеся за границей, слушавшие лекции Шеллинга и Гегеля, как братья Киреевские, или, как Ю. Самарин, который до семи лет вообще не знал русского языка, нанимавшие специально университетских профессоров, чтобы научиться говорить по-русски, столь же условно конструировали себе Русь как необходимую точку зрения на реальный мир послепетровской европеизированной цивилизации.

Постоянное колебание между реальностью зрителя и реальностью сцены, причем каждая из этих реальностей, с точки зрения другой, представляется иллюзорной, и порождает петербургский эффект театральности. Вторую сторону его представляет отношение: сценическое пространство/пространство закулисное. Пространственная антитеза: Невский проспект (и вся парадная «дворцовая» часть Петербурга) и Коломна, Васильевский остров, окраины — литературно интерпретировалась как взаимное отношение несуществования. Каждая из двух петербургских «сцен» имела свой миф, реализующийся в рассказах, анекдотах и привязанный к определенным «урочищам». Был Петербург Петра Великого, выполняющего роль покровительственного божества «своего» Петербурга или же как *deus implicitus* незримо присутствующего в своем творении, и Петербург чиновника, бедняка, «человека вне гражданства столицы» (Гоголь). У каждого из этих персонажей были «свои» улицы, районы, свои пространства. Естественным следствием было возникновение сюжетов, в которых два эти персонажа, благодаря чрезвычайным обстоятельствам, каким-либо образом сталкивались. Приведем один рассказ. Суть его связана с тем, что писательница Е. П. Лачникова (под псевдонимом Е. Хамар-Добанов) опубликовала сатирический роман «Проделки на Кавказе» (1844). Публикация вызвала шум. А. В. Никитенко 22 июня 1844 г. записал в дневнике: «Военный министр прочел и ужаснулся. Он указал на нее Дубельту и сказал: книга эта тем вреднее, что в ней, что строчка, то прав-

²⁰ Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XIV Л., 1936, с. 161. Формула «духовно жили во Франции» не исключала, а подразумевала, что столкновение с реальной жизнью Запада часто оборачивалось трагедией и превращало «западника» в критика Запада.

да».²¹ Цензуравший книгу А. Крылов подвергся преследованиям. Об этом эпизоде сам Крылов позже рассказал Н. И. Пирогову следующее. При этом для понимания рассказа Крылова надо иметь в виду упорно державшиеся слухи о том, что в III-м отделении в кабинете шефа жандармов имеется кресло, которое опускает сидящего до половины в люк, после чего скрытые палачи, не видя, над кем они учиняют экзекуцию, секут его. Разговоры о таком «келейном» наказании, циркулировавшие еще в XVIII в. в связи с Шешковским (см. воспоминания А. М. Тургенева), возобновились в царствование Николая I и, видимо со слов Растопчиной, даже проникли в «русские» романы А. Дюма. Пирогов рассказывает: «Крылов был цензором, и пришлось им в этот год цензировать какой-то роман, наделавший много шума. Роман был запрещен главным управлением цензуры, а Крылов вызван к петербургскому шефу жандармов Орлову < . >. Крылов приезжает в Петербург, разумеется, в самом мрачном настроении духа и является прежде всего к Дубельту, а затем, вместе с Дубельтом, отправляются к Орлову. Время было сырое, холодное, мрачное. Проезжая по Исаакиевской площади, мимо монумента Петра Великого, Дубельт, закутанный в шинель и прижавшись к углу коляски, как будто про себя, — так рассказывал Крылов, — говорит: «Вот бы кого надо было высечь, это Петра Великого, за его глупую выходку: Петербург построить на болоте». Крылов слушает и думает про себя: «Понимаю, понимаю, любезный, не надуешь нашего брата, ничего не отвечу». И еще раз попробовал Дубельт по дороге возобновить разговор, но Крылов оставался нем, яко рыба < . >. Приезжают, наконец, к Орлову. Прием очень любезный. Дубельт, повертевшись немного, оставляет Крылова с глазу на глаз с Орловым. «Извините г. Крылов, — говорит шеф жандармов, — что мы вас побеспокоили почти понапрасну. Садитесь, сделайте одолжение, поговорим».

— А я, — повествовал нам Крылов, — стою ни жив, ни мертв и думаю себе, что тут делать: не сесть — нельзя, коли приглашают, а сядь у шефа жандармов, так, пожалуй, еще и высечен будешь. Наконец, делать нечего, Орлов снова приглашает и указывает на стоящее возле него кресло. Вот я, — рассказывает Крылов, — потихоньку и осторожно сажусь на краешек кресла. Вся душа ушла в пятки. Вот-вот, так и жду, что у меня под сидением подушка опустится и — известно что < . >. И Орлов, верно, заметил, слегка улыбается и уверяет, что я могу быть совершенно спокоен».²²

²¹ Никитенко А. В. Дневник в трех томах, т. I, <Л.>, 1955, с. 283.

²² Пирогов Н. И. Сочинения, т. I. Спб., 1887, с. 496—497. Последние слова явно перекликаются со стихами «Сна советника Попова» А. К. Толстого:

Рассказ Крылова интересен во многих отношениях. Прежде всего, будучи сообщением участника подлинного события, он уже отчетливо композиционно организован и находится на полпути к превращению в городской анекдот. Point рассказа состоит в том, что в нем как равные встречаются Петр I и чиновник, причем третьему отделению предстоит выбрать, кого же из них следует высечь (формула Дубельта: «Вот бы кого надо было высечь», — свидетельствует, что он находится в моменте выбора), причем выбор склоняется явно не в пользу «державного основателя». Существенно, что вопрос обсуждается в традиционном для данных размышлений петербургском locus'e — на Сенатской площади. Вместе с тем, ритуальное сечение статуи — не просто форма осуждения Петра, но и типичное языческое магическое воздействие на «неправильно» ведущее себя божество. В этом отношении петербургские анекдоты о кошунственных выходках против памятника Петру I (таков известный анекдот о графине Толстой, которая после наводнения 1824 г специально ездила на Сенатскую площадь показывать язык императору)²³ как всякое кошунство, есть форма богопочитания.

«Петербургская мифология» развивалась на фоне других, более глубоких пластов городской семиотики. Петербург был задуман как морской порт России, русский Амстердам (устойчивой была и параллель с Венецией). Но одновременно он должен

ехидно попросил
Попова он, дабы тот был спокоен,
Учтиво указал ему на стул. <курс. мой — Ю. Л.>

Это одно из свидетельств связи рассказа Крылова с городскими толками.

Существенна и смысловая игра, придающая рассказу, бесспорно, характер художественной законченности. Начиная с Феофана Прокоповича, в апологетической литературе устойчиво держался образ: Петр I — скульптор, *высекающий* из дикого камня прекрасную статую — Россию. Так, в придворной проповеди елизаветинских времен говорилось, что Петр Россию «своима рукама коль в красные статуи переделал» (Шмурло, 13). Карамзин набросок похвального слова Петру начал с образа Фидия, *высекающего* Юпитера из «безобразного куса мрамора» (Н. М. Карамзин. Неизданные соч. и переписка. Ч. I, 1862, с. 201). В рассказе Крылова функция «высечь Россию» передается третьему отделению, которое выступает, таким образом, преемником Петра и обращает на него самого свою творческую энергию.

Разговоры о «секуции» составляли обязательный второй полюс петербургского фольклора. Эсхатологические ожидания и мифология Медного всадника органически дополнялись «анекдотами» о безвинно высеченном чиновнике. Постоянной поговоркой С. В. Салтыкова — чудака, богача, рассказы которого любил Пушкин, было обращение к жене: «Я видел сегодня le grand bougreois <царя — Ю. Л.> <. > уверяю тебя, ma chère, он *может* выпороть тебя розгами, если *захочет*; повторяю: он *может*» (Дневник А. С. Пушкина <1833—1835 гг.>, Труды гос. Румянцовского музея, вып. I, М., 1923, с. 143). К этому же следует отнести сплетню о сечении Пушкина в части. Тема «секуции» у Гоголя выростала из городского анекдота.

²³ Вяземский П. Старая записная книжка. Л., 1929, с. 103. С городскими анекдотами этого рода, видимо, связан неясный замысел пушкинского стихотворения «Брови царь нахмура .», дающий все основные мотивы этого сюжета.

был быть и «военной столицей», и резиденцией — государственным центром страны, — и даже, как убеждает анализ, и Новым Римом с вытекающими отсюда имперскими претензиями.²⁴ Однако все эти пласты практических и символических функций противоречили друг другу и часто были несовместимы. Основание города, который бы функционально заменил разрушенный Иваном IV Новгород и восстановил бы и традиционный для Руси культурный баланс между двумя историческими центрами, и столь же традиционные связи с Западной Европой, было необходимо. Такой город должен был бы быть и экономическим центром, и местом встречи различных культурных языков. Семиотический полиглолизм — закон для города этого типа. Между тем, идеал «военной столицы» требовал одноплановости, строгой выдержанности в единой системе семиотики. Всякое выпадение из нее, с этой точки зрения, могло выглядеть лишь как опасное нарушение порядка. Следует отметить, что первый тип всегда тяготеет к «неправильности» и противоречивости художественного текста, второй — к нормативной «правильности» метаязыка. Не случайно философский идеал Города, который был одним из кодов Петербурга XVIII в., прекрасно увязывался с «военным» или «табельным» (чиновным) Петербургом и не совмещался с Петербургом культурным, литературным и торговым.

Борьба между Петербургом-художественным текстом и Петербургом-метаязыком наполняет всю семиотическую историю города. Идеальная модель боролась за реальное воплощение. Не случайно Кюстину Петербург показался военным лагерем, в котором дворцы заменили собой палатки. Однако эта тенденция встречала упорное и успешное противодействие: жизнь наполняла город и дворянскими особняками, в которых шла самостоятельная, «приватная» культурная жизнь, и разночинной интеллигенцией с ее самобытной, уходящей корнями в духовную среду, культурной традицией. Перенесение резиденции в Петербург, совершенно не обязательное для роли русского Амстердама, еще более усложнило противоречия. Как столица, символический центр России, Новый Рим, Петербург должен был быть эмблемой страны, ее выражением, но как резиденция, которой приданы черты анти-Москвы, он мог быть только антитезой России. Сложное переплетение «своего» и «чужого» в семиотике Петербурга наложило отпечаток на самооценку всей культуры этого периода. «Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими!» — писал Грибоедов, высказывая один из основных вопросов эпохи.

По мере исторического развития Петербург все более удалялся от задуманного идеала рационалистической столицы «регулярного государства», города, организуемого уставами и не

²⁴ См.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А., с. 239—240.

имеющего истории. Он обрастал историей, приобретал сложную топо-культурную структуру, поддерживаемую многословностью и многонациональностью его населения. Исключительно быстро усложнялась жизнь города. Пестрота Петербурга уже пугала Павла. Город переставал быть островом в империи, и Павел решил сделать остров в Петербурге. Аналогичным образом Мария Федоровна стремилась перенести в Павловск кусочек уютного Монбельяра. К 1830-м гг. Петербург сделался городом культурно-семиотических контрастов, и это послужило почвой для исключительно интенсивной интеллектуальной жизни. По количеству текстов, кодов, связей, ассоциаций, по объему культурной памяти, накопленной за исторически ничтожный срок своего существования, Петербург по праву может считаться уникальным явлением в мировой цивилизации. Одновременно, подобно уникальной петербургской архитектуре, петербургская культура — одно из национальных завоеваний духовной жизни России.

ОСНОВАНИЕ ПЕТЕРБУРГА И ИМПЕРСКАЯ ЭМБЛЕМАТИКА

Г. В. Вилинбахов

Узловые, переломные моменты истории всегда имеют определенное знаковое выражение. Крест с сиянием и девиз «*In hoc signo vinces*» обозначили не только официальное признание христианства, но и начало Восточной Римской империи. Ханская басма символизировала рабскую зависимость Руси от татар, а принятие Иваном III государственной эмблемы — двуглавого орла олицетворяло конец двухвекового унижения национальной гордости и вступление Русского государства на путь независимого развития.

Важным этапом в истории России была эпоха Петровских преобразований. Не останавливаясь на спорных вопросах оценки этого периода отечественной истории в целом и не заостряя внимания на отдельных реформах, констатируем лишь тот факт, что это было время коренной перестройки всего уклада жизни государства. Как писал В. О. Ключевский «... древнерусское политическое сознание испытало в лице Петра Великого крутой перелом, решительный кризис»¹. Д. С. Лихачев справедливо заметил, что «Петру бесспорно принадлежит смена всей «знаковой системы» Древней Руси. Он передел армию, передел народ, сменил столицу, перенес ее на Запад, сменил церковнославянский шрифт на гражданский, он демонстративно нарушил прежние представления о «благочестивейшем» царе и степенном укладе царского двора»².

Одним из существенных моментов Петровской эпохи явилось основание Петербурга, который стал символом нового периода истории России — империи. Уже отмечалось, что «обращение к Риму как норме и идеалу государственной мощи было тради-

¹ Ключевский В. О. Петр Великий среди своих сотрудников. Сочинения. Т. 8. М., 1959, с. 315.

² Лихачев Д. С. Была ли эпоха Петровских реформ перерывом в развитии русской культуры? — В кн.: Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII—XIX вв. Материалы международной конференции (ЮНЕСКО). М., 1978, с. 171.

ционно для Русской культуры»³. Римский стиль эмблематики, оказавший существенное воздействие как на религиозную эмблематику христианской церкви, так и политическую эмблематику византийской монархии⁴, продолжил свое существование и в Русском государстве. Так же, как начало византийской государственности, выразило себя в церемонии переноса столицы в «Новый Рим» — Константинополь, начало Российской империи связано с основанием Санкт-Петербурга и превращением его в столицу. С этим связано не только символическое значение города, но и его мифология.

Уже первые успехи в борьбе за выход России к Балтийскому морю: взятие Нотебурга и Ниеншанца и овладение устьем Невы, — ознаменовались новой государственной регалией — царским штандартом, на желтом (золотом) поле которого был помещен черный двуглавый орел с картами четырех морей в клювах и лапах. Он пришел на смену так называемому флагу царя Московского — бело-сине-красное полотнище с золотым двуглавым орлом. В этой замене, прежде всего, следует отметить усиление имперского значения двуглавого орла, получившего желтое (золотое) поле. Этот цвет, как императорский, используется в Священной Римской империи, где императорский штандарт желтого (золотого) цвета с черным двуглавым орлом.

Таким образом, выход к Балтийскому морю символически связывается с заменой династического палеологовского орла на более широкий по смыслу имперский образ. Смену царского флага можно интерпретировать как противопоставление новой Петербургской, в скором времени императорской, России — старой Московской царской Руси. В связи с этим возможно и еще одно толкование слов Феофана Прокоповича о том, что Петр «. . . деревяную <. . .> обрете Россию, а сотвори златую»⁵.

Позднее желтый императорский цвет становится характерным для архитектуры Петербурга (постройки Росси, Стасова, Руски). И не случайно А. К. Толстой писал:

«У самого Аничковского моста
Большой тогда мы занимали дом:
Он был — никто не усомнится в этом, —
Как прочие, окрашен желтым цветом.»
(«Портрет» — Собрание сочинений. Т. I. — М., 1963, с. 543)⁶.

³ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого. — В кн.: Художественный язык средневековья. М., 1982, с. 236.

⁴ Аверинцев С. С. Символика раннего средневековья. — В кн.: Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 312—313.

⁵ Феофан Прокопович, Слова и речи поучительные. . . ч. I. Спб., 1760, с. 113. Ср.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Ук. соч., с. 245.

⁶ Ср. «желтый <петербургский — Г В.> снег» у Достоевского.

Этот же цвет присваивается в первой половине XIX века императорской гвардии — знамена с желтым крестом, желтые полотнища штандартов, желтый цвет казарм (Павловские, Кавалергардские, Гренадерские и др.).

С конца 90-х годов XVII века в русской государственной геральдике начинает широко использоваться новая эмблема — Андреевский крест. Она связана со св. апостолом Андреем Первозванным, по рассказу «Повести временных лет», первым принесшим христианство на Русь. До сего дня авторы, в той или иной степени касавшиеся вопроса о причинах широкого использования имени и эмблемы этого святого в петровское время, объясняли особое отношение Петра к нему именно в связи с упомянутой легендой.

Однако анализ различных памятников первой четверти XVIII века позволяет сделать вывод, что св. Андрей был для Петра I покровителем наравне со святыми Петром и Павлом⁷. И именно в связи с этим Андреевский крест используется Петром I в качестве личной эмблемы и на знаменах, и морских флагах. Специально отметим те случаи, когда особенно ярко проявилось это замещение образа самого Петра эмблемой св. Андрея.

После победоносного второго Азовского похода 1696 г. учреждается орден св. апостола Андрея Первозванного⁸. На то, что Петр I рассматривал его как орден имени своего патрона, указывают следующие факты. В статуте ордена 1720 г. говорится, что на верхних концах косога креста помещены буквы А и П, которые означают Андрей и Петр, а орденский праздник следует праздновать дважды в году, в день св. Андрея 30 ноября и в день святых Петра и Павла 29 июня, т. е. в день именин самого Петра⁹.

В 1707 году гвардейские полки получают новые знамена для конного строя. В центре полотнища помещен синий Андреевский крест под короной, обрамленный пальмовыми ветвями, а по краю идут бело-сине-красные треугольники. В 1712 году в русской армии вводятся новые образцы знамен. Причем полковое — представляло собой белое полотнище с золотым вензелем Петра (скрещенные наискось латинские буквы Р) в центре, по сторонам пальмовые ветви и сверху императорская корона¹⁰. Поразительно композиционное сходство этих знамен. (Рис. 1). Можно говорить, что двоянные начальные буквы имени Петра I представ-

⁷ Вилинбахов Г. В. Отражение идеи абсолютизма в символике петровских знамен. — В кн.: Культура и искусство России XVIII века. Новые материалы и исследования. / Сб. статей. Л., 1981, с. 7—25.

⁸ Вилинбахов Г. В. К истории учреждения ордена Андрея Первозванного и эволюция его знака. — В кн.: Культура и искусство Петровского времени. / Сб. статей. Л., 1977, с. 144—158.

⁹ Замысловский Е. Е., Петров И. И. Исторический очерк Российских орденов и сборник основных орденских статутов. Изд. 2-е. Спб., 1892, с. 102, 111.

¹⁰ Вилинбахов Г. В. Отражение идеи абсолютизма..., с. 17—20.

ляют собой кальку с имевших в то время в Европе применение сдвоенных вензелей Людовика и Карла. Однако нельзя не отметить, что скрещенный вензель Петра I представляет схему Андреевского креста.

Известны три, так называемые «походные», печати Петра, на которых Андреевский крест помещен на груди орла, т. е. занимает место щита со всадником, поражающем копьём дракона. Такое изображение государственного герба встречается и на других памятниках того времени. В данном случае интересно то, что Андреевский крест в подобной композиции символизирует государя, т. е. Петра, т. к. всадник на груди двуглавого орла являлся символом царя.

Включение Андреевского креста в русскую государственную геральдику играло существенную роль в обозначении процесса оформления абсолютистской монархии при Петре, логически завершившемся принятием императорского титула. В связи с этим интересно отметить смысловую близость формул «св. Андрей *Первозванный*» и «Петр *Первый*».

Образ св. Андрея освятил и основание Санкт-Петербурга. При закладке Петропавловской крепости Петр зарыл в ее основание золотой ковчег с частью мощей св. Андрея Первозванного. Другую частицу мощей этого святого и вырезанную им самим из кости икону с изображением апостола Андрея, Петр принес в дар важнейшему в жизни Петербурга того времени собору — Троицкому¹¹

С именем патронального святого Петербурга Александром Невским связано появление ордена, второго по значению после ордена св. Андрея Первозванного. В 1710 году Петр I основал в Петербурге Александро-Невский монастырь. В 1724 году состоялось торжественное перенесение туда из Владимира мощей святого. Сам Петр I не успел осуществить своего замысла учредить орден св. Александра Невского. Но хотя первое пожалование им состоялось после смерти Петра, эту награду с полным основанием можно рассматривать в системе петровской геральдики.

В петровское время особое значение для абсолютистской, имперской идеологии имел образ первого христианского императора Константина I Великого (сравни — первый православный император Петр I Великий). В связи с этим в государственной геральдике того времени заметное место занимала эмблема «крест Константина». Происхождение этой эмблемы связано с легендой о знамении Константину, изложенной в сочинении епископа Кесарийского Евсевия «*Vita Constantini*». В ней говорится, что, перед битвой с претендентом на престол Максентием, Кон-

¹¹ Пушкирев И. Описание Санкт-Петербурга и уездных городов С.-Петербургской губернии. Т. 1. Спб., 1839, с. 167; Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. Вып. 1. Спб., 1869, с. 41; Дмитриев Ю. Н. К истории одного памятника. — Сообщения ГРМ. Вып. 4. М., 1956, с. 61.

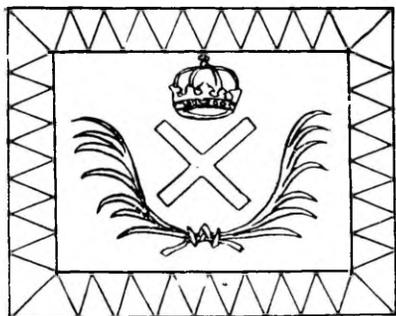


Рис 1

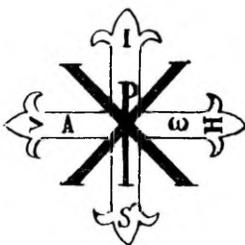


Рис 2



Рис 3

стантину явился по полудни изображенный звездами образ «Креста Господня», сияющий больше солнца, с надписью «In hoc signo vinces». Предсказание сбылось, Максентий был разбит. С этим событием связывают появление в римских войсках лабарума, т. е. знамени типа вексиллум с хризмой, которые схожи с лабарумами — атрибутами архангелов.

Форма креста, явившегося Константину, на основании ана-

лиза византийской и средневековой европейской эмблематики имеет следующие характеристики: равноконечность, позволяющая вписаться в круг и расширение концов. Эта эмблема была широко распространена в европейской воинской эмблематике Средних Веков и Нового времени. В качестве примера укажем на сходство преданий о происхождении эмблем в виде крестов на флагах Швеции и Дании с вышеприведенной легендой¹² и приведем слова магистра Мальтийского ордена, сказанные при возложении кавалерского креста на Б. П. Шереметева 9 мая 1698 года: «Сие знамение, которое носим на одеждах наших телесных, носим же то и в сердцах наших. — Сие знамение, видяще на Хоругвах наших, враги креста господня и всего христианства впадают в страх и вдаются бегству. Сие — то есть знамение, которое на облацах видел Царь Константин, и слышал реченное: Константине! сим побеждай враги твоя»¹³.

На Руси обращение к образу Константина было широко распространено. Уже автор «Повести временных лет» говорит о князе Владимире: «Се есть новый Константинъ великого Рима, иже крестивъся сам и люди своя: тако сътвори подобно ему»¹⁴. Это сравнение проходит красной нитью в древнерусской литературе. Образ царя Константина как идеального государя постоянно привлекался для поднятия авторитета великокняжеской, а затем и царской власти на Руси. Многочисленны изображения, восходящие к легенде о знамени Константину, на русских знаменах XVII века: это и царские знамена, богато украшенные с пространными композициями и надписями, и простые полотнища стрелецких полков, и прапоры.

При дворе царя Алексея Михайловича и его преемниках культ креста Константина был очень силен. Известно, что Алексей Михайлович просил афонских монахов прислать в Москву «подлинный крест царя Константина, пожертвованный греческими царями». Просьба была исполнена, и 10 июля 1655 года царь сообщал близким в письме, написанном под Шкловом: «Привезли нам с Афонские горы крест царя Константина, да главу Иоанна Златоуста, которым крестом царь Константин победил Максентия .»¹⁵. Важную роль этот крест играл в ритуале молебна и освящения знамен перед походами¹⁶. Следует отме-

¹² Barraclough E. M. C. *Flags of the World*. L.-N.-Y., 1969, p. 123; Smith W. *Flags through the Ages and across the World*. N.-Y., 1975, p. 64.

¹³ Записки путешествия генерала фельдмаршала российских войск, графа Бориса Петровича Шереметева . . М., 1773, с. 70.

¹⁴ *Повесть временных лет*. Ч. 1. М.-Л., 1950, с. 89, 288.

¹⁵ *Письма русских государей и других особ царского семейства*. Т. 5. М., 1898, с. 33.

¹⁶ Собрание разных записок и сочинений, служащих к доставлению полного сведения о жизни и деяниях государя императора Петра Великого. Изд-во Ф. Туманского. Ч. 2. Спб., 1787, с. 311—319.

тить, что широкое использование креста Константина в русской военной эмблематике не является чем-то необычным. Мы уже упоминали о распространении этой эмблемы в европейской средневековой геральдике, теперь укажем несколько примеров Нового времени. На знаменах Германии, Италии, Швейцарии, Франции XVII—XVIII вв. встречаются равноконечные кресты, часто с лучами или расширяющимися концами. Из восемнадцати знаков в виде креста, описанных в сочинении А. Шхонебека начала XVIII века, 15 представляют собой варианты с расширяющимися концами и сиянием¹⁷. Многие авторы начинают свои труды по истории орденов с легендарного ордена, якобы учрежденного в память победы над Максентием, и получившего название ордена Константина.

Легенда о знамени Константину была хорошо известна и при Петре I. Причем ее звучание как победоносной использовалось в широкой пропагандистской кампании во славу государя начиная с первых лет его самостоятельного правления. Так, в 1696 году при возвращении Петра в Москву из Азовского похода аллегорические картины и надписи, гласившие о победе Константина Великого над Максентием, сопровождались вполне реалистическим изображением того, «как что было под Азовом»¹⁸. Известно, что Петра, как и его предшественников, на Западе и в России называли «новым Константином». «Се же твой, о и церкви российская, и Давид и Константин!» — писал Феофан Прокопович¹⁹. Уже в начале XIX века в Москве было опубликовано сочинение «Сравнение свойств и дел Константина Великого первого из римских христианского императора со свойствами и делами Петра Великого, первого всероссийского императора и происшествий в царствование обоих сих монархов случившихся. Творение покойного И. И. Голикова, известного сочинителя деяний Петра Великого».

Следует указать, что практически все образцы русских знамен петровского времени несли на своих полотнищах изображение креста Константина. В отдельных случаях это было изображение креста в сиянии в крыже (верхнем углу полотнища у древка), в других — в центре полотнища в обрамлении пальмовыми ветвями, часто в сопровождении девиза «Сим знаменем победиши».

В анонимной рукописи «О зачатии и здании царствующего града С.-Петербурга», написанной, видимо, вскоре после смерти Петра, излагается легендарная история возникновения нового города. Автор рукописи упомянул о том, что закладка Констан-

¹⁷ Шхонебек А. История о ординах или чинах воинских паче же кавалерских. Ч. 1. М., 1710.

¹⁸ Соболева Н. А. Российская городская геральдика. — Вопросы истории, 1976, № 3, с. 56.

¹⁹ Панегирическая литература петровского времени. М., 1979, с. 128, 280.

тином Великим Константинополя сопровождалась появлением орла, так же как и основание Петром Петербурга²⁰. В связи с нашей темой интересно отметить, что из многочисленных и стереотипных легенд о знамени в виде орла при основании столиц, автор рукописи нашел нужным сравнить Петра именно с Константином, закладку Петербурга — с основанием Константинополя.

Интересно отметить, что в петровское время константиновская легенда эмблематически оказалась связанной с легендами о св. Андрее Первозванном и Александре Невском, являвшимися в определенном смысле патронами Санкт-Петербурга.

Знак ордена св. Андрея Первозванного первоначально представлял собой Андреевский крест, между концами которого были помещены три двуглавых орла и корона (только в 1709 г. образец был изменен и знак стал в виде двуглавого орла, на грудь которого наложен Андреевский крест). Уже было высказано предположение, что образцом для этого первоначального знака мог послужить знак широкоизвестного в то время в Европе ордена Константина, который состоял из равноконечного лилиеобразного креста с наложенной на него хризмой²¹

Учрежденный в 1725 году орден св. Александра Невского имел знак в виде равноконечного креста с расширяющимися концами, между которыми помещались двуглавые орлы. Со знаком ордена Константина этот русский орден сближает не только лежащий в основе равноконечный крест с расширяющимися концами, но и расцветка. Знак ордена Константина имел красный крест и золотую хризму, знак ордена св. Александра Невского имел красный крест и золотых орлов между концами креста.

Таким образом связываются между собой через эмблемы — знаки орденов святые Андрей Первозванный, Константин Великий, Александр Невский, символически связанные с основанием Санкт-Петербурга (Рис. 2).

В геральдике России первой четверти XVIII века заметное место занимала эмблема «меч». Еще с XVI века она фигурирует в русской государственной геральдике. В допетровское время эта эмблема имела двойную семантику. Во-первых, она была связана с Апокалипсисом — видением Иоанна Богослова, т. е. меч божий; во-вторых, фигурировала в качестве символа власти.

На знаменах русской армии конца XVII — первой четверти XVIII века меч продолжает традиционную символику эмблемы, связанной с образами Апокалипсиса (как правило, это изображение руки с мечом, выходящей из облака). Эту эмблему можно встретить и на гравюрах, изображающих фейерверки того

²⁰ Петербург петровского времени. Под ред. А. В. Предтеченского. Л., 1948, с. 42—43.

²¹ Вилинбахов Г. В. К истории учреждения ордена Андрея Первозванного . . . , с. 152—155.

времени. Продолжало использоваться и значение меча, как символа власти. Как правило, в этом случае меч изображался в сочетании с другими символами власти: скипетром, державой, короной, — часто в лапе двуглавого орла.

Особый интерес для нашей темы представляет изображение меча в сочетании с образом Петра I. Так, на фронтисписе «Новой чертежной книги .» К. Крюйса 1703—1704 годов изображен сидящий Петр, левой рукой указывающий на корону, а правой — держащий меч; два ангела над ним трубят славу, один из них держит скипетр, между ними — щит с двуглавым орлом. В данном случае, так же как и в сочетании с двуглавым орлом, меч фигурирует в сочетании с символами власти, т. е. казалось бы сам выступает как символ власти. Аналогичная символика меча и на гравированной около 1708 года А. Ф. Зубовым, П. Пикартом и учениками карте Европы, где меч, перекрещенный со скипетром, и корона изображены под портретом Петра. Однако в этих изображениях возможно и особое осмысление образа самого Петра, а не только абстрактных символов власти. Напомним слова Феофана Прокоповича: «. и лютая и еще тогда нам тяжкая война не могла зделать препяття, и воевано, и строено подобно, как о иудеях, Иерусалим по возвращении вавилонском созидающих, пишется: «Единою рукою своею творяху дело, а другою держяху меч» Помрачил славу их Петр, который купно и скипетр, и меч, и древоделная орудия носит, не урод телом, но дивен делом, многоручный нарещися достоин»²². В слове на воспоминание полтавской победы Феофан восклицал: «Петр, и к скипетру и к мечу родившийся, самодержец наш и воинственник наш!»²³.

Рассматривая эмблематику петровского времени, необходимо помнить, что ее развитие и формирование происходит в эпоху барокко, отличную от других не только стилистическими особенностями искусства, но и формой мышления. Эмблематика в эту эпоху была одним из важнейших жанров, который предельно выражал основные особенности искусства того времени, в котором, как в фокусе, собирались и перекрещивались идейные устремления и художественные тенденции. Значение эмблемы, «умственный образ» не был строго фиксирован. Он отличался динамичностью, мог быть многозначен, хотя в значительной мере связан традицией. Так, одно и то же изображение могло приобретать различный смысл²⁴.

В связи с темой нашей работы эти положения имеют боль-

²² Феофан Прокопович. Слова и речи. Ч. 2. Спб., 1761, с. 51; Панегирическая литература . с. 31—32, 118, 236, 238.

²³ Панегирическая литература . с. 215—216.

²⁴ Морозов А. А., Софронова Л. А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко. — В кн.: Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979, с. 13, 23.

шое значение, так как символическая многозначность меча уже отмечалась нами и в допетровское время. В петровское время распространилось еще одно значение символики меча, которое нельзя упускать из виду. Эмблемой одного из патронов Петра I апостола Павла было изображение меча, т. е. орудия, которым св. Павел был казнен. В средневековой эмблематике часто встречаются перекрещенные мечи, а еще один вариант эмблемы апостола Павла — меч, на который наложена открытая книга с надписью: «меч духовный»²⁵ Совместная эмблема апостолов Петра и Павла — перекрещенные ключ и меч. Именно такое изображение можно видеть под портретом Петра I на фронтисписе книги «Триумф польской музыки», напечатанной в 1706 году в Москве, и на транспаранте фейерверка 1 января 1723 года в Москве по случаю взятия Дербента.

Эмблема перекрещенные меч и ключ, так четко обозначающая Петра I, тесно связана с выходом России к Балтике и основанием Петербурга. Впервые символ ключ появляется в связи со взятием Нотебурга, который Петр I переименовал в Шлиссельбург (ключ-город), подразумевая под этим значение крепости как ключа от выхода в Балтийское море. Следует отметить единство модели названий Шлиссельбург и Петербург = ключ город.

Представляет интерес и эмблема, возникшая на Невских берегах. Это столп под короной, на который наложены перекрещенные меч и ключ. Такую эмблему можно видеть на знамени Невского полка 1712 года, а главное в росписи потолка Орехового кабинета дворца А. Д. Меншикова и на личной печати Петра I. Бросается в глаза символика атрибутов апостолов — покровителей Петра I, своим скрещением составляющих крест Андреевский крест — эмблему еще одного апостола-покровителя.

Следует указать на тот факт, что скрещенные ключи, ключ и меч — вообще эмблемы, характерные для Прибалтики (напомним гербы Риги, Дерпта). Поэтому, можно еще предположить, что для нового прибалтийского города Петербурга была составлена эмблема, соответствующая контексту территориальных эмблем региона (Рис. 3).

Эмблема в виде столба со скрещенными ключом и мечом не стала городским гербом столицы Российской империи, но дала схему для появившегося позднее официального герба Петербурга — скипетр, на который наложены два скрещенных якоря.

Эмблематика и символика Санкт-Петербурга представляют основные направления идеологии того времени. Синтез имперской эмблематики и абсолютистских атрибутов, патрональных знаков и государственных регалий дал богатую почву для формирования Петербургского мифа, образа «Петра творенья».

²⁵ Ellwood Post W. Saints, Signs and Symbols. L., 1977. p. 49; Ferguson G. Signs and Symbols in Christian Art. Oxford, 1977, p. 137—138, 182.

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТРОН В ФОЛЬКЛОРЕ

М. Б. Плюханова

Народные драмы «Царь Максимилиан» и «Лодка»* — наиболее сложное и многосоставное явление в русском фольклоре Нового времени. На первый взгляд, это — чужеродные в народном искусстве театральные представления, в текстах которых смешаны без особого смысла случайные литературные и фольклорные элементы. Но уже сам по себе факт необычайной устойчивости и распространенности этих драм указывает на присутствие в них внутреннего порядка, органической взаимосвязи составных частей. По скрытой внутренней необходимости народная драма впитывает в себя темы, мотивы, пестрые стилистические черты, черпая их из разных, в обычном контексте не сочетающихся систем: из школьной драмы петровского времени, из лубка, из рыцарских романов, из рыночной романной продукции XIX в., из стихов Пушкина и Лермонтова, из обрядовой лирики, исторических песен и легенд. Нелепые и искусственные на вид сюжеты, мотивы, выхваченные из чужеродной среды, драма ставит в связь с масленичной и святочной обрядовой ситуацией.

Исследования закономерностей фольклорного мышления предполагают поиски исходных форм, корней, архетипов. Реконструкции такого рода всегда гипотетичны. Народная драма — жанр, позволяющий избежать чистых реконструкций, поскольку она сама содержит в себе как материальную данность и текст, и его обрядово-символический подтекст. Благодаря этому народная драма представляет собой особенно полезный материал для фольклорно-культурологических работ.

Драма — фольклорный организм, все свойства которого, даже самые поверхностные, функциональны и имеют глубокие корни. К числу таких свойств принадлежит особый раннепетербургский колорит ЦМ. При несомненно общерусском характере распространения ЦМ и Л, ЦМ устойчиво сохраняет на себе печать взаимодействия с петербургской культурой первой половины

* Далее в тексте — ЦМ и Л.

XVIII в. Если герои Л могут зваться разными именами в зависимости от того, какие бульварные сочинения XIX в. отразились в данном варианте, могут оставаться вовсе безымянными или получать фольклорные имена, то набор имен в ЦМ почти неизменен. Псевдорыцарские и псевдоантичные персонажи: богиня Венера, склоняющая царя к вере в кумирческих богов, рыцарь Марец — Марс, рыцарь Брамбуил — палач и друг принца Адольфа, полубылинный Змиулан — тоже рыцарь — все они могли возникнуть только в эпоху первых шагов по пути петровской европеизации. Именно тогда лубочная картинка и переводные романы сформировали особый лубочно-рыцарский низовой стиль, который оказал сильное воздействие даже на фольклор (на переложения былин), но при появлении следующей волны европейских переводов потерял значение. ЦМ и изучался как текст, сложившийся в первой половине XVIII в., и ставился исследователями в связь с культурными новшествами того времени [см.: 3, 8, 9, 16 и др.].

Отчетливость временной приуроченности ЦМ особенно поражает при сравнении ЦМ с Л, которая, будучи явлением весьма близким и родственным ЦМ, тем не менее не обнаруживает ни малейшей связи с культурой петровского переворота. Л для своего возникновения не нуждалась в прививке европейской театральной культуры. Исследователи усматривали признаки ее зарождения в XVII в. без всяких, впрочем, оснований [10]. В современной литературе ее генезис связывается с песней «Вниз по матушке по Волге» [18].

По особенностям распространения ЦМ и Л не отличаются друг от друга. В местах записи одной из драм обычно обнаруживается и другая. Но некоторое внутреннее тяготение к разным географическим центрам проявляется на раннем этапе их бытования. Самый ранний из известных вариантов ЦМ был принесен в начале XIX в. из Петербурга [4, с. 337]. Н. Ончуков прямо называл Петербург местом происхождения ЦМ [9, с. 310]. Основной очаг народной драмы вообще — по Ончукову — петербургские лесопильные заводы и связанные с ними лесопромышленные предприятия Севера [26, с. XIV]. В. Ю. Крупянская, исследовательница Л, не споря, впрочем, с Ончуковым, перемещает внимание на другой очаг народной драмы — центральнорусские текстильные фабрики. Она подчеркивает, что самые ранние постановки Л происходят из Ярославля и Екатеринославской губернии [18, с. 260, 263].

Сюжет ЦМ был поставлен некоторыми исследователями в связь с важнейшей коллизией ранней петербургской истории — с конфликтом Петра и Алексея [21; 45]. Идея непосредственной зависимости ЦМ от этих исторических событий была потом оспорена [см., напр. 1]. Однократное событие не может стать единственной основой фольклорного текста, сохранявшегося и повторяв-

шегося на протяжении двух веков. К тому же соответствующие имена и реалии не замечены ни в одном из вариантов ЦМ. Речь должна вестись не о зависимости, а о сходстве. Это сходство имели в виду многие специалисты по народной драме, но оно не стало предметом специального изучения [4, с. 33; 13, с. 37].

Подобным образом существуют, но не получают развития наблюдения над отражением разинского фольклора в Л и особом значении для этой драмы имени Разина [13, с. 25; 46, с. 136]. Но уже этих наблюдений достаточно, чтобы отметить ориентированность ЦМ и Л на разные, противостоящие друг другу, темы исторического фольклора: на царскую и атаманскую (разинскую).

ЦМ и Л — двуединая система; драмы противопоставляются по колориту, по исторической соотнесенности, но существуют на общей обрядовой почве и активно взаимодействуют. Смысл их со-противопоставленности может быть выяснен, если определить, какова функция совмещения в них особых постоянных сюжетных образований с обрядовой ситуацией святок и масленицы*

Из следственных документов XVII в. известно существование еще задолго до петровского переворота масленичной игры в царя [31]. В этой игре все: и преобразование в царя в связи с масленицей, и особенности костюмов, и чуть намеченный сюжет (царь казнит подданных) — все подготавливает появление в будущем ЦМ. Б. А. Успенский, исследуя социально-психологические корни этой игры, возводит ее ко времени установления русской монархии, к царствованию Ивана Грозного [41]. Все это еще раз доказывает неразрывность, исконность связи событий ЦМ с традиционной календарной обрядностью, но вопрос о смысле этой связи остается открытым. Е. В. Гусев указал важность для построения ЦМ обрядовой игры в покойника [12]. Присутствие такой игры во множестве вариантов ЦМ, особая ее сохранность в поздних вариантах, при разрушении основного сюжета, не могут быть обусловлены только забавностью сцен воскрешения покойника или, с другой стороны, общим традиционным магическим значением этого действия. Очевидно, элементы традиционных обрядов в системе ЦМ получают особое значение и новые исторические

* Для исследований таких, глубинных, процессов особенно полезны современные фольклорные записи. Фольклор Нового времени во второй половине XX века проходит последние стадии своего существования и исчезает совсем. Полуразпавшиеся тексты о событиях почти совсем забытых, подобно явлениям афатическим, обнажают глубинные слои фольклора прошедшей эпохи, выводят на поверхность внутренние связи, выделяют наиболее устойчивые сюжеты и мотивы. В 1960—70-е гг. экспедиции МГУ обследовали классические русские фольклорные районы: Архангельскую область и Карелию, прошли по местам Н. Ончукова, собрали рассказы о когда-то игранных здесь драмах, пересказывали полужабытых исторических песен и преданий, т. е. составили достаточно полную картину состояния исторического фольклора и драмы на последних этапах их существования. За предоставленную мне возможность ознакомиться с материалами экспедиций я глубоко благодарна Н. И. Савушкиной, Ф. М. Селиванову и А. В. Кулагинной.

функции. Семантика их конкретизируется постольку, поскольку конкретизируются, получают устойчивость роли участников обряда.

Такой обряд, слитый с конкретным сюжетом, получает способность коррелировать с другими сюжетными образованиями фольклора, обретает функции в фольклорной сюжетной системе. В свою очередь эти не собственно драматические сюжеты через посредство драмы получают корни в традиционной обрядности, не гипотетические, архаические, каковые имеются у всех сюжетов мирового репертуара, а живые.

Современные записи полузабытых сюжетов обнаруживают сходство и родство между коллизией ЦМ и сюжетом Песни о гневе Грозного на сына — одной из важнейших по сохранности и числу записей в историческом фольклоре.

Пересказ Песни о гневе Грозного: «Грозный он вишь был, дак сына хотел казнить за что-то. А дедушка-то Илья Муромец, пришел с плахи-то его снял. Приехал в гости-то да сына-то егово и привез. А уж ен стал жалеть уж. А вот как ен сына-то увидел, ему не дали сына, а гурку. А если бы дали сына, то ен на радостях бы задавил. «А что ты за это прикажешь, то и дам». А этот Илья Муромец что-ли, говорит: А кто до моей слободы добежит, тот и свободный пусть» [МГУ, 04 : 5994, 1967].

О ЦМ: «Возвышенное место делали, а потом трон. Придут всей группой.

Идет он со стражей, грозный. Садят его под руки. Кланяются все <Следует описание костюма, призыв паж. — М. П.> Паж приходит, бросается на коленки. «Говори только правду! Мигом голову снесу». Потом он сына призывает. Лодочка у них сделана. Он ворчал, грешил. Чуть ли не снес ему голову. А за какие дела, за то, что полюбил свою мать, царицу. Может быть и не полюбил. Потом привели старичка. Один был старичек морховатый. Тоже кланялся ему, у ног стоял. Что-то он ему говорил. Не то сказатель, не то предсказатель. А царь ему: «Вот острый меч, твоя голова с плеч». Старичек Царю рассказал будущее» [МГУ 1965, тетр. 2, № 42].

В обоих случаях «грозность» является, по существу, единственной причиной осуждения сына. В исправных вариантах ЦМ и Песни о гневе Грозного причины гнева — самые разнообразные, неустойчивые, часто нелогичные [См. о мотивировках в Песне: 35, с. 29]. Причины казни, видимо, не являются существенным элементом данного сюжета, что придает ему сходство с сюжетами обрядовыми, в которых действие или не мотивируется совсем, или мотивируется произвольно. В масленичной песне, например, проводы Масленицы объясняются бегством ее от Поста, которого она боится [40, с. 64].

Показательно, что рассказчик сохраняет смутное представле-

ние о магических способностях старичка из ЦМ. В драме старик-гробокопатель воскрешает Адольфа и других убитых щекоткой, ударами или как-нибудь иначе. Сцены со старичком — игра в покойника, открыто обрядовая часть пьесы. В пересказе Песни о гневе в симметричную позицию поставлен дедушка Илья Муромец (в Песне — Никита Романович). В конце он получает «прощеную слободу» (как и в некоторых вариантах Песни), т. е. закрепляет за собой роль спасителя как постоянную. В историческом фольклоре, кроме Песни о гневе Грозного, Никита Романович появляется в некоторых вариантах песни о смерти Скопина. С его появлением сюжет о Скопине теряет свой трагический характер. Никита Романович колдовским образом побеждает врагов. Видимо, на уровне архетипов Никита Романович — спаситель «царского кореня» — может быть соотнесен с воскресителем Адольфа, магическим старичком. Ими начинается ряд персонажей исторического фольклора, спасающих от смерти царственное лицо или способствующих преодолению смерти. Ср., например, роль брата Кости в песне «В непоказанное время царя требуют в сенат». Брат Костя узнает о беде, грозящей царю, по книге «Пророк» и спешит в сенат снять царя с плахи [МГУ ФЭ 03 : 3941, 1959].

В пересказе ЦМ знаменательным образом искажена основная сюжетная линия пьесы: в ЦМ Адольф обязательно умирает, в пересказе этот момент опущен. Такое искажение легко объяснимо как результат перевода из одной жанровой системы в другую. В драме Адольф, будучи убит, затем вскакивает, возвращается к жизни. В прозе эквивалентом такому умиранию — вскакиванию оказывается неосуществление казни. Основной сюжет ЦМ в пересказе получает, таким образом, сходство с сюжетом Песни о гневе Грозного и оказывается в соответствии с распространенными фольклорными текстами типа легенды о царевиче Алексее. Подчеркнем, что первая, появившаяся еще в начале XVIII в., легенда о покушении Петра на жизнь Алексея была опознана С. М. Соловьевым как **прозаическое переложение Песни о гневе Грозного на сына** с заменой имени царя Иван на имя Петр [43, с. 115—116].

Таким образом, прозаическим аналогом основной коллизии ЦМ можно считать многочисленные русские легенды о спасении от смерти царя/царевича.

В ЦМ могут быть убиты не только Адольф, но и сам Максимилиан, Мамай, Аника-воин, Брамбуил и пр. Разные варианты ЦМ дают сложную градацию способов возвращения Адольфа и прочих убитых к жизни с разной степенью подчеркнутости этого момента. Ср. ремарку в варианте А. Смирницкого: «Заколовшийся рыцарь за время пребывания в хоре ожил, немедленно является по зову Максимилиана и изъявляет свою готовность защитить его от Аники-воина» [39, с. 200]. Или запись в одном

из вариантов Н. Виноградова: гробокопатель утаскивает тела палача и Адольфа в угол избы, «где они сейчас же и оживают и смешиваются с публикой» [8, с. 31]. Воскрешение может быть вообще вербально не отмечено: «Трупы тащат по всем комнатам избы» [МГУ, 1966, т. 21, № 44] или: «Тела утаскивают в толпу» [МГУ, 1966, т. 20, № 56]. Однако игру в покойника можно усмотреть и в этих вариантах, поскольку над телами производятся манипуляции более или менее комические, а затем «убитый» актер поднимается. Необратимой смерть персонажа становится лишь тогда, когда его убивает своим прикосновением сама Смерть. Смерть — старуха с косою — убивает Анику или Максимилиана, и этим часто заканчивается действие пьесы.

Действие ЦМ организуется, таким образом, игрой в смерть и венчается столкновением с самой Смертью. Покойницкая игра в ЦМ коррелирует с сюжетами о смерти или чудесном спасении от смерти царя/царевича, характерными для исторического фольклора. Тема смерти или смертельной опасности стала ведущей в фольклоре о троне со времен Ивана Грозного [соответствующий материал см.: 30]. Тогда сложилась, в частности, наиболее универсальная в фольклоре о русских царях форма — песня-плач часового над гробом царя. В контекст такого плача могли включаться имена почти всех русских царей. Такие плачи, между прочим, родственны драме как историзированные обрядовые тексты. Плач часового совпадает, иногда дословно, с простым обрядовым воплем [ср., например: 14, с. 147 и 36, с. 144], но приурочен к событию национальных масштабов и потому устойчив, эпичен.

Разнообразие форм покойницкой игры в ЦМ соответствовали в историческом фольклоре часто возникающие, колеблющиеся слухи о том, что царь/царевич то ли жив, то ли умер, или вместо него умер кто-то другой, а он спасся, и известие о его смерти было ложным (большое число таких текстов систематизировано К. В. Чистовым — 43). Такие, колеблющиеся, формы отражаются в особенностях сюжетной структуры исторического фольклора, для которого характерно образование особого рода сюжетных пар: в одном тексте персонаж царской крови умирает, в другом он же в такой же ситуации спасается. Песня о гневе Грозного на сына имеет парный сюжет — «Иван Грозный молится по сыне» [25, с. 115]. Здесь до спасения царевича дело не доходит, царь только оплакивает его. Песня о смерти Скопина* наоборот, порождает варианты, в которых Скопин, он же Ставр Годинович, не выпивает яд, а выплескивает его в лицо обидчице, дочери Малюты [14, № 53—54].

Песни о смерти царя могут сочетаться с легендами о его спасении. В современном северном фольклоре весьма распространена песня о смерти Александра в Таганроге. Она соседствует здесь

* По народным представлениям, отразившимся в литературе Смутного времени, Скопин-Шуйский — претендент на престол.

с живой еще легендой избавительского типа** о том, что вместо Александра умер другой: «Он считался миротворцем. И однажды будто бы убежал с престола. <. >. И будто бы он жил в какой-то пустыне, а им, чтобы спастись, чтобы им не так позорно было, какой-то там убил солдата.» [МГУ, ФЭ 03 : 8944, 1960].

В одном северном пересказе ЦМ имя Адольф заменено на Александр: «У царя был сын Алескандр. Он по Волге катался, его поймали. Он просил прощения, отец не дал. Его отвели в в тюрьму сразу. А в его защиту — Аника-воин.» [МГУ, 1969, т. 2, № 117].

При необычайной популярности имени царя Александра в фольклоре этого района такая замена не может считаться ничего не говорящей случайностью* Это — вышедшая на поверхность связь между песней о смерти Александра, легендой о смерти вместо него солдата и драмой ЦМ. Третий член триады придает обрядовый смысл противоречию между первыми двумя.

Итак, ЦМ — посредствующее звено между «некрологическими» сюжетами исторического фольклора и обрядом игры в покойника. Через это посредничество сюжеты и обряд актуализируют и усиливают друг друга.

Драма «Лодка» во многих вариантах включает сцены убийства, напоминающие подобные сцены из ЦМ. В Л девица трижды отказывается стать женой атамана, как Адольф в ЦМ трижды отказывается признать отцовскую веру И девицу, и Адольфа терзают голодом, осыпают угрозами, пытаются сломить их волю и т. п. Но сходство это — внешнее. Мертвые тела в Л почти никогда не становятся объектом пародийной игры (исключительно редкие случаи появления игры в покойника в Л считаются результатом механического перенесения из ЦМ. См.: 37).

** Здесь мы не рассматриваем избавительскую легенду как целое, концентрируя внимание лишь на части событий, происходящих вблизи трона. Бегство от трона — это выход из игры в покойника туда, где смерти нет, в пространство другого типа.

* Включение в ЦМ имени Александр является косвенным свидетельством того, что Адольф и царь Максимилиан не являются в глубинной структуре драмы персонажами разного типа и значения. Согласно современным северным записям, Александр I может оказаться не только в роли Адольфа, но и в позиции Максимилиана. Ср. в песне о войне 1812 г.:

Александр сидел на троне
Острый меч в руках держал.

[МГУ, ФЭ 05 : 1012]

Прослеживая миграцию имен в драме и исторических песнях, можно также установить внутреннее тождество царя и принца в ЦМ. В пьесе «Как француз Москву брал» (уникальный вариант ЦМ с совершенно иной исторической конкретизацией и полной заменой имен) Наполеон, заменяющий Максимилиана, казнит Потемкина, выступающего в функции Адольфа [1]. В вышеприведенном варианте легенды об уходе Александра Наполеон назван его двойником. В песне о смерти в Таганроге имя Александр может быть заменено на Потемкина. [МГУ ФЭ 01 : 0032-0033]. Таким образом, круг замыкается. Адольф может быть рассмотрен как субститут царя в покойницкой игре.

Старик-гробокопатель, доктор и пр. подобные персонажи для Л не характерны. Смерть в ней не появляется никогда. Убийство в Л имеет иную функцию и иную обрядовую почву, чем в ЦМ.

Обратимся опять к современным записям драмы. В современной записи Л, утратившая драматическую специфику, почти лишенная диалога, становится легендой разинских времен, возвращается в лоно разинского фольклора: «. . . Песню поют «Вниз по матушке по Волге», когда садятся в шлюпку. У атамана были: есаул, передчик (переводчик) по-персички говорил. Васка Ус был у его старший помощник <. . >. Он всё испортил дело Стеньке Разину. Он персичкую царевну любил. А когда Стенька её бросил в воду. — Он против и пошел .» [МГУ, ФЭ 05, т. 18, № 18].

В таком пересказе, выдвигающем на первый план убийство персиянки, Л оказывается возведена почти к самим событиям восстания. В записках иностранцев — современников разинской войны Я. Стрейса и Л. Фабрициуса история потопления девицы настойчиво воспроизводится в качестве исторического факта. Этому поступку придается магический смысл. Л. Фабрициус рассказывает, что Разин принес красивую и знатную татарскую девицу в жертву водяному богу Ивану Гориновичу, он обрядил девицу в лучшие одежды и бросил в воды Яика в знак благодарности и в надежде на будущую благосклонность стихийных сил [15, с. 47]. Мотив убийства девицы сохраняется в Л на всем протяжении ее существования. Этот мотив встречается и среди простых кратких вариантов Л, определяемых В. Ю. Крупянской как первоначальная редакция. В них он возникает как заимствование из разинского фольклора через посредство песни Садовникова «Из-за острова на стрежень .». Атаман бросает девицу в воду, т. е. на пол [18, с. 274]. Среди вариантов осложненной редакции большую группу составляют тексты, в центре которых стоит любовный конфликт между девицей и атаманом. Конфликт завершается гибелью девицы, убиваемой самим атаманом или по его приказу.

Символическое значение убийства девицы как магического жертвоприношения в текстах Л не сохраняется. Нелепо было бы искать в «роковых» коллизиях таких вариантов, как «Могилы Марии», какой-либо связи с обрядовым убийством. Обрядовая ситуация не отражена в словесной ткани текста, но, видимо, некая обрядовая потребность является силой, сохраняющей сюжет о смерти девицы, стимулирующей его воспроизведение во время святки и масленицы.

За атаманом в Л закреплена функция погубителя девицы и убийцы вообще. Есаул об атамане:

Как рука его могуча
Всюду веет смерть и страх,

Махнет саблей, тела куча
Перед ним лежит во прах [РО ИРЛИ, Р V, колл.
165, 12, 31]

Или монолог атамана:

Но вот теперь то я поправлюсь будто славный господин.
На Волгу темную отправлюсь и погуляю там один.
И если с лодкой повстречаюсь иль с седоком наедине,
Я с ними тотчас же расправлюсь и посажу его на дне.
И посажу его на дне пускай он помнит обо мне.

[РО ИРЛИ, Р V колл. 105, п. IX]

Но роль атамана в убийстве не вполне однозначна. В некоторых вариантах девица остается жива, а жертвой становится сам атаман или есаул [18, с. 282—283; ИРЛИ, Р V, колл. 202, 1. 8]. Исследователем донского фольклора И. А. Мохиревым засвидетельствовано существование драмы «Ермак» — варианта Л, кончающегося смертью атамана и исполнением песни «Ревела буря» [24]. (Варианты Головачева-Ложилина, дающие подобные примеры, здесь не рассматриваем, поскольку их достоверность сомнительна) Все эти смерти имеют обрядово-символический подтекст. В некоторых случаях убитые герои Л открыто интерпретируются как масленичные жертвы. Таков уральский вариант Л, записанный в 1935 г Драма разыгрывалась в последний день масленицы и кончалась смертью и похоронами рыцаря и есаула, после чего один из актеров — участников пьесы (кто именно — в записи не указано) читал «Масленичный указ» — монолог Масленицы с прощанием и обещанием вернуться в будущем феврале [40, с. 163—178].

По-видимому, особая важность героя-разбойника для исторического фольклора определяется глубинным магическим значением этого персонажа как участника жертвоприношения. В современной записи известна полуразспававшаяся песня о Захаре Чернышеве, на теперешнем этапе забывания оказавшаяся обрядовой, масленичной. Песня о Чернышеве тесно связана с русским атаманским фольклором. Она может считаться пугачевской, поскольку под разбойником Чернышевым может пониматься Чернышев пугачевский — Чика-Зарубин [20]. С разинским циклом многие варианты связаны прямыми текстуальными совпадениями (особенно яркий пример — 27. вар. 13 с. 133) В качестве масленичной песня о Чернышеве получает соответствующий зачин:

Ты, весела наша масленка, / Ты на чем же к нам приехала?

Ох, что сама-то ты под пологом, / Голова твоя под полозом.

Молодец — Черновский Евсей Захарович — сидит в тюрьме 25 лет. «Он мечтает выйти «на большой базар», купить себе ножичек, «острогать» тело белое (чье? — из текста не ясно), разбросать по полю «черным воронам на курканье, собакам злым на тасканье, ох, красным девицам на плаканье» [7, с. 257]. По содер-

жанию песни нельзя определить, чье «тело белое» должно быть растерзано; связь с исходным сюжетом, где угрозы имели адресатом прусского короля, совершенно порвана. Функции Чернышева в масленичном действе неопределенно двойственны: он может интерпретироваться как жертвователю и жертва одновременно. По-видимому, такая двойственная причастность к обрядово-символической ситуации характерна для героя-разбойника в принципе. Экспедицией МГУ зафиксирован в качестве варианта Л традиционный масленичный обряд, сопровождающийся исполнением «лодочных» песен: «Шлюпку таскали в Верховье. Старик чудной, всю задницу суриком вымажут и на барку повалят. А народу сзади идет и все песни поют. Ермака («Ревела буря .»), Стеньку («Из-за острова .») [МГУ, ФЭ-05, т. 18, № 19]. Характерно, что при этом разобщении обряда и исторических сюжетов высвободилось два: один о смерти атамана в воде, другой — о потоплении в воде девицы*

В историческом фольклоре двойственность функций — существенная черта персонажей разинского типа. Разин топит девицу и тонет сам. Для фольклорного понимания миссии Разина характерна формула: «Разин — это мука мирская», — в которой не проведена граница между мучительством и мученичеством [17. с. 237].

Однако жертвоприношение — отнюдь не обязательный и даже не основной обрядовый элемент Л, а убийство отнюдь не обязательно входит в ее действие.

В простейшем виде Л — это имитация плавания на лодке, сопровождающаяся диалогом есаула и атамана, действие может заканчиваться причаливанием лодки к берегу и призывом к грабежу* — такова основная группа текстов первоначальной редакции, по классификации В. Ю. Крупянской [18, с. 271—274].

Обрядовая сущность игры заключена в движении самой лодки. Перемещение лодки или «таскание шлюпки» характерно для обрядов святочных, масленичных, свадебных и похоронных. Лодка вообще — универсальный символ обрядового движения. Поскольку всякий обряд — и календарный, и семейный — является, в первую очередь, движением между потусторонним и посю-

* В Лив в песне о Чернышеве воспроизведены архаические формы обрядового убийства: утопление в воде и разрывание-разбрасывание по полю. Сожжение считается формой позднейшей. Можно предположить, что особое тяготение атаманского русского фольклора к теме смерти в воде обусловлено влиянием обрядово-символических представлений. Мотив смерти в воде может войти в фольклор как факт реальности (смерть Ермака). Но исторический фольклор, вступая в контакт с обрядовым, актуализирует архаическое, символическое значение этого события, как и многих других событий и фактов, на первый взгляд представляющихся в историческом фольклоре простым отражением действительности.

* Оставляем в стороне как не основной мотив грабежа — вымогания, ибирования. Магическое значение этого действия в дни календарных праздников достаточно понятно.

сторонним пространством, пересечением границы, то лодка, в принципе, может явиться в любом обряде. Пребывание героев на лодке означает промежуточность, пограничность их состояния. Герои драмы Л — персонажи пограничные, находящиеся и вне жизни, и вне смерти, на реке. Река — основное место пребывания атаманов разинского типа в фольклорных песнях и преданиях. Лодка — их основной символический атрибут. Плавание на лодке — по песням — бесконечно длящееся состояние Разина, все остальное — лишь нарушение обычного порядка вещей. В силу особенностей сценического пространства Л игра в покойника здесь избыточна. Гибель персонажа Л — не смерть с немедленным воскресением, а уход (подразумевается уход под воду) во имя возвращения через определенный длительный промежуток времени* Смерть девицы, атамана, есаула имеет в своей обрядовой основе — утопление, жертвенное уничтожение антропоморфизированного символа циклических природных явлений. Немедленное воскресение девицы или атамана обесмыслило бы действие Л.

Подобным образом в фольклоре Разин остается вне смерти, он не может найти ее, земля его не принимает, он сидит в горе и выйдет перед концом света, [2, т. 2, с. 451] или вернется через 100 лет под именем Пугачева. Фольклор стремится вытеснить воспоминание о смерти Разина на плахе. В разинских песнях сообщается просто, что «Стеньки Разина у нас не стало». Разин может уйти под воду, но это не смерть, а иная форма того же промежуточного состояния — пребывания на реке. Согласно преданию, записанному Пушкиным, тело Разина может быть обнаружено в водах Яика после пугачевского восстания [19, с. 69]. Уход Разина вообще не может считаться окончательным. Ср.: «Раньше был он таким, что грабил, пароходы останавливал. Их партия была, а он колдун был. Скажет и пройдет через воду и не тонет. А то бросит рогожку каку и плывет. <Ему не достало воды и его убили>. Но всё равно он сказал: Всё равно оживу через несколько лет» [44, с. 689].

Солярный миф актуализируется в разинском фольклоре. В этом смысле характерно расхождение в зачинах обычного обрядового плача и песни разинцев, в некоторых вариантах связан-

* В календарных праздниках действия игры в покойника и жертвоприношения внешне похожи. И в том, и в другом случае человек, исполняющий роль умершвленного, встает в конце игры. И то, и другое пародирует похоронный обряд. Но игра в покойника осуществляется на месте — жертвоприношение предполагает движение прецессии.

** Характерно, что Пугачев в качестве атамана принимает смерть в воде, подобно Ермаку, тонет под тяжестью кольчуги [32, с. 38]. Как *царь* Пугачев, по преданию, спасается от смерти на плахе — его заменяет собой солдат [28, с. 12]. (О смерти атамана исторического фольклора в воде см. подробнее — 29).

ной с темой смерти Разина, а вообще подразумевающей отсутствие его в данный момент времени:

(плач)

Укатилось красное солнышко
За горы оно да за высокие,
За лесушки оно да за дремучие
[36 с. 12]

(песня разинцев)

Ты взойди, взойди,
Да красно солнышко,
Над горою взойди
Да над высокою

[14, с. 277]

Пространство драмы ЦМ организуется принципиально иначе, чем пространство Л [о различии пространственной организации Л и ЦМ см. 13, с. 85; 6]. В ЦМ действие происходит вокруг трона — стула, поставленного среди избы. В начале пьесы царь торжественно садится на трон и остается там до конца, не зависимо от того, требуется его присутствие по содержанию сцен или нет. Все диалоги и поединки других персонажей оказываются смещены относительно центра. В этой статической игре обрядовое движение выражается в символически эквивалентных ему смертях-воскресениях. Умиравший-воскресающий персонаж пассивен, поскольку неподвижен. В действии должно участвовать лицо, представляющее потустороннюю силу — старик, наделенный магическим даром, и др. Совершенно естественно и необходимо появление в статическом мире ЦМ ряженой фигуры — Смерти. Т. е. **общая статичность ЦМ компенсируется символическим динамизмом игры со смертью**. Соответственно, и в русском «царском» фольклоре тема смерти или спасения от нее царя/царевича получает ведущее значение.

По принципам пространственной организации ЦМ и царский фольклор находятся в соответствии с Киевским былинным циклом. Неподвижным и постоянным центром киевского былинного мира является восседающий на столе князь Владимир, и на пир к нему всегда возвращаются киевские богатыри. Ранний царский фольклор сохраняет текстуальную зависимость от киевского эпоса. (См. анализ киевских былинных мотивов в песне о гневе Грозного на сына — 35). Пирами князя Владимира остаются и пир Ивана, и пир Воротынского, на котором принимает смерть Скопин. Исторический фольклор сразу вводит в текст, организуемый по модели киевской былины, тему смерти и чудесного от нее спасения.

Герои нового фольклора не могли быть совершенно тождественны киевским богатырям, поскольку они, в отличие от героев эпоса, были конкретными людьми, принадлежали обыденной действительности. По этому своему свойству они попадали в сферу влияния обряда, хотя, будучи вместе с тем персонажами национальных масштабов, они не порывали связи с эпосом. Исторический фольклор явился как конфликтный синтез эпоса и обряда. Отсюда понятна необходимость при переходе к фольклору

нового типа динамизации эпического пространства киевских былин за счет введения в него игры в покойника. Другим средством сращения эпоса с обрядом был переход киевских богатырей в пространство, им не свойственное — на лодку.

В былине о Соколе-корабле, которая, как указывает Б. Н. Путилов, сложилась в процессе распада былинной эстетики [34], киевские богатыри оказываются плывущими на Соколе-корабле, исходно принадлежащем или Соловью (былинному жениху, былина о нем наиболее близка к обрядовым текстам), или героям-корабельщикам новгородского эпоса. Эта былина была уже, в сущности, песней, поскольку могла вмещать в себя имя Разина и использоваться в качестве обрядовой — широко распространенного виноградаря [22]. Характерно, что лодка в народной драме иногда получает вид Сокола-корабля: «. Нос, корма по-звериному .» [4, с. 160].

Итак, киевские богатыри в новом фольклоре или становились в один ряд с атаманом-разбойником и плыли вместе с ним по воде, или включались в игру со смертью около трона (Добрыня — крестовый брат Скопина, Илья — родственник Ивана Грозного).

Противопоставленность ЦМ и Л по принципам пространственной организации воспроизводит и продолжает старую противопоставленность Киевского и Новгородского былинных циклов, стоящую на тех же основаниях. Таким образом, тронный Петербург и разинская Волга становятся в фольклоре заместителями эпических Киева и Новгорода. Распространенное культурологическое представление о Петербурге как заместителе Новгорода оказывается неприложимо к рассматриваемому материалу. Для фольклора эту оппозицию определяет, с одной стороны, тяготение к единому центру — императорскому трону, киевскому столу, с другой — свободная подвижность новгородской и волжской вольниц.

Период московского царства не наложил особой печати на «царский» фольклор, поскольку на этой, ранней, стадии становления фольклорно-исторического мышления воздействие на него киевского эпоса было еще слишком сильно. Москва в песнях просто занимала позицию Киева. Стилистическое освобождение царской темы от великокняжеской в фольклоре, как и в исторической действительности, связано с петровскими преобразованиями. Новый стиль утвердился с утверждением империи. Поэтому именно тогда и сформировалась вещественная, словесно-стилистическая оболочка ЦМ, хотя сама игра в царя сложилась гораздо раньше. Конфликт ЦМ получил и навсегда сохранил черты, характерные для тронного конфликта петровской эпохи. Поскольку факт законсервированности в ЦМ раннеимперского стиля неоспорим, видимо, справедлива гипотеза Т. А. Мартемьянова о происхождении имени Максимилиана в

ЦМ. Мартемьянов указывает, что таково было единственное имя собственное, упоминавшееся в речи Сената при утверждении за Петром императорского титула в 1722 г. [21, с. 551]. (Имелся в виду римский, т. е. германский император XVI в.). Имя Максимилиана могло быть воспринято как наиболее созвучное торжественному и не вполне русскому стилю императорского петербургского трона.

ЦМ определяется в фольклористике как тираноборческая драма. Это определение не совсем точно, хотя отчасти правильно. Признав ЦМ тираноборческим, пришлось бы признать таковым и киевский былинный цикл, где князь Владимир может быть представлен даже трусливым и скудоумным. Но и князь, и царь, каковы бы ни были их свойства, остаются центром пространства и действия. Тираноборчество было бы саморазрушением для ЦМ.

Тираноборческая интенция, вернее, центробежная направленность фольклора получает выражение в особенностях сосуществования и взаимодействия ЦМ и Л. Из двух драм более сильной, преобладающей оказывается Л. Материалы экспедиций МГУ показывают, что «таскание лодки» может рассматриваться как основное действие, сопровождающееся разыгрыванием ЦМ. Известны случаи исполнения ЦМ на большой лодке во время масленичной процессии. Историческая параллель такой игре — деятельность Пугачева — атамана разинского типа, окруженного разинским фольклором и разыгрывающего роль царя.

ЦМ открыт для воздействия Л. Адольф часто является на сцену с Волги, где он «на лодочке катался, с разбойничками знался», т. е. является в свой контекст из пьесы противоположного типа. На Волгу иногда стремится и сам Максимилиан. Соответственно с тем, в историческом фольклоре царь может получать атаманские свойства, переходить в контекст разинских песен. Таков, например, случай появления царя Петра Алексеевича в качестве разинского сынка в песне о сынке Степана Разина.

Л не включает в себя обычно царских мотивов. Единственный известный нам случай — появление в Л некоего безмолвного принца, который, постояв перед атаманом, садится в ряд гребцов [РО ИРЛИ, Р. V, 202. 1. 8]. Этому соответствует освобожденность разинского и подобных ему циклов от царских мотивов. Исключение из этого правила — слух о присутствии на стругах Разина царевича Алексея Алексеевича [15, с. 111]. Это особая избавительская легенда, в которой получил развитие обычно только намечаемый мотив пребывания царевича после спасения от смерти в некоем свободном пространстве.

В ходе распада народной драмы Л сохраняет активность дольше, чем ЦМ. Н. Н. Велецкая изучила самый, по-видимому, поздний очаг народной драмы в Заволжье, где пьесы ставились еще в конце 1930-х гг. Исследовательница указывает, что царь

Максимилиан там «осмыслялся главным образом как атаман разбойничьей шайки» [5, с. 25]. По словам одного из зрителей, Максимилиан — это или Чуркин, или Разин — «какой-нибудь из них» [5, с. 25]. После Гражданской войны обращение к царю «ваше императорское величество» было заменено здесь «обращением «товарищ атаман» без малейших попыток привести это в соответствие со смысловым содержанием текста» [5, с. 29].

В дальнейшем ЦМ и Л, утратив словесную и сюжетную оболочку, вернулись в обрядовую почву или исчезли, оставив по себе лишь воспоминания.

Итак, Петербургский трон в фольклоре стал центром пространства, особенности структуры которого требовали воспроизведения в нем сюжетов о смерти-воскресении. Пространство трона находилось во взаимодействии с противоположным ему по типу динамичности пространством разинской Волги.

Каждый способ динамизации — и смерть-воскресенье, и плавание на лодке — обуславливал свой круг сюжетов и порождал свой тип персонажей. Ярче всего противоположность их выразилась в народных драмах — «Царе Максимилиане» и «Лодке».

Обе драмы и соответствующие им сюжетные группы не были самостоятельны относительно друг друга. Существование одной было необходимым условием для существования другой. Разложение этой двуединой системы сопровождалось стиранием различий между двумя ее противоположными началами.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Акимова Т. М. Народная драма в новых записях. — Уч. зап. / Саратовский гос. ун-т, т. XX, 1948.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1—3. М., 1865—1869.
3. Берков П. Н. Вероятный источник народной драмы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе». — ТОДРЛ. М., 1957, XIII.
4. Берков П. Н. Русская народная драма XVII—XX вв. М., 1953.
5. Велецкая Н. Н. О позднем этапе истории русской народной драмы. — Советская этнография, 1963, № 5.
6. Она же. Принципы драматургии русского народного театра. М., 1964.
7. Власова З. И., Мартынова А. Н. Современный фольклорный репертуар одного района. — Русский фольклор, 1964, IX.
8. Виноградов Н. Н. Народная драма «Царь Максимилиан». — Сборник / Отд. рус. яз. и словесности Имп. АН, т. XC, 1914, № 7.
9. Волков Р. Народная драма «Царь Максимилиан». — Русский филологический вестник, 1912, т. 67—68.
10. Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная драма. М., 1959.
11. Гусев В. Е. Истоки русского народного театра. Л., 1977.
12. Он же. От обряда к народному театру. — Фольклор и этнография. Л., 1974.
13. Он же. Русский фольклорный театр XVIII — начала XX века. Л., 1980.
14. Исторические песни XVII века. М.-Л., 1966.
15. Записки иностранцев о восстании Степана Разина. Л., 1968.

16. Каллаш В. Материалы для истории народного театра: «Царь Максимилиан». — Этнографическое обозрение, 1898, кн. 39.
17. Костомаров Н. Бунт Стеньки Разина. Спб., 1859.
18. Крупянская В. Ю. Народная драма «Лодка». — Славянский фольклор. М., 1972.
19. Лозанова А. Н. Песни и сказания о Разине и Пугачеве. М.-Л., 1935.
20. Она же. Социальное переосмысление Песни о Чернышеве. — Советский фольклор, 1935, № 2—3.
21. Мартемьянов Т. А. Комедия о царе Максимилиане. — Исторический вестник, 1914, V.
22. Миллер В. Ф. Былины и исторические песни в качестве обрядовых. — В кн.: В. Ф. Миллер. Очерки русской народной словесности. Т. 3. М.-Л., 1924.
23. Он же. Отголоски Смутного времени в былинах. — Известия / Отд-ние рус. яз. и словесности Имп. АН, 1906, XI, кн. 2.
24. Мохирев И. А. Новый вариант драмы «Ермак». — Народная устная поэзия Дона. Ростов/Дон, 1963.
25. Народные исторические песни. М.-Л., 1962.
26. Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. Спб., 1911.
27. Песни, собранные П. В. Киреевским. Вып. 9. М., 1872.
28. Площук Г. И. Научный отбор и систематизация повествований пугачевского цикла. — Фольклор крестьянской войны 1773—1775 годов. Л., 1973.
29. Плюханова М. Гибель Петра I в реке Смородине. — Учен. зап. / ТГУ. 1982, вып. 604.
30. Она же. История юности Петра I у П. Н. Крекшина. — Учен. зап. / ТГУ, 1981, вып. 513.
31. Полосин И. И. «Игра в царя» — Известия / Тверский пед. ин-т, вып. 1, 1926.
32. Пугачев в Среднем Поволжье и Заволжье. Куйбышев, 1947.
33. Путилов Б. Н. Исторические песни на Тереке. Грозный, 1948.
34. Он же. К вопросу о составе Разинского песенного цикла (былина о Соколе-корабле). — Русский фольклор, 1961, VI.
35. Он же. Песня о гневе Грозного на сына. — Русский фольклор, 1959, IV.
36. Русские плачи. Л., 1937.
37. Савушкина Н. И. Народный театр в Сибири. — Фольклор и литература Сибири. Вып. 1. 1974.
38. Она же. Русская устная народная драма. Вып. 1—2. МГУ. 1978—79.
39. Смирницкий А. К вопросу о вырождении вертепной драмы. — Известия / Одесское библиогр. об-во, 1913 т. 2, вып. 5.
40. Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX — начала XX в. М., 1979.
41. Успенский Б. А. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен. — Художественный язык средневековья. М., 1982.
42. Урал в его живом слове / Сост. В. Бирюков. Свердловск, 1953.
43. Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., 1967.
44. Шептаев Л. С. Народные песни и повествования о Степане Разине в их историческом развитии. Дисс. д. ф. н. Л., 1969.
45. Щеглов-Леонтьев И. Л. О народном театре. — М., 1895.
46. Warner, E. A. The Russian Folk Theatre. — The Hague — Paris, 1977.

ЗАМЕТКИ К ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ТОПОГРАФИИ ПЕТЕРБУРГА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ ДВАДЦАТОГО ВЕКА (по воспоминаниям)¹

Д. С. Лихачев

Предлагаемые вниманию читателей заметки не разрешают, а лишь ставят некоторые вопросы, нуждающиеся в более организованном и подробном освещении.

Как известно, старые города имели социальную и этническую дифференциацию отдельных районов. В одних районах жила по преимуществу аристократия (в дореволюционном Петербурге аристократическим районом был, например, район Сергиевской и Фурштадтской), в других мелкое чиновничество (район Коломны), в третьих рабочие (Выборгская сторона и другие районы заводов, фабрик, и окраины). Довольно компактно жили в Петербурге немцы (Васильевский остров: см. роман Н. Лескова «Островитяне»; немцы населяли отдельные пригороды — Гражданку, район Старого Петергофа, район в Царском Селе и пр.). Этими же чертами отличались и дачные местности (например, на Сиверской жило богатое купечество; квалифицированные мастеровые жили на даче с дешевым пароходным сообщением — по Неве, а также на Лахте, в Келломяках около Сестрорецкой узкоколейной железной дороги, и пр.). Были районы книжных магазинов и «холодных букинистов» (район Литейного проспекта, где со времен Н. А. Некрасова располагались и редакции журналов), кинематографов (Большой проспект Петербургской стороны) и др.

Социальной и национальной топографии Петербурга посвящено довольно много очерков, выросших на основе «физиологических очерков» в середине XIX в., и продолжавших появляться вплоть до 1917 г.

Обращает на себя внимание попытка Н. В. Гоголя в повести «Невский проспект» обрисовать смену социального лица Невского проспекта в разные часы дня и ночи.

¹ В составлении этих заметок большую помощь оказал Е. Ф. Ковтун, которому приношу глубокую благодарность. Им, в частности, сообщены мне основные факты относительно «Дома Мятлевых» и других творческих центров Петербурга, связанных с художественной жизнью.

Моя задача состоит в том, чтобы наметить наличие в Петербурге в первой четверти XX в. районов различной творческой активности.

Четкая «интеллектуальная граница» пролегла в Петербурге первой четверти XX в. по Большой Неве. По правому берегу, на Васильевском острове, располагались учреждения с традиционной академической научной и художественной направленностью — Академия Наук с Пушкинским Домом, Азиатским музеем, Кунсткамерой, Библиотекой Академии Наук, являвшейся в те годы значительным научным центром, Академии художеств, Университет, Бестужевские курсы и. ни одного театра, хотя именно здесь, на Васильевском острове на Кадетской линии с 1756 г. стал существовать первый профессиональный театр — Театр Шляхетского корпуса, — того корпуса, где учились М. М. Херасков, Я. Б. Княжнин, В. А. Озеров и др.

Иным был интеллектуальный характер левого берега Большой Невы. Здесь в соседстве с императорскими дворцами и особняками знати нашли себе место не только императорские театры, кстати сказать не чуждые экспериментов (достаточно напомнить интенсивную балетную деятельность Мариинского театра, постановки В. Э. Мейерхольда в Мариинском и Александринском театрах, театральную активность Малого драматического театра на Фонтанке и Михайловского театра в начале 20-х годов). На левом берегу Большой Невы на Большой Морской находился и выставочный зал Общества поощрения художеств. У Таврического сада существовала и знаменитая «Башня» Вячеслава Иванова с журфиксами, на которых бывал весь интеллектуальный Петербург и даже осуществлялись небольшие постановки и интересные выступления. На Литейном проспекте ее сменил известный «Дом Мурузи», где собирались поэты. На Надеждинской (теперь Маяковского) располагался Союз поэтов. На Троицкой улице функционировал «Зал Павловой», где выступал Маяковский. На Моховой улице в зале Тенишевского училища происходили дискуссии, в частности формалистов с «академистами». В зале городской Думы выступал поэт А. Туфанов и художник К. С. Малевич и были, если не ошибаюсь, постановки Экспериментального театра. В Калашниковской бирже выступал Маринетти при своем приезде в Петербург. Городская Дума и Соляной городок были центрами интеллектуальной активности с конца XIX в. У Нарвских ворот были выступления Молодежного экспериментального театра. На левом же берегу Большой Невы в 1909—1911 гг. существовал театрик «Голубой Глаз», где впервые была поставлена «Незнакомка» А. Блока. Некоторое время существовало артистическое кабаре «Летучая мышь» (см. А. Кугель «Артистические кабачки», — «Театр и искусство», 1906, № 33). Значительную роль играл на левом берегу Драматический

театр В. Ф. Комиссаржевской (1904—1910 гг.), в обиходе называвшийся «Театром на Офицерской». В другом «Театре на Офицерской», располагавшемся на пустыре в деревянном строении, была осуществлена постановка оперы «Победа над солнцем» (Крученых, Малевич, Матюшин). На левом же берегу существовало возглавлявшееся А. Р. Кугелем «Кривое Зеркало» (1908—10—1918 гг.; возобновлено в 1922—1928 гг.), кроме того — «Старинный театр» (1911—1912 гг.). Напомним и о знаменитом артистическом кабаре на Михайловской площади — «Бродячая собака» (1910—1912 гг.) и сменившем «Собаку» «Привале комедиантов» на Марсовом поле. Там же, на Марсовом поле существовало «Художественное бюро» Н. Е. Добычиной, где были художественные выставки и первое выступление супрематизма в 1915—1916 гг. Почти все выставки «Союза молодежи», на которых участвовали и петербургские и московские молодые художники, проходили на левом берегу — главным образом в районе Невского проспекта.

К институтам, находившимся на Исаакиевской площади, мы еще вернемся. Обращаясь к правобережной части Большой Невы, отметим, что на Петербургской стороне, помимо улицы кинематографов — Большого проспекта и Народного Дома со случайной, эпизодической творческой активностью, существовал Каменоостровский проспект (ныне Кировский) с сетью ресторанов дурного вкуса преимущественно для «фармацевтов» (так называли в «Собаке» богатых буржуазных посетителей): «Аквариум», «вилла Эрнест», «вилла Родэ» (последний ресторан с цыганами на отрезке Каменоостровского уже в Новой Деревне). Немногие поздние интеллектуальные исключения на Петроградской стороне — это дом художника Михаила Матюшина и Е. Гуро на Песочной (ныне Попова) улице на левом берегу Малой Невы. Здесь бывали Филонов, Крученых, Бурлюки и мн. др. На большой Пушкарской улице интерес представляло в начале 20-х годов «Общество художников», помещавшееся в деревянном Доме с выставочным помещением, где была, кстати, выставка П. Н. Филонова (среди произведений последнего помню знаменитую картину «Формула пролетариата»).

Представляется любопытным следующий факт. А. А. Блок ни разу, по всем данным, в отличие от Л. Д. Блок, не бывал в «Бродячей Собаке». Зато его любимыми прогулками, даже после переезда на Офицерскую, были на правом берегу: по Большой Зелейниной с мостом, ведшим на Крестовский остров (здесь на Большой Зелейниной улице происходит действие его «Незнакомки» и, как утверждает Л. К. Долгополов, действие «Двенадцати»²). Любимыми прогулками Блока являлись и другие места на

² Долгополов Л. К. «Двенадцать» А. Блока в издании «Алконоста», во второй книге факсимильного переиздания: Александр Блок «Двенадцать». Рисунки Ю. Анненкова, Алконост. Петербург, 1918, с. 5 и сл.

правом берегу Большой Невы — Новая Деревня, Лесной, Парголово, Озерки, но не дальше устья Сестры реки (о северном берегу Финского залива — ниже). Блок не любил изысканно интеллектуальной публики.

Теперь перейдем к самому важному для литературоведов и искусствоведов факту. На левом берегу Невы на Исаакиевской площади располагались два центра интеллектуальной жизни Петербурга-Ленинграда: Институт истории искусств (в разговорном названии — «Зубровский институт») и через дом от него на углу Почтамтской (ныне Союза Связи) улицы — «Дом Мятлевых». История и значение Института истории искусств достаточно хорошо известна и в данных заметках не нуждается в освещении. Между тем не менее важен для интеллектуальной жизни города «Дом Мятлевых», история которого за первые годы Советской власти известна литературоведам мало.

Вот некоторые факты. В «Доме Мятлевых» в 1918 г. был организован Отдел народного просвещения, вошедший затем в состав Комиссариата народного просвещения до переезда Советского правительства в Москву. Здесь бывал и руководил А. В. Луначарский. Тогда же усилиями Н. И. Альтмана здесь был создан первый в мире Музей художественной культуры (открыт в 1919 г.). В экспозиции находились произведения Кандинского, Татлина, Малевича, Филонова, Петрова-Водкина. На базе музея по инициативе П. Н. Филонова здесь в 1922 г. были организованы исследовательские отделы Музея. В следующем году отделы были преобразованы в Институт художественной культуры (директором был К. С. Малевич, живший в том же доме с входом из подворотни с Почтамтской улицы; в его квартире собирались художники и поэты — бывал В. Хлебников, приходили М. Матюшин с Эндерами, поэты обериуты; заместителем К. С. Малевича был Н. Н. Пунин). В институте были отделы: Живописной культуры (руководил К. С. Малевич), Материальной культуры (руководил М. В. Матюшин), Отдел общей идеологии (первоначально руководил П. Н. Филонов, его сменил Н. Н. Пунин) Экспериментальным отделом руководил П. А. Мансуров. В 1923 г. в Доме Мятлевых в годовщину смерти В. Хлебникова была поставлена Татлиным «Зангези» с «хлебниковской» выставкой П. В. Митурича. В 1925 г. этот институт, утвержденный Советом народных комиссаров, стал именоваться Государственным Институтом художественной культуры (ГИНХУК; не смешивать с московским Инхуком).

В 1926 г. в институте была организована последняя художественная выставка, на которую пришел некий критик Серый (Гингер) и возмущенный недружелюбным приемом Татлина (последний, стоя в дверях, не пропустил Серого, явившегося на следующий день переодетым), выступил с резкой и несправедливой критикой в газете. В конце того же 1926 г. институт был закрыт,

Н. Н. Пунин передал материалы музея в Гос. Русский музей, а Н. М. Суетин, А. А. Лепорская, М. В. Матюшин, К. С. Малевич перешли в соседний Институт истории искусств и здесь организовали «Лабораторию изучения формы и цвета».

Из изложенного ясно, что правый и левый берег Большой Невы резко различались между собой в интеллектуальном отношении, настолько, что попытки Ф. Сологуба и Чеботаревской организовать собственное артистическое кабаре не увенчались успехом с самого начала.

Впрочем, различие между правым и левым берегом Большой Невы не выходило за пределы ее устья. Правый и левый (южный) берега Финского залива резко расходились в обратную сторону. На южном (левом) берегу располагались дачные места, где в окружении исторических дворцов жили по преимуществу художники с ретроспективными устремлениями (вся семья Берна — Николай, Леонтий, Александр, Семья Кавос, Лансере, К. А. Сомов, А. Л. Обер, бывал С. Дягилев и пр.) На правом, северном берегу Финского залива располагались дачные места, где жила по преимуществу интеллигенция, склонная к творческому бунтарству: В Дюнах жил В. Б. Шкловский. В Куоккала были репинские «Пенаты», вокруг которых организовалась молодежь, юношеское и детское творчество — К. И. Чуковский, были дачи Пуни и Анненковых, жил Горький, жил Кульбин, один год жил А. Ремизов в пансионате около «Мельницы» на Сестре реке. Взрослые и подростки устраивали празднества, спектакли, писали озорные стихи и пародии. В Териокском театре работали В. Э. Мейерхольд, Сапунов, Л. Д. Блок (о Блоке в Териокском театре см.: Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 151 и др.; т. 8, с. 391 и др.). Нельзя и перечислить всего того, чем примечательны в интеллектуальной жизни России северные дачные места Финского залива.

Вернемся в Петроград.

В 1922 г. наметился частичный отход В. М. Жирмунского от Института истории искусств и сближение его с академическим направлением в науке о литературе. В. М. Жирмунский переезжает жить на Васильевский остров (в Горный институт) и начинает больше преподавать в университете на Факультете общественных наук по Романо-германской секции. Начались острые расхождения, отразившиеся в дискуссиях в зале училища Тенишевой на Моховой и в Институте истории искусств. На левом берегу Большой Невы В. М. Жирмунского обвиняли в «академизме».

На титульном листе своей «Мелодики русского лирического стиха», вышедшей весной 1922 г., Б. М. Эйхенбаум написал следующее дарственное стихотворение В. М. Жирмунскому:

Ты был свидетель скромной сей работы.
Меж нами не было ни льдов, ни рек;

Ах Витя, милый друг! Пошто ты
На правый преселился брег?

Б. Эйхенбаум.
2 марта 1922 г.

Книга со стихами Б. М. Эйхенбаума хранится у Н. А. Жирмунской. Различие правого и левого берега Большой Невы ясно осознавалось в свое время.

*

Итак, в городах и пригородах существуют районы наибольшей творческой активности. Это не просто «места жительства» «представителей творческой интеллигенции», а нечто совсем другое. Адреса художников различных направлений, писателей, поэтов, актеров вовсе не группируются в некие кусты. В определенные кусты собираются «места деятельности», куда тянет собираться, обсуждать работы, беседовать, где обстановка располагает к творческой откровенности (прошу извинения за это новое вводимое мной понятие), где можно быть «без галстука», быть во всех отношениях расторможенным и в своей среде.

Примечательно, что тяга к творческому новаторству возникает там, где появляется группа людей потенциальных или действительных единомышленников. Как это ни парадоксально на первый взгляд может показаться, но новаторство требует коллективности, сближений и даже признания, хотя бы в небольшом кружке людей близкого интеллектуального уровня. Хотя и принято считать, что новаторы по большей части люди, сумевшие подняться над общим мнением и традициями, это не совсем так. К этому стоит приглядеться.

«ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ» И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ

З. Г. Минц, М. В. Безродный, А. А. Данилевский

Еще в работах Н. П. Анциферова было показано, что классические произведения русских писателей о Петербурге отличаются высокой степенью общности, позволяющей рассматривать их как некое единство.¹ Б. В. Томашевский подчеркнул, что речь идет не просто о «петербургской теме» как таковой, а о важных особенностях поэтики произведений, линия которых протянулась от Пушкина к Достоевскому и литературе нач. XX в. (особая роль городского пейзажа, «идеологического и эмоционального отношения» к городу, образа героя, «живущего, мыслящего и страдающего»² в Петербурге). Разные аспекты этой проблемы многократно исследовались,³ но лишь в последние десятилетия термин «петербургский текст» получил четкое истолкование. В. Н. Топоров пишет: созданный «совокупностью текстов русской литературы» «петербургский текст» обладает всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны текстам вообще и — прежде всего — семантической связанностью <. .>. хотя он писался (и будет писаться) многими авторами».⁴

¹ См.: Анциферов Н. П. Душа Петербурга. <Пг.>. 1922, с. 39, 154 и др.; Его же. Быль и миф Петербурга. Пг., 1924, с. 60 и др. работы этого автора, а также его диссертацию «Проблемы урбанизма в русской художественной литературе» (РО ГПБ, ф. 27).

² Томашевский Б. В. Пушкин: Материалы к монографии. М.-Л., 1961, кн. 2, с. 410.

³ См., напр.: Берков П. Н.: 1. Петербург — Петроград — Ленинград и русская литература. — Нева, 1957, № 6, с. 202—205; 2. Идея Петербурга — Ленинграда в русской литературе. — Звезда, 1957, № 6, с. 177—182; Лурье А. Н. Поэма А. С. Пушкина «Медный всадник» и советская поэзия 1920-х гг. — В кн.: Советская литература: Пробл. мастерства. Л., 1968, с. 42—81 (Учен. зап. ЛГПИ, т. 322); о «петербургском тексте» русских символистов см.: Долгополов Л. К. На рубеже веков: О рус. лит. конца XIX — нач. XX в. <Л.>, 1977, с. 158—204.

⁴ Топоров В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с историческими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»). — In: Structure of texts and semiotics of culture. Hague; Paris, 1973, p. 277; ср. мысль о едином «петербургском символе» (Н. Я. Берковский. О мировом значении русской литературы. Л., 1975, с. 131 и след.).

Такой подход, конечно, не отрицает ни исторического изучения генезиса и разных фаз становления «петербургского текста» (XVIII в., творчество Пушкина, «петербургский текст» после-пушкинской поры, «петербургский текст» у символистов и пост-символистов, в советской литературе), ни рассмотрения границ «петербургского текста» (особенно в сопоставлении с понятием «петербургской темы»), ни выделения его разновидностей. Если в западноевропейской научной традиции подчеркивается в основном единство «петербургского мифа»,⁵ то в советской — отчетливо стремление к его дифференциации.⁶

В предлагаемой работе подразумевается правомерность обоих названных аспектов: «петербургский текст» русских символистов предстает и как «глава» в непрерывно становящемся «петербургском тексте русской литературы», и как особая группа текстов внутри этого полиструктурного «произведения».

Символистский период истории «петербургского текста» возникает, развивается и осознает себя *на фоне уже созданных произведений о Петербурге* (главным образом — XIX в.).⁷ Однако его отношение к традиции весьма своеобразно. Безусловно, можно и следует говорить о влиянии на символизм классических «петербургских текстов» Пушкина, Гоголя, Достоевского и др., равно как и ставить вопрос о символистском новаторстве и о полемике с предшественниками. Но отношения преемственности, новизны и полемики не выделяют основной, нетрадиционной особенности символистского восприятия традиции.

Классические произведения «петербургской темы» воспринимаются «новым искусством» как некий единый текст. В известном смысле можно сказать, что именно символизм и превратил (художественно «навязав» это ощущение читателю, а затем и исследователям) достаточно пестрое наследие XIX в. в «петербургский текст».⁸

Произведения XIX в. о Петербурге не только исключительно часто цитируются символистами. Сам характер цитации (свобод-

⁵ См.: Lo Gatto E. Il mito di Pietroburgo: Storia, legenda, poesia. Milano, 1960; Fanger D. Dostoevsky and romantic realism: A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol. Cambr.; Mass., 1965.

⁶ Так, Р. Г. Назиров в работе «Петербургская легенда и литературные традиции» (Традиции и новаторство, вып. 3. Учен. зап. Башк. гос. ун-та, вып. 80. Сер. филол. наук, 26, Уфа, 1975, с. 122—135) разграничивает внутри «петербургского текста» стоящую у его истоков «петербургскую легенду» поздне-фольклорного происхождения и «петербургскую литературу». См. также разграничение «темы Петербурга» и «петербургского мифа» в указанной выше работе Л. К. Долгополова (с. 158—159).

⁷ Интерес к «петербургской литературе» XVIII в. возникает преимущественно в 1910-х гг. и характерен для позднего символизма и постсимволистских группировок (в первую очередь — для акмеизма. См. ниже, с. 91—92).

⁸ Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века. — В кн.: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 129—135.

ный переход от одних произведений и авторов к другим; создание символов, восходящих одновременно к различным текстам «петербургской» классики и т. д.)⁹ подчеркивает единство цитируемого, как бы досоздает его и непрерывно демонстрирует. «Петербургский текст» XIX в. становится носителем единого художественного языка, играющего в символистских произведениях важную роль *интерпретирующего кода*. Только сопоставление вновь создаваемого образа-символа с кодирующей традицией, с контекстом «петербургской классики» и определение его места в «петербургском тексте» XIX в. создают значения символистских образов и произведений. «Петербургский текст» XIX в. оказывается одним из основных «текстов-интерпретаторов» для «неомифологических» произведений русских символистов,¹⁰ отчасти сопоставимым даже с такими, например, кардинальными для «нового искусства» текстовыми единствами, как античная мифология, четвероевангелие с апокалипсисом и др. Сами же творения символистов в значительной степени выступают как «тексты о текстах» — своеобразные художественные метатексты.

Однако представленный «петербургским текстом» XIX в. «язык петербургской литературы» важен для символиста, как и для предшествующих художников, не в качестве извлеченной из текста системы, а именно в своем реальном текстовом воплощении — как живая совокупность произведений (и их фрагментов). Поэтому петербургская классика фактически становится *темой* для «нового искусства», а весь «петербургский текст» (как часть универсального «текста культуры») получает статус «третьей действительности», отображаемой наряду с «мирами идей» («идея» Петербурга) или их материальных воплощений (история, быт Петербурга и т. д.)¹¹ В обеих этих функциях (кода и темы) цитируемое произведение оказывается, однако, в иной плоскости, чем цитирующее (код — сообщение, «реальность» — отражение), что существенно отличает символистскую рецепцию культуры от предшествующих ее форм. Так возникают, например, произведения о Медном всаднике Фальконе (памятник Петру как *тема* лирики и публицистики Блока, лирики Брюсова и Вяч. Иванова, эссе Евг. Иванова «Всадник», романов Ал. Ремизова «Крестовые сестры» и Белого «Петербург» и др.), «*кодируемые*» предшествующими произведениями о Медном всаднике (прежде всего — по-

⁹ О двух видах символистской «поэтики цитат» см.: З. Г. Минц. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. — Учен. зап. / ТГУ. 1973, вып. 308. Тр. по знаковым системам, 6, с. 388—389 и др.

¹⁰ См.: З. Г. Минц. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — Учен. зап. / ТГУ, 1979, вып. 459. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник, <вып.> 3, с. 94—99.

¹¹ Ср.: «Для символистов «Медный всадник» был не только источником образов, но и темой изучения и интерпретации» (Томашевский Б. В. Ук. соч., с. 415).

эмой Пушкина). При этом следует учитывать, что и само создание Фальконе — тоже художественный текст, т. е. система кодов возникает как иерархия первичных, вторичных и многократных перекодирований.

Для того чтобы выполнять столь своеобразную роль, произведения петербургской классики должны были быть, прежде всего, *отобраны*. Отбор оказывался необходимым не только потому, что он получал значение художественного и идеологического фильтра, отсекавшего «неважное» для воспринимающей культуры: такого рода селекция — спутник всякого культурного развития. Для создания же из массы произведений «петербургской темы» единого «петербургского текста» необходимо было и другое: цитируемый текст *должен быть опознан читателем*: 1) как цитата, 2) как цитата не из любого произведения о Петербурге, а из вновь образуемой (символизмом) текстовой совокупности.¹² Это заставляло особенно четко ограничивать круг отбираемого, делать его список почти закрытым, обозримым количественно и ориентированным на наиболее известные, почти «хрестоматийные» тексты.

Ядро вычлениваемого символистами 1900-х гг. «петербургского текста» XIX в. — это «Медный всадник» и «Пиковая дама» Пушкина, «Петербургские повести» Гоголя, «Бедные люди», «Двойник», «Хозяйка», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Идиот» и «Подросток» Достоевского (а «ядром ядра» здесь будут первое и три последних произведения). На границе «петербургского текста» располагаются реже цитируемые «Домик в Коломне», урбанистическая лирика Некрасова, отдельные произведения Ап. Григорьева, публицистика Чаадаева, славянофилов и «почвенников». С другой стороны, с «петербургским текстом» зачастую соприкасаются произведения не о Петербурге, играющие сходную роль «текстов-шифров» и «текстов-тем». Условие «подключения» их к «петербургскому тексту» — наличие тем и мотивов, в чем-то пересекающихся с символистской интерпретацией либо ядра «петербургского текста» XIX в., либо самого Петербурга. Таковы темы и мотивы большого города («История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Города-спруты» Верхарна), города *Петра* («Полтава»), города чиновничьего («Ревизор»), а также города «фантастического», призрачного (традиция «гофманианы»), города мистического зла («демонологические» тексты, «Страшная месть») города механического «автомата» («Каменный гость»), обреченного на гибель (апокалипсис).

¹² Задача «опознания» цитаты как будто бы сильно облегчалась ранней символистской ориентацией на элитарного, высококультурного, «избранного» читателя. Однако сама новизна подхода к «наследству» делала ее все же достаточно актуальной (вспомним широко распространенное в критике нач. XX в. и отчасти унаследованное литературоведением представление об эклектизме Брюсова, «книжности» Вяч. Иванова, «плагиагах» Ремизова и т. д.).

В этих случаях можно говорить либо о пересечении «петербургского мифа» с др. символистскими «мифами» («миф о Петре»), либо о вхождении его в более общие «культурные мифы» (о большом городе, его эсхатологии). либо о специфике какой-то подгруппы «петербургского текста» («миф о переписчике» у Гоголя, Достоевского и др.; возможно, восходит к «Золотому горшку» Гофмана).

В «петербургский текст» входят, занимая в нем важное место, и произведения других искусств, главным образом, конечно, памятник Фальконе и иные скульптурные и архитектурные памятники и ансамбли города. Включение «текстов» несловесных искусств, с одной стороны, усложняет «язык петербургской культуры», усиливает его символическую многозначность и противоречивую разнонаправленность. Но важна и прочувствованная символизмом двойственность самого архитектурного «текста»: скульптурные и архитектурные ансамбли выступают одновременно и как реальные пространства Петербурга, и как произведения искусства, включаясь в существенные для «языка петербургской культуры» оппозиции пространства природного и культурного, миров бедности и роскоши и т. д. Поэтому памятники скульптуры и архитектуры органически входили в «петербургский текст» XIX в. и в окружении образов природы (острова, Нева, петербургские пригороды), и в ореоле словесных цитат («Нева» и «острова» «Медного всадника» и др.). Статуя на крыше Зимнего дворца (блоковский «латник в черном») и строфа «Медного всадника» выступают здесь как явления одного порядка, втягивая в себя и превращенные в цитаты образы природы. Более того: двойственность архитектурного произведения становилась моделью самого Петербурга: он — и историческая реальность, и создание искусства — «Петра творенье», а Петр I оказывался одним из демиургов «петербургского текста». Это позволяло не только включить в «петербургский текст» образы его демиургов (Петр I — Пушкин — Достоевский . . .) но и воспринимать весь Петербург как «единый текст» («парадный» «пушкинский» город вступления к «Медному всаднику» / непарадная часть Петербурга между Гороховой и Сенной как «творение Достоевского» и т. д.).¹³

Некоторое расширение, «размыкание» классического «петербургского текста», конечно, связано и с наличием внутри петер-

¹³. Ср. ощущение петербургских пространств как созданий многих гениев (демиургов):

Давно стихами говорит Нева,
Страницей Гоголя ложится Невский.
Весь Летний сад — Онегина глава.
О Блоке вспоминают Острова,
А по Разъезжей бродит Достоевский.

(«Все то, чего коснется человек. . .» — В кн.: Маршак С. Соч. в 4-х т., т. 2, М., 1958, с: 51).

бургской темы у символистов различных подтем и вариаций, а также с индивидуальными решениями художников или тех или иных произведений. Так, можно выделить подгруппу текстов, где с Петербургом связан мотив маски, маскарада, ряженья (линия, идущая от арлекинадных образов ранней лирики Блока, через «Балаганчик» и «Снежную маску», к «Петербургу» Белого и символизму и постсимволизму 1910-х гг.; как ретроспективный символ этого десятилетия, присутствует в «Поэме без героя») Здесь в качестве дешифрующих текстов присутствуют лермонтовский «Маскарад», образы *commedia del'arte* и венецианских маскобаутт. Органичность подключения к «петербургскому тексту» драмы Лермонтова с ее (хотя и немногочисленными) столичными реалиями («маскерад / У Энгельгардта»).¹⁴ мотивами рока, жизни как маскарада и рядом особенностей поэтики,¹⁵ самоочевидна. Но и появление образов *commedia dell'arte* также имеет не только общетематическое, но и специфически «петербургское» обоснование (особенно заметное в творчестве Блока и позднейшей театральной деятельности Ал. Бенуа): они, в значительной степени, навеяны ежегодными в Петербурге XIX в. «гуляньями на балаганах», где заметной частью репертуара были арлекинады.¹⁶ Петербургская «арлекинада» имела и другие истоки — заданный петровской эпохой дуализм: «Петербург — Новая Голландия» / «Петербург — Новая Венеция» содержал потенциальную возможность усвоения «петербургскому мифу» «венецианского» колорита. Через театр В. Ф. Комиссаржевской, увлечение В. Э. Мейерхольда театром Гоцци и т. д. создавалась возможность переживания жизни как мира венецианских баутт. Ср. в воспоминаниях В. Н. Веригиной: «Мы шли по призрачному городу, через каналы, по фантастическим мостам Северной Венеции и, верно, сами казались призраками, походили на венецианских баутт прошлого <. .> После «Балаганчика» <. .> часто блуждали мы по улицам, новые северные баутты».¹⁷

Здесь, как и в случаях включения в «петербургский текст» архитектурных и скульптурных ансамблей, важна двойственная природа театра и маскарада как дешифрующих текстов: это и реальность городской жизни («гулянья на балаганах», репертуар столичных театров), и «мир искусства».

¹⁴ Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4-х т., т. 3. Л., 1980, с. 270.

¹⁵ Ср., напр., большую роль в «Маскараде» (как и вообще в творчестве Лермонтова) поэтики цитат, в частности отзвуков «петербургской» темы из «Евгения Онегина» (ср. монолог Казарина — там же, с. 322).

¹⁶ См.: Лейферт А. В. Балаганы. <Пг.>, 1922. «Арлекинадным» темам в творчестве А. Блока, А. Белого и др. в символистском и постсимволистском искусстве посвящена статья З. Г. Минц «В «семантическом поле» «Балаганчика»» (в печати).

¹⁷ Веригина В. Н. Воспоминания об Александре Блоке. — В кн.: Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1980, с. 437 (ср. там же, с. 438 и след.).

И все же, несмотря на разнообразные возможности расширения числа текстов, кодирующих петербургскую тему у символистов, список их тяготеет к закрытости, имеет границу. Выделенные произведения русской классики обладают высокой степенью единства — как тематического, так и идейного («маленький человек» в большом городе, «маленький человек» и русская государственность, «противоестественность» и «фантастичность» Петербурга, катастрофизм, и т. д.), эстетического («фантастический реализм», гротескность) и эмоционально-оценочного (исторически сложное <Пушкин> или негативное <Гоголь> отношение к «самому умышленному городу в мире»).

Разумеется, символизм не только активно формирует свой образ традиции, но и дает ее осмысление — то достаточно субъективное, то раскрывающее в наследии XIX в. исторически ему присущее. Так, соединение с петербургской классикой апокалиптических мотивов по-новому, более обобщенно подчеркивает «роковую» катастрофичность жизни в «императорском» Санкт-Петербурге.¹⁸ Роль традиции также не осталась пассивной. Она оказывала обратное — и весьма сильное — воздействие на символизм. Так, существенно, что «петербургский текст» формировался почти исключительно из реалистических произведений XIX в. (хотя и включавших элементы условности). Поэтому символистские произведения о Петербурге сыграли важнейшую роль в обращении «нового искусства» к истории, социальной и политической проблематике, к созданию образов, локализованных в пространстве и времени. Хотя историческое и социальное в символизме стремилось стать «метаисторическим»,¹⁹ превратиться в «миф об истории», о «мировом зле» и «мировой катастрофе», но по законам этой же поэтики (в ее наиболее зрелом облике) эмпирический план изображаемого был весьма существенным и, в принципе, обязательным аспектом в символических произведениях. От традиции шла и тяга символистского образа Петербурга к включению в него реалий городской жизни, и, шире, — сочетание «поэтики цитат» и «поэтики реалий».

Говоря о реалиях, следует, однако, иметь в виду их особо сложную природу. Это — и традиционные отсылки к конкретным приметам места и времени, и *знаки-символы «историзма»*, и «цитаты» из поэтики «петербургских текстов» XIX в. Городские реалии, как правило, сложно переплетены с образами условными и цитатными. И только соположение реалий с дешифрующим цитатным пластом текста, определение их места в нем указывают

¹⁸ Существует, однако, возможность и само это объединение воспринимать как завещанное традицией (ср. образ петербуржца Лебедева — толкователя апокалипсиса в «Идиоте»).

¹⁹ Максимов Д. Е. О мифологическом начале в лирике Блока. (Предварительные замечания). — Учен. зап. / ТГУ. 1979, вып. 459. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник, вып. 3, с. 6—7 и след.

на существенные стороны семантики и функции этих реалий. Поэтому пониманию специфики петербургских реалий у символистов зачастую вредит инерция традиционной методики и практики литературного краеведения: неизменным условием принадлежности произведения к разряду «петербургских» считается присутствие черт городской топографии и быта. Так, «петербургскость» драмы Блока «Незнакомка» усматривают, прежде всего, в том, что в ее ремарках точно зафиксированы места петербургской окраины: кабачок на Б. Зелениной улице, аллея Крестовского о-ва и Крестовский мост через М. Невку. Следует, однако, отметить, что, во-первых, подобный реальный комментарий может опираться только на внетекстовые источники — мемуарные свидетельства людей, знавших поэта, — в самом же тексте нет ни одного топонима, от которого можно было бы отталкиваться при атрибуции конкретных адресов (не указано даже, что место действия Петербург — речь идет просто о «городе»). Во-вторых, во внимание не принимаются расхождения мемуаристов: так, по сообщению М. А. Бекетовой, кабачок, изображенный в 1-м акте, находился на углу Б. Зелениной и Геслеровского пер.,²⁰ а по Н. А. Павлович — на углу Б. Зелениной и Колтовской наб.²¹; обоим указаниям (см. справочник «Весь Петербург», вып. на 1904—1906 гг.) соответствуют реальные трактиры: «Северный медведь» (Б. Зеленина, 12) и «Крестовский» (Б. Зеленина, 44), так что говорить об однозначной атрибуции не приходится (тем более, что оба эти питейные заведения — «трактиры с крепкими напитками», а у Блока описана «пивная»). По поводу ремарки, открывающей 2-й акт, В. Н. Орлов замечает: «Коренной ленинградец безошибочно узнает это место < . > въезд на мост через Малую Невку, ведущий с Большой Зелениной улицы на широкую и прямую аллею Крестовского острова.»²² Признавая несомненную важность подобных сведений для воссоздания творческой истории пьесы, не приходится, однако, разделять уверенности исследователя в «безошибочном узнавании»: даже такой «коренной ленинградец», как Н. П. Анциферов, полагал, что «бесконечная, прямая, как стрела, аллея» (IV, 82) — это Б. Зеленина ул.,²³

²⁰ См.: Бекетова М. А. Александр Блок: Биогр. очерк. Пб., 1922, с. 102—103. Такую же атрибуцию, по свидетельству Д. С. Лихачева, давал и Е. П. Иванов (см.: Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1981, с. 167). Этот адрес канонизирован комментаторами «Незнакомки».

²¹ См.: Павлович Н. Воспоминания об Александре Блоке. — В кн.: Блокковский сборник: Тр. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962. Тарту, 1964, с. 492.

²² Орлов В. Поэт и город: Александр Блок и Петербург. Л., 1980, с. 125. Впервые эта атрибуция приводится в кн.: Медведев П. Н. Драммы и поэмы Ал. Блока: Из истории их создания. Л., 1928, с. 54—55, — по-видимому, со слов Л. Д. Блок (ср. коммент. В. В. Гольцева в кн.: Блок А. Собр. соч. М.-Л., 1929).

²³ См.: Анциферов Н. П. Теория и практика литературных экскурсий. Л., <1926>, с. 74.

(а не аллея Крестовского о-ва), а П. П. Громов указывает, что мост из 2-го акта — мост через Карповку.²⁴ В тезисе о «безошибочном узнавании» проблематика генезиса художественного материала смешивается с вопросом функциональной телеологии: определенные топографические реалии, важные для Блока как приметы «его» города, оказались совершенно не рассчитанными на читательское восприятие, «угадывание» и, строго говоря, остались за пределами текста.²⁵ А отнесенность драмы к петербургскому тексту создается за счет работы иного механизма — цитатной поэтики. Текст «Незнакомки» насыщен многочисленными отсылками к «петербургскому тексту» XIX в., причем цитация не ограничивается включением в ткань произведения готовых ситуаций из определенных фрагментов досимволистского «петербургского текста» (эпиграф из «Идиота») или более скрытым «заимствованием» на уровне поэтики определенных писателей — авторов «петербургского текста». Целый ряд образов и мотивов не имеет одного и точного адреса (хотя обычно исследователями — по императиву первой ассоциации — указывается именно один и точный адрес): так, мотив «шарманки» (1-й акт) представляет собой не отсылку к конкретному, единичному произведению (Григоровича, Некрасова, Михайлова, Ап. Григорьева или Достоевского), а знак «петербургского текста» в целом, его своеобразное «общее место». Широкая распространенность этого мотива, связанная с его сквозным движением через пласты «петербургского текста», с одной стороны, резко снижает информативность его как отсылки к какому-то определенному произведению, а с другой — обеспечивает возможность его бытования в позднейших пластах «петербургского текста» в свернутом виде.²⁶ Такими же мотивами и образами — «именами», несущими петербургский *couleur locale*, в «Незнакомке» будут «мост», «корабли», «цепочки фонарей» и т. п., — поэтому пейзаж, открывающий 2-й акт и, действительно, исполненный петербургских реалий, воспринимается именно как петербургский, но не конкретный, «этот», а как некий обобщенный «образ» петербургского пейзажа.

²⁴ См.: Громов П. П. Герой и время: Ст. о лит. и театре. Л., 1961, с. 463. Эти же сведения исследователь приводит и в комментарии к самому авторитетному на сегодняшний день изданию пьес Блока (см.: Блок А. Театр. Л., 1981, с. 486), в обоих случаях ссылаясь на мемуары Бекетовой, которая, однако, ни слова не пишет о месте действия 2-го акта.

²⁵ В тех случаях, когда Блок стремился исполнить «круг читательской осведомленности» некоторых своих знакомых, он принимал на себя роль авторкомментатора — экскурсовода по «своему городу»; см., напр., воспоминания Н. Н. Волоховой о прогулках, «во время которых Александр Александрович называл <...> все места, связанные с его пьесой «Незнакомка»» (Волохова Н. Земля в снегу. — Учен. зап. / Тартуский гос. ун-т, 1961, вып. 104, с. 373).

²⁶ Тем самым и «петербургский текст» в его единстве неизбежно приобретает зачастую черты «анонимности», «фольклорности».

Семантика «петербургского текста» у тех или иных русских символистов рождается, естественно, не только при его сопоставлении с традицией, но и как реализация общесимволистского «мифа о Петербурге», возникающего, в свою очередь, при включении «петербургского мифа» в «основной миф» русского символизма.²⁷ Рассмотрение Вл. Соловьевым, в гегельнской традиции, мира как становления способствовало вычленению в символистском «мифе о мире» исторически ориентированных символов, относимых либо к давно-прошедшему (исходная гармония), либо к настоящему («хаос» и зло материального мира), либо к будущему (окончательное торжество «божественного всеединства»).²⁸ Но сам Вл. Соловьев в ряде работ 1880-х — нач. 1890-х гг. считал «исторический» этап становления Всеединства, под влиянием разнообразных (домарксистских) теорий прогресса, постепенным воплощением в мире идеалов Истины, Добра и Красоты. Символистам же был значительно ближе эсхатологизм позднего Соловьева (конец 1890-х гг.): человеческая история — воплощение «князя мира сего», а переход к конечному торжеству Положительного Всеединства возможен лишь после катастрофического конца «этого» мира и победы «богочеловеческого» начала в завершающем единорстве хаоса и Космоса.²⁹

«Петербургский миф» находит в этой общей мифопоэтической картине четко определенное место. Петербург, «дьявольское», «гнилое место», — воплощение городской цивилизации, подошедшей к последней грани всемирного катаклизма (отсюда органическое вхождение в символистские произведения о Петербурге эсхатологических пророчеств и предреволюционных «чаяний»). Сам город — апокалиптическая Вавилонская Блудница:

Вмешалась в безумную давку
С расплеснутой чашей вина
На Звере Багряном — Жена,³⁰

²⁷ Об «основном мифе» русского символизма см.: Пустыгина Н. К изучению эволюции русского символизма. — В кн.: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века.» Тарту, 1975, с. 143—147; Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов... , с. 84—87.

²⁸ Вл. Соловьев. Собр. соч. Т. III. — Спб.: изд-во Общественная польза, (б. г.), с. 124, 131, 135 и др.

²⁹ См.: Вл. Соловьев. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой повести об антихристе и с приложениями. Спб., тип. т-ва «Труд», 1900.

³⁰ Блок А. Собр. соч. в 8 т. М.-Л., 1960, т. 2, с. 171. Ниже все ссылки на это издание — в тексте, первая арабская цифра — том, следующие — страница. Ср.: Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте (Структура текста-81: Тез. симпозиума, 1981, с. 53—58). Последовательное сопоставление блоковского Петербурга с Вавилонской блудницей, возможно, помогает (наряду с биографическими обстоятельствами) объяснить почти полное и почти трехлетнее (1904—06) отсутствие в лирике Блока образа «Ты»: «Жену, обремененную в солнце» сменил город — другая апокалиптическая «Жена» — Великая блудница.

последний предел земного падения «Души мира». Хаос в этом «перевернутом» царстве «антитезы» парадоксально принимает формы «переорганизованного» (машинного, автоматически мертвого) мира, а космические начала всеединства выступают как хаос природных стихий, мстящих городу.

Образ Петербурга в «новом искусстве» 1900-х гг. еще более осложняется, с одной стороны, влиянием декадентской апологии красоты и мощи большого города (особенно — через урбанизм Брюсова), с другой — теми элементами исторической и социальной конкретизации изображаемого, которые шли от рассмотренных выше воздействий литературы XIX в., с третьей — разнообразными связями с другими частными «мифами» русского символизма (образами природного мира, мифом о Спящей красавице, с другими «городскими мифами»: о Москве, о провинции и т. д.). Весь этот сложнейший художественный организм оказывается также благоприятной средой для создания образов «таинственного», иррационально-«непостижимого» города, части «непостижимого» мира.

Такая концепция Петербурга не могла возникнуть сразу: она должна была воплотиться в ряде произведений, складывавшихся в собственно символистскую разновидность «петербургского текста» и демонстрирующих новизну его миропонимания и художественной структуры. Начало этому ряду положил «Петр и Алексей». Хотя значительная часть действия III части трилогии происходит вне Петербурга и разворачивает «миф о Петре», петербургская часть романа с нарочитой четкостью выделяет группу текстов, на которую она ориентирована, а вся трилогия ярко воплощает принципы нового отношения к традиции: «поэтику цитат», включение цитат (иногда очень пространных) в лейтмотивные повторы, постоянное объяснение происходящего в свете проблематики «петербургского текста» и т. д.

«Петербургский текст» XIX в., как он представлялся русским символистам предреволюционных лет, здесь почти полностью сформирован. Это — городская легенда XVIII в. с ее антипетровским пафосом, представленным буквально «прошивающими» текст мотивами «антихриста» и пророчеством Авдотьи Лопухиной: Петербургу «быть пусту».³¹ Это — набор (тоже регулярно повторяющихся) цитат из Пушкина. Большую роль играет собственно не «петербургская» «Полтава»: царя окружают «птенцы Петровы» (38), его движения быстры (132) и т. д. — поскольку лейтмотив «тяжелого молота» в руках «кузнеца России» Петра (131), «кующего из железа новую Россию» (326), становится ведущим при показе «правды Петра» (см. 556 и др.) «Правда Алексея» (и народная) столь же явно представлена отсылками к

³¹ Цит. по изд. М. В. Пирожкова (Спб., 1905, с. 94, 402 и др.). Ниже ссылки на это издание даны в тексте, в скобках — страница.

«Медному всаднику» («окно в Европу» — 152, подробное описание первого петербургского наводнения и его жертв; «плоские мшистые топи» невских берегов и т. д.) и основным сюжетом романа (Алексей явно спроецирован на «маленького человека» литературы XIX в., а рядом возникает еще более связанный с традицией персонаж — «приказная строка» Докукин). Важнейшую роль в осмыслении образов и концепций Петербурга в романе играют произведения Достоевского — от обширной цитаты из «Подростка» (85, далее, с вариациями — 112, 209 и др. и вновь полностью — 403³²) или таких мотивов, как «падучая» у Тихона, расколовшаяся пополам икона Петра, совмещающего функции реалии и цитаты образа «мокрого снега» (115, 400 и др., ср. название II главы в «Записках из подполья») — до самых общих концепций «фантастического» города. Отсюда — и особое место этого произведения: оно — и «метатекст» по отношению к традиции XIX в., и часть того *кодирующего* «петербургского текста», с которым затем будут соотноситься символистские произведения рассматриваемого типа вплоть до «Петербург» Белого.³³

Так, в «Обезьянах» Ремизова символический смысл изображаемого (неправедный суд и жестокая расправа над обезьянами) раскрывается лишь при сопоставлении его с дешифрующими кодами: с образами «Медного всадника», пропущенными сквозь призму их отражений в «Петре и Алексее», а также с «санкционированными» этим же романом апокалиптическими символами. Это тем более интересно, что «Обезьяны» не только отнесены к традиционной подгруппе петербургских текстов — «снов»,³⁴ но и, как часто у Ремизова, генетически, возможно, являются записью реального сна. Повествование здесь по стилю напоминает будущие тексты «потока сознания» или сюрреалистические. Тем интереснее посмотреть, как черты этой поэтики (в частности — кажущаяся алогичность текста) по-новому осмысляются при соотнесении «Обезьян» с «петербургским кодом».

Первым знаком этого «сна» как «петербургского текста» является место действия, Марсово поле — отсылка к образам

³² Образ Петербурга, который «подымется с туманом и разлетится как сон» (см.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т., т. 13. Л., 1975, с. 113). Комментаторы (т. 17, с. 372) указывают на связь со славянофильскими источниками. В конечном счете, они тоже восходят к устной «петербургской легенде» XVIII в.

³³ Таким образом, в анализируемый здесь «петербургский текст» 1900-х гг. не входят «декадентские» произведения о Петербурге 1890-х гг., где тема города либо подключена к сложившейся традиции XIX в. (а не описывает ее), либо образ «столицы» растворяется в мифологии города как такового и не содержит ничего специфически петербургского (как в ряде произведений Ф. Сологуба). Не входит в рассматриваемый символистский «петербургский текст» и ряд «предакмеистических» произведений 1900-х гг., например, «Картонный домик» М. Кузмина (1907).

³⁴ См. примеч. 8.

«военной столицы».³⁵ Затем, однако, парад трансформируется в картину жестоких расправ, а Марсово Поле — с аллюзиями на «Петра и Алексея» (сцена стрелецкой казни) — в Лобное место. Появление Всадника («*Прискакал на медном коне < . > всадник, весь закованный в зеленую медь*»)³⁶ делает отсылки к Фальконе и Пушкину (*скачущий* всадник) однозначно опознаваемыми, что не исключает, однако, и новых ассоциаций с «Петром и Алексеем»,³⁷ а также с апокалипсисом. Так, ремизовский Всадник — это «всадник которому имя смерть» (Откр. 6, 8) «Глядя на всадника перед лицом < . > смерти», «прокричал гордому всаднику и < . > смерти».³⁸ Заключительный эпизод: «Высоко взвившийся аркан сдавил мне горло, и я упал на колени. И в замеревшей тишине, дерзко глядя на страшного всадника < . > я, предводитель шимпанзе < . > прокричал гордому всаднику < . > трижды петухом»,³⁹ — снова задает ряд — теперь уже итоговых — уподоблений. Крик петуха, с одной стороны, — отчетливая евангельская реминисценция (ср. Матф. 26, 34; Мк. 14, 30; Лук. 22, 34; Ин. 13, 38) В качестве таковой она актуализует параллель «Петр I — апостол Петр» (в связи с мотивами Петра-отступника и Петра — Камня.⁴⁰ Обе эти линии проходят и через роман «Петр и Алексей»). С другой стороны, протестующий, «дерзкий» крик погибающего — крик перед лицом Всадника-Смерти — это и реминисценция знаменитого «Ужо тебе!» пушкинского Евгения,⁴¹ и близкая параллель к одному из эпизодов стрелецкой казни.⁴² Лежащие же вне «петербургского текста»

³⁵ Возможно осмысление места действия как символизированной «петербургской реалии»: на Марсовом поле происходили упоминавшиеся выше «гуляния на балаганах» с участием шарманщиков с обезьянками и т. п. Нетрудно заметить, что и время и пространство произведения — результат разнообразных контаминаций исторических реалий и цитат.

³⁶ См.: Ремизов А. М. Соч. в 8 т., т. 3. СПб., 1911, с. 170 (курсив наш. — З. М., М. Б., А. Д.).

³⁷ Так, в одной из сцен казни в романе появляется всадник, в котором Тихон с ужасом опознает Петра. Ср.: «Впереди ехал на коне всадник высокого роста. Лицо его было тоже спокойно, но страшно. Это был Петр» (с. 71—72). Ср. также общие мотивы крови, пыток и т. д.

³⁸ Ремизов А. М.: Ук. соч., с. 170.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Об исторически имевшем место отождествлении Петра I и апостола Петра см.: Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого: (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко). — В кн.: Художественный язык средневековья. М., 1982, с. 239—241; 244—245.

⁴¹ Связь мотивов кукареканья и «дерзкого» бунта малого перед лицом великого очень характерна для Ремизова. Ср.: «Я не пророк, я не апостол, я — тот петух, который запел, и отрекшийся Петр вспомнил Христа» (Взвихренная Русь. Париж, 1927, с. 333). В ремизовской же поэме «Иуда-предатель» «петушинный крик» — знак отступничества (Ремизов А. М. Соч., т. 8, с. 280—281), что также подчеркивает полисемантичность мотива. Поэтому аналогичный концовке «Обезьян» смысл получает и эпизод «бунта» Маракулина перед

фольклорные аллюзии (проходящие через гоголевского «Вия») придают концовке смысл рассеяния нечисти, особенно подчеркнутый тем, что это — конец сна — *наваждения*, с которым связано здесь все «петербургское». В достаточной мере характерно (по крайней мере для А. Ремизова) введение в символистский «петербургский текст» и других, сложно с этим текстом сочетающихся «мифов» — в данном случае известной «обезьяньей утопии» Ремизова. Лишь в соотнесении со всеми этими контекстами произведение раскрывает свой смысл.

Как видим, один и тот же символистский «петербургский текст» может получать статус и текста, и «метатекста». Это особенно касается произведений Блока середины 1900-х гг (городская лирика, трилогия «лирических драм»), отсылки к которым пронизывают ряд позднейших символистских произведений, часто характерно сочетающих образы «блоковского Петербурга» и самого Блока (драмы Ф. Сологуба и др.).

Неоднородность текста достигается и соединением внутри одного произведения фрагментов, ориентированных и на сам «петербургский текст», и на анализ его «языка». Таково эссе Евг. Иванова «Всадник. Нечто о городе Петербурге», где повествование о ночных прогулках по городу, «прошитое» аллюзиями на «Медного всадника», «Пиковую Даму», «Подростка» и апокалиптическую символику, переходит в прямую расшифровку образов этих произведений.⁴³ Таков ряд статей Блока (особенно — «Безвременье», 1906) и Ин. Анненского (о Гоголе и Достоевском), которые, безусловно, являются и размышлениями о «петербургском тексте» XIX в., и типичными явлениями символистского «петербургского текста».

Вся эта сложная «вязь» смысла не была, как уже говорилось, самоцельной. «Петербургский текст» «младших символистов» питался «тайной», смешанной с ужасом надеждой на разгадку «непостижимого города», на его преобразование или гибель. Когда этот пафос исчерпал себя, «петербургский текст» в его младосимволистском варианте был завершен. Его вершиной и завершением стал «Петербург» Белого.

В 1910-х гг решение «петербургской темы» символистами было «переиграно» постсимволизмом (в самых разнообразных вариантах: полемики, соотнесения с традицией, попыток перейти на еще более высокий уровень — «метаметатекста», описывающего символистский «метатекст» и т. д.). Наиболее заметной была

скульптурой Фальконе в романе «Крестовые сестры» (см.: Ремизов А. М. Соч., т. 5, с. 147). Сопоставление этих произведений см.: Иванов-Разумник Р. В. Творчество и критика, Пб., 1912, т. 2, с. 92—93.

⁴² Ср.: «Умиравший вдруг поднял голову и плюнул в глаза царю: — Вот тебе, собачий сын, антихрист!» (267).

⁴³ Иванов Е. Всадник (Нечто о городе Петербурге). — В кн.: Белые ночи: Петербург. альм. Спб., 1907, с. 73—91.

попытка акмеистической (и близкой к ней) литературы создать свой образ Петербурга (ср. сборник Б. Садовского «Адмиралтейская игла», Спб., <1915—?>. где Петербург Евгения оттеснен «дивным градом» вступления к «Медному всаднику», ориентация на «петербургский текст» XIX в. — интересом к культуре XVIII в., а основным дешифрующим внесловесным кодом становится живопись «Мира искусства»). Этой линии не суждено было развиваться. Но еще через полвека, с позиций совсем иного поэтического сознания, грандиозный символический образ «Петербурга Блока» — стоящего при дверях великого катаклизма города символистской и постсимволистской «метакультуры» — создает, в свою очередь описавшая и оценившая этот условный, «маскарадный» «метамир», «Поэма без героя».

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЦИКЛ БЕНЕДИКТА ЛИВШИЦА: ПОЭТИКА ЗАГАДКИ

М. Л. Гаспаров

Предметом нижеследующего разбора является цикл стихотворений Бенедикта Лившица, посвященных петербургским архитектурным памятникам и нарочито просто озаглавленных, как в путеводителе: «Исаакиевский собор», «Казанский собор», «Решетка Казанского собора», «Александринский театр», «Марсово поле», «Летний сад», «Дождь в летнем саду», «Адмиралтейство» (2 стихотворения), «Дворцовая площадь». Тексты их приводятся ниже, в приложении. Всего таким образом отобралось 10 стихотворений, написанных 4-стопным ямбом и датированных 1913—1915 гг. Они составляют ядро книги стихов о Петербурге, которая отдельно так и не вышла; маленькая часть ее была издана (дважды, литографическим и обычным изданием) под заглавием «Из топи блат» в Киеве в 1922 г., а почти полностью (25 стихотворений) она появилась в составе итогового однотомника Б. Лившица «Кротонский полдень» (М., 1928) разделом под заглавием «Болотная Медуза». Три стихотворения, не вошедшие в «Болотную Медузу», но примыкающие к ней, печатаются ниже, в приложении, по копиям, любезно предоставленным вдовой поэта Е. К. Лившиц, которой мы приносим глубокую благодарность.

Общая концепция Петербурга у Лившица образуется из наложения друг на друга двух хорошо известных петербургских мифов: во-первых, культура против стихии, гранит против Невы и болота — пушкинская традиция, идущая от «Медного всадника»; во-вторых, Запад против Востока, рациональный порядок против органического хаоса, — послепушкинская традиция, идущая от западников и славянофилов. Налагаясь, это давало картину: бунт стихии и бунт русской Азии — одно, и уравновешен, гармонизован культурой он может быть только если культура эта питается рациональностью Запада, без Запада же она прев-

¹ Автор глубоко признателен О. А. Седаковой и Т. В. Цивьян за ценные замечания при обсуждении этой статьи.

Вообще же петербургская тема у Лившица вписывается в общее для тех лет увлечение тем, что В. Пяст называл «курбатовской петербургологией». Как известно, книга В. Курбатова («Петербург: художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы», Спб., 1913) вышла в том самом году, когда Лившиц начал работу над своим циклом. Для некоторых стихотворений почти все ключевые слова находятся уже у Курбатова, Ср., напр., о Казанском соборе: «стены и наружные колонны сложены из пудожского камня, т. е. известняка, по цвету и свойствам напоминающего римский травертин.» (стр. 174—175); о решетке Казанского собора с ее «расточительной пышностью извивов» (стр. 183); об Адмиралтействе: «Низ состоит из колоссального каменного куба без окон. На глади стены выдаются два гения с флагами над аркою Наличник арки упирается на русты нижнего этажа. По бокам изумительные фигуры нимф, поддерживающих земной шар. На четырех углах аттика фигуры воинов. Едва ли за всю историю искусства можно найти что-нибудь равное по красоте силуэтам воинов на фоне темной петербургской лазури. Захаров решал труднейшую задачу соединить в органическое целое элементы, ничем между собой не связанные. Куб, арка под ним, рельефы, внедренные в широкую гладь стены» и т. д. (стр. 308—310; у Лившица вместо лазури — закат, но это потому, что закатный фон лейтмотивом проходит по всему сборнику, означая, по-видимому, и Запад и смерть).

Однако гораздо интереснее не вопрос об источниках, а вопрос об организации мотивов, извлеченных из источников. Вот здесь и приходится говорить о поэтике загадки. Каждое из наших стихотворений представляет собой текст, в котором заглавие — разгадка, название предмета, а под ним — загадка, перифрастически зашифрованное описание предмета, точь в точь как в сборнике Садовникова. Шифровка очень густая: если снять заглавия, то угадать описываемый объект подчас нелегко. Вот в этой шифровке и обнаруживаются некоторые повторяющиеся приемы, интересные для рассмотрения.

Подспорьем при таком разборе может служить то описание, которое дает своему рабочему процессу сам Лившиц в «Полутораглазом стрельце» (стр. 49—50) на материале более раннего стихотворения «Тепло», 1911 г.: описание, превосходное по трезвости и напоминающее известный автокомментарий к «Ворону» у Э. По. «Тепло» и смежные стихи, написанные во время тесного общения с Бурлюками, были попыткой осознанного перенесения опыта кубистической живописи с ее техникой выхватавания, перераспределения и уравнивающего варьирования элементов — в словесное искусство. Стихотворение «Тепло» тоже выглядит как загадка, но без разгадки в заглавии. Разгадка в том, что это — описание воображаемой картины.

Вот текст «Тепла»: «Вскрывай ореховый живот, Медлительный палач бушмена: До смерти не растает пена Твоих старушечьих забот. / Из вечно-желтой стороны Еще не додано объятий — Благослови пяту дитяти, Как парус, падающий в сны. / И, мирно простираясь ниц, Не знай, что за листьями канув, Павлиний хвост в ночи курганов Сверлит отверстия глазниц». Комментарий: «В левом верхнем углу картины — коричневый комод с выдвинутым ящиком, в котором роется склоненная женская фигура. Правее — желтый четырехугольник распахнутой двери, ведущей в освещенную лампой комнату. В левом нижнем углу — ночное окно, за которым метет буран. Все это надо было сдвинуть метафорой, гиперболой, эпитетом, не нарушив однако основных соотношений между элементами. Образ анекдотического армянина, красящего селедку в зеленый цвет, «чтобы не узнали», был для меня в ту пору грозным предостережением. Как сдвинуть картину, не принизив ее до уровня ребуса, не делая из нее шарады, разгадываемой по частям? — Нетрудно было представить себе комод бушменом, во вспоротом животе которого копаются медлительный палач — перебирающая что-то в ящике экономка — «аберрация первой степени», по моей тогдашней терминологии. Нетрудно было, остановив вращающийся за окном диск снежного вихря, разложить его на семь цветов радуги и превратить в павлиний хвост — «аберрация второй степени». Гораздо труднее было, раздвигая полюсы в противоположные стороны, увеличивая расстояние между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и черно-синим окном), не разомкнуть цепи, не уничтожить контакта. — Необходимо было игру центробежных сил умерить игрою сил центростремительных: вводя, скажем, в окно образ ночного кургана с черепом, уравновешивать его в прямоугольнике двери образом колыбели с задранной кверху пяткой ребенка и таким образом удержать целое в рамках намеченной композиции. Иными словами: создавая вторую семантическую систему, я стремился во что бы то ни стало сделать ее коррелятом первой, взятой в качестве основы. Так лавировал я между Сциллой армянского анекдота и Харибдой маллармистской символики».

К этому самоописанию нужно сделать две оговорки. Во-первых, можно думать, что между Сциллой армянина и Харибдой символизма нет такой уж полярной противоположности. Перед нами зашифрованная речь, т. е. такая, в которой читателю предлагается по названному догадаться о чем-то неназванном. Этим неназванным может быть, с одной стороны, перифрастический описываемый предмет, с другой стороны, та область, из которой заимствуются средства перифразы. Когда перед нами русская загадка про солнце (Сад. 1890) «Стоит дуб-стародуб, на том дубе-стародубе сидит птица-веретеница, никто ее не поймает» и т. д., то фольклорист с легкостью прочитывает здесь отражение

мифа о мировом древе, — здесь он подходит к тексту как к «маллармистской символике», цель которой — узывание к неназываемому. А рядовой читатель, который ищет здесь только прямое значение загадки, «солнце», а обозначено ли оно через птицу или через девицу, ему все равно, подходит к тексту как к «армянскому анекдоту», где цель у птицы и девицы одна — «чтобы не узнали». И оба правы. При этом для читателя «Тепла», которому при взгляде на непонятный текст естественно хочется прежде всего понять, о чем идет речь, преимущественное направление внимания будет, по-видимому, на предмет, как в армянском анекдоте; а для читателя петербургского цикла, которому в заглавии заранее сообщено, о каком предмете будет идти речь, преимущественное направление внимания будет на систему символов, как у Малларме.

Во-вторых, из этого примера не совсем ясна разница между понятиями «абберация первой степени», как «медлительный палач бушмена = экономка у комода» и «абберация второй степени», как «павлиний хвост = снежный вихрь за окном». (Об «аналогиях второго порядка» в идеальной поэзии говорит Маринетти в «Полутораглазом стрельце», стр. 226, но это мало что поясняет). Может быть, имелся в виду пропуск метафорического звена: «павлиний хвост = диск = вихрь», но тогда это не очень наглядный образец. Представить себе метафорический ряд, постепенно усложняемый по этому признаку, вполне можно, это будет похоже на ряд усложняющихся кеннингов, от двухчленного до сверхмногочленного. Но в нашем петербургском цикле, как кажется, этот прием не употребляется. Здесь вернее различать в тексте другие четыре уровня: 1) реальный, 2) перифрастический, 3) ассоциативный, 4) связочный.

Реальный план — это имена, точно указывающие на место и время существования предмета. Обязательным указанием такого рода является лишь заглавие, остальные факультативы и могут отсутствовать: так, в «Решетке Казанского собора» нет ни одного намека ни на Петербург, ни на собор, ни на зодчего (кроме, разве, слова «барокко»). Прямо повторено заглавие в тексте в «Адмиралтействе-1», «Летнем саде», «Александринском театре». В остальных упоминаются косвенные признаки: Петр, Балтика, Нева, князь Суворов, Штаб, столп, игла, Монферран. Все они как бы подпирают заглавие: если их изъять из текста, то загадка станет почти неразгадываемой. Изредка эти собственные имена дополнительно подшифровываются: Монферран = Франция = Париж = Лютеция, отсюда «чудо лютецийских роз» и в параллель к нему «тевтонский конюх» (статуи на германском посольстве на Исаакиевской площади); видимо, такого же рода — «Венуша» в «Летнем саде» (пеннорожденная Венера или Венеция?). Чаше же они просто притушевываются: вместо «Воронихин» или «Захаров» говорится «зодчий», вместо «Нева» — «река», вместо

«Летний сад» — «сад левобережный»; или же стихотворение просто насыщается архитектурными терминами (больше всего — «Адмиралтейство-2» с «рустами», «наличником» и «аттиком»; на грани метафоризации стоят «крыла», то ли здания, то ли птицы; Г. В. Вилинбахов указал нам, что слова «штандартами пригвождены» — реалья: на куполах боковых павильонов Адмиралтейства были подняты адмиралтейские флаги). При всей неопределенности это все же ведет мысль читателя в нужном архитектурном и петербургологическом направлении. Чаще всего реальный план дает два простейших мотива: здание и зодчий. Даже для таких тем, как «Летний сад» и «Марсово поле», дан мотив «создателя»: «глас Петра» и «Не прозорливец okayмил .»; а в «Казанском соборе» создатель двоится на зодчего и заказчика-Павла («своенравца римский сон»).

Перифрастический план — это уже противоположное направление, метафоризация, увод не к действительности, а от действительности. Здесь для каждого стихотворения автор старается найти один организующий метафорический образ. В «Исаакиевском соборе» это цветок в чаше, в «Казанском соборе» — итальянский прообраз, в «Дворцовой площади» — красная карусель (как известно, в 1910-е гг. и дворец и Штаб были однообразно выкрашены в красно-кирпичный цвет — «лежалой говядины», по собственному выражению Лившица), в «Адмиралтействе-1» — птица с птенцами, в «Адмиралтействе-2» — геометрическая композиция (ср. уже у Курбатова, стр. 308; «кубы, четырехгранные и трехгранные призмы, из которых сложено адмиралтейское здание .»), в «Дожде...» — склеп (с анаграммой «плеск»), в «Решетке...» — виноградник и змий, в «Александринском театре» — ковчег. Степень организованности разных мотивов вокруг этого одного центрального различна. Больше всего она, пожалуй, в «Адмиралтействе-1», где Адмиралтейство — птица, а корабли — птенцы, и перебивающих образов нет; в «Исаакиевском соборе» тема «цветок» (семена, бутон, стебли, розы, садовник) перебивается темой «сосуд» (потир, мирро, златолей); в «Дворцовой площади» тема «красного» раздваивается на «кровь» и «огонь» (с черными протуберанцами, статуями Зимнего дворца). Примечательно, что перифраза почти всюду держится на метафоре, описывается памятник как таковой, а не на метонимии, не на том, что с этим памятником связано. Исключений два: «Марсово поле», где описывается, по-видимому, павловский парад с суворовским петушиным криком (с анаграммой «суровый-Суворов») и «Александринский театр», где стихотворение начато как бы про архитектуру, а продолжается про поэзию, и перелом отмечен строчкой точек. (Заметим любопытную возможность читательского инотолкования: о Марсовом поле сказано «твое, река народных сил, уже торжественное устье», об армии, предназначенной на смерть, — дата «1914», до или после июля, неизвестно,

— а теперь, после 1917 г., трудно не представлять при этом могил жертв февральской революции).

Этот перифрастический план и есть основная форма шифровки объекта. («Речь торжественная и уклоняющаяся от обыденной — та, которая пользуется необычными словами; из метафор при этом получается загадка — в загадке сущность состоит в том, чтобы говорить о действительном, соединяя невозможное: сочетанием обычных слов этого сделать нельзя, сочетанием же метафор можно» — Аристотель, «Поэтика», 1558а 21—30). Простейший прием здесь, в котором, собственно, даже метафоризация отсутствует, — это опускание звена, когда элементы архитектурного декора описываются сами по себе, без упоминания, что это архитектурный декор. Так сделаны стихи о Летнем саде: «в связке ликторской секира утоплена по острие», «сестры все свирепей вопят с Персеевых щитов» — это украшения на ограде, но ограда, конечно, не названа. По-видимому, Лившиц остерегался злоупотреблять таким приемом, чтобы не сделать из картины «шарады, разгадываемой по частям», но избежать этого совсем было невозможно. Да и вообще, расшифровка таких энигматических композиций, как кажется, совершается читателем все-таки по-шарадному, по частям: отождествляются с чертами объекта сперва наиболее прозрачные метафоры, по ним намечается структура целого, по ней восстанавливаются элементы неясные и сомнительные.

Ассоциативный план уводит от предмета еще дальше — к концепции. Если перифрастический план обеспечивал цельность отдельного стихотворения, то ассоциативный план обеспечивает цельность всего цикла — его подчинение идее борьбы стихии и культуры, востока и запада. Отсюда ряд образов, непосредственно к описанию предмета не относящихся. Прямее всего тема бунта стихии дана в стихах о Летнем саде («в нерасторжимых ропщет узах душа, не волящая уз», «мятежным временем медуз»), тема покорения стихии — в концовке «Адмиралтейства-2», «иглы арктическая цель» (впрочем, реминисценция из Зенкевича и через него из Тютчева позволяет понимать это место и в противоположном смысле, как подчинение стихиям), стихия как творчество — в «Александринском театре», «и в черном сердце — вдохновенье и рост мятущейся реки и страшное прикосновенье прозрачной музиной руки» (с дополнительной реминисценцией в конце из Блока, «и ни один сустав не сдавлен сверкнувших колец чешуи», переводящей ассоциации на всю многозначность петровского змея), стихия как барокко и упорядочивающая культура как классицизм — в «Решетке .», где «сумудрого барокко увертливый не встанет змий» после «циркуля последнего взмаха». Тема вдовства и страдания в разлуке с Западом — в «Дворцовой площади»; где должны «извергнутые чужестранцы бежать от пламени дворца», «сердце, хлещущее

кровью», и, видимо, надежда на восстановление живительных контактов — министерство иностранных дел «под куполом бескровным штаба», «заутра бросится гонец в сирень морскую, в серый вырез, и расцветает наконец златой адмиралтейский ирис» (т. е. вновь «все флаги в гости будут к нам»). Контакт с Западом — это в 1913—14 г. тема политическая, поэтому в «Исаакиевском соборе», где повторяется тот же образ «и ты средь площади распята на беспощадной мостовой», противопоставляется золото-сердая Франция цветоносного кельта неприязненному тевтонскому конюху (восхищаться Исаакиевским собором при Лившице было не модно; так что если он написал о нем стихотворение, то больше по этим идейным, чем по эстетическим мотивам); а перспектива войны возникает в «Марсовом поле», где, по-видимому, противопоставляется официальная война по «голосу судьбы» и суворовская по «выкрику петушиному» — но Суворов перед павловскими казармами «чужестранец», и перспектива оказывается нерадостной. Еще более прямолинейно-политической была концовка «Новой Голландии» — 1916 г., разговоры об измене и Распутине. Видимо, из-за этой чрезмерной конкретности и была снята концовка при перепечатке этого стихотворения в «Кротонском полдне» (см. ниже, приложение)

Наконец, последний уровень строения наших стихотворений — связочный: здесь определяется, каким образом располагается наш набор образов и мотивов в синтаксической последовательности. Это важно, потому что все стихотворения описательны, т. е. временная последовательность исключена, а простая перечислительная последовательность (как в народных загадках: «Есть древо на чetyре дела: мир освещает, крик утешает, больных исцеляет, эту историю соблюдает», Сад. 1398а) была бы однообразна. Разрушает это однообразие, придает описанию интонационный рельеф Лившиц следующим образом. Основой всех 10 стихотворений являются 4 строфы (2+2 с переломом на «но»), организованные по схеме: «ТЫ (то-то) — И (то-то); НО (то-то) — И РАЗВЕ/И КТО (то-то), когда (то-то)?» — т. е. во второй половине риторический вопрос, а в первой, для равновесия, часто риторическое восклицание. В наиболее чистой форме предстает эта схема в «Адмиралтействе-1»: «ТЫ клювом златым за тучу отошла» — «И — вековое фарисейство! (восклицание) — крыла .пригвождены»; «НО кто хранит скорлупу яйца (вопрос)» — «И КТО остановит птенцов. если ты не здесь (вопрос с «если»). К этой основе могут добавляться надставки спереди (напр., «Твой создатель (то-то)») и сзади («Будет (то-то)»).

Устойчивость этих признаков такова. «Ты», «твой» в начале — 8 стихотворений из 10 (кроме «Дворцовой площади» и «Александринского театра») «И» в начале следующего четверости-

ших — 6 из 10. «Но» на переломе — 4 из 10, да еще одно «А» и одно со строкой точек. Риторических вопросов во второй половине — в общей сложности 7 (в первой половине — 0). Риторических восклицаний в первой половине — 5 (во второй — 2). По содержанию элементы перифрастического плана, господствующего, располагаются по двум половинам равномерно, а отходов в реальный план и в ассоциативный план в первой половине меньше, во второй больше: напряжение загадочности как бы усиливается к концу. При этом в первой половине отходов в реальный план больше, чем в ассоциативный, во второй — поровну. Осложнения основной схемы представлены так. Между двумя половинами «НО» выделено в отдельное четверостишие — один раз («Исаакиевский собор»). Надставлено начало — 4 раза (3 раза с упоминанием создателя — «Адмиралтейство-2», «Летний сад», «Марсово поле» — и 1 раз без создателя, с обычным «ты» — «Решетка .»). Надставлен конец — 3 раза (2 раза на одну строфу, подводящую итог, — «Казанский собор» и «Александринский театр»; 1 раз на две строфы, открытые в будущее, — «Дворцовая площадь»). В наиболее расшатанном такими осложнениями виде выступает основная схема в «Марсовом поле»: 1 строфанадставка, 2 строфы первой части (с восклицанием «О .!»), потом «Но . .» и сжатая до 1 строфы (и без риторического вопроса) вторая часть.

В других, не рассматриваемых здесь стихотворениях «Болотной Медузы» есть черты той же композиции: «Фонтанка» (точная схема), «Биржа» (то же, с удлинением второй половины), «Под уклон» (то же), «Нева-1» (точная схема, с пропуском второй «И»-строфы, замененной точками). В целом, можно полагать, выявленных устойчивых особенностей достаточно даже для прямого эксперимента: выбрать петербургский памятник, не описанный Лившицем, например, Михайловский замок, выписать из Курбатова относящиеся к нему мотивы и разложить примерно в такой последовательности: «Ты стоишь (там-то и там-то, реалья) притворным гостем с Запада — И твои (такие-то архитектурные детали) с трудом скрывают гнетущую тяжесть — Но кто не почувствует, глядя на (то-то и то-то) — что это дыхание Болотной Медузы удушило твоего возводителя?» Попробуем вообразить себе это сказанным «речью торжественной и уклоняющейся от обиденной» (Аристотель) и вложенным в полновесные 4-стопные ямбы — и мы представим себе ненаписанное стихотворение Бенедикта Лившица.

Такова поэтика загадки в петербургских стихах Лившица. Думается, что она представляет и более широкий интерес. Конечно, прежде всего приходит в голову напрашивающееся сопоставление с архитектурными стихотворениями Мандельштама (в том числе и о Казанском соборе, и об Адмиралтействе); но еще важнее могло бы быть сопоставление с таким не-архитектурным

стихотворением, как «Грифельная ода», черновики которого (изученные И. М. Семенко) показывают именно такую последовательность шифровки, замены более открытого образа более далеким, а потом еще более далеким и т. д. И еще существенно, что только Лившиц косвенно называет в автокомментарии к «Теплу» образец своей шифровальной техники — это Малларме. Мы мало обращаемся к этому автору, хотя имеем поэта, не менее значительного, чем Лившиц, который прямо-таки требует себе титула «русского Малларме» — Иннокентия Анненского. Что в его стихах можно выявить сходную технику энigmatизации, представляется чрезвычайно вероятным. А через Анненского она переходит и к следующим поколениям — и к Ахматовой и к Маяковскому, хоть они и не читали Малларме и писали непохоже на Бенедикта Лившица.

Приложение 1. Стихотворения из цикла «Болотная Медуза», разбираемые в статье. Печатаются по сборнику «Кротонский полдень», М., 1928.

ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР Золотосердой — в наше лоно
Несеверные семена! — Из монферранова бутона Ты чуждым
чудом взрощена. / И к сердцу каждого потира Забывший время
златолей Уводит царственное мирро Твоих незыблемых стеблей. /
Но суета: врата заката Спешит открыть садовник твой, И ты
среди площади распята На беспощадной мостовой. / Не для того
ль седая дельта Влечет Петра в балтийский сон, Чтоб цветонос-
ный мрамор кельта Был в диком камне отражен? / И в час, когда
в заневских тонях Истают всадник и утес, Подъял бы взор
тевтонский конюх На чудо лютецийских роз?

КАЗАНСКИЙ СОБОР. И полукруг, и крест латинский, И
своенравца римский сон Ты перерос по-исполински — Удвоенной
дугой колонн. / И вздыбленной клавиатуре Удары звезд и лет
копыт Равны, когда вдыхатель бури Жемчужным воздухом не
сыт. / В потоке легком небоската Ты луч отвергнешь ли один,
Коль зодчий тратил, точно золото, Гиперборейский травертин? /
Не тленным камнем — светопада Опоясался ты кольцом, И
куполу дана отрада Стоять колумбовым яйцом.

ДВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ. Копыта в воздухе, и свод Пунцо-
вокаменной гортани, И роковой огневорот Закатом опоенных
зданий: / Должны из царства багреца Извергнутые чужестран-
цы Бежать от пламени дворца, Как черные протуберанцы. / Не
цвет медузиной груди, Но сердце, хлещущее кровью, Лежит на
круглой площади: Да не осудят участь вдовью. / И кто же, рус-
ский, не поймет, Какое сердце в сером теле, Когда столпа дер-
жавный взлет — Лишь ось жестокой карусели? / Лишь ропоты
твои, Нева, Как отплеск, радующий слабо, Лелеет гордая вдова
Под куполом бескровным Штаба: / Заутра бросится гонец В
сирень морскую, в серый вырез, — И расцветает наконец Златой
адмиралтейский ирис.

АДМИРАЛТЕЙСТВО — I. «Благословение даю вам .» Простерши узкие крыла, Откинув голову, ты клювом Златым за тучу отошла. / И — вековое фарисейство! — Под вялый плеск речной волны К земле крыла адмиралтейства Штандартами пригвождены. / Но кто хранит в гнезде стеклянном Скорлупу малого яйца, Издалека следя за рьяным Плесканьем каждого птенца? / И если ты не здесь, на бреге, Над Балтикою замерла, — Кто остановит в легком беге Птенцов безумных вымпела?

АДМИРАЛТЕЙСТВО — II. Речным потворствуя просторам, Окликнут с двух концов Невой, Не мог не быть и стал жонглером И фокусником зодчий твой. / Угасшей истины обида В рустах глубоко залегла: Уже наперекор Эвклида Твои расправлены крыла, / И два равнопрекрасных шара Слепой оспаривают куб, Да гении по-птичьи яро Блюдут наличника уступ. / И разве посягнет лунатик Иль пятый в облаке солдат На воиохранимый аттик, Навеки внедренный в закат, / Когда вдали, где зреет пена, Где снов Петровых колыбель, — Единственна и неизменна Иглы арктическая цель?

ЛЕТНИЙ САД. Еще двусмысленная суша, Ты памятуешь пены спад И глас Петра: «сия Велуша Да наречется Летний Сад». / Полдненных пленниц мусикия Тебе воистину чужда: Недаром песни не такие Вокруг тебя поет вода, / И в каждом ветре, с водной воли Врывающемся в гущу лип, Ты жадно ловишь привкус соли И отсырелой мачты скрип! / Средь полнощеких и кургузых Эротов и спокойных муз — В нерасторжимых ропщет узах Душа, не волящая уз, / Как будто днесь не стала ясной И меньших помыслов тщета, И вызов кинут не напрасно Устами каждого щита!

ДОЖДЬ В ЛЕТНЕМ САДУ. О, как немного надо влаги, Одной лишь речи дождевой, Чтоб мечущийся в саркофаге Опять услышать голос твой! / Мы легковерно ищем мира, Низвергнув царствие твое, И в связке ликторской секира Утоплена по острие. / Но плеск — и ты в гранитном склепе Шевелишься, и снова нов Твой плен, и сестры все свирепей Вопят с персеевых щитов: / Ничто, ничто внутрирубежный, Двухвековой — ничто — союз! И полон сад левобережный Мятажным временем медуз.

РЕШЕТКА КАЗАНСКОГО СОБОРА. Уйдя от ясных аллегорий И недомолвок чугуна, На хитром виноградоборе Ты осторожна и скромна. / В зародыше, зажатый туго, Смирненен змий, и замысл прост: По равным радиусам круга Внизу собирать за гроздом грозд; / При каждом веточном уклоне Лукавый сдавливать росток, Да всходит на змеином лоне Цветка внезапный завиток. / А к вечеру — призыв небесный, И циркуля последний взмах, И ты на молнии отвесной Недавний покидаешь прах, / Где суеторого барокко Увертливый не встанет змий, Когда промчишься ты высоко Над фугой бешеных острий.

МАРСОВО ПОЛЕ. Не прозорливец окаймил Канавами и пыльной грустью Твое, река народных сил, Уже торжественное устье. / Воздеты кони на дыбы, И знают стройные дружины, Что равен голосу судьбы Единый выкрик петушиный. / О, только поворот, и зов — И лягут лат и шлемов блески На чашу мировых весов, Как золотые разновески! / Но между каменных громад И садом мраморных изгнанниц Суровый плац — презренный клад, А князь Суворов — чужестранец.

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР Когда минуешь летаргию Благонмеренной стены, Где латник угнетает выю Ничтожествующей страны, / И северная Клеопатра Уже на Невском, — как светло Александринского театра Тебе откроется чело! /

/ Быть может, память о набеge Вчерашней творческой волны Почует в ревностном ковчеге Себялюбивой тишины, / И в черном сердце — вдохновенье И рост мятущейся реки И страшное прикосновенье Прозрачной музиной руки, — / На тысячеголосом стогне Камнеподобная мечта, И ни одно звено не дрогнет Поримски строгого хребта.

Приложение II. Два стихотворения, вошедшие в «Болотную Медузу» с сокращениями (в раздел «Фрагменты»). Полный текст первого печатается по альманаху «Поэзия революционной Москвы» под ред. И. Эренбурга, Б., 1922; второго — по копии, предоставленной Е. К. Лившиц.

НОВАЯ ГОЛЛАНДИЯ. И молнии Петровой дрожи, И троссы напряженных рук, И в остро пахнувшей рогоже О землю шлепнувшийся тюк — / Заморские почуяв грузы И тропиками охмелев, Как раскрывался у медузы Новоголландской арки зев! / Но слишком беглы очерк суден И чужеземных флагов шелк: Пред всей страню безрассуден Петром оставленный ей долг. / [Окно в Европу! проработав Свой скудный век, ты заперто, И въезд торжественный Ламотов — Провал, ведущий нас в ничто. / Кому ж грозить возмездьем скорым И отверзать кому врата, Коль торг идет родных просторов И смерти именем Христа?]:

УЗОР ЧУГУННЫЙ. Пусть бодрствует, суров и грузен, Правительствующий сенат И на далекий плеск медузин Взлетает конь, без крыл крылат — / В кругу смыкающихся копий, Острый мятежных чугуна Уж проступают злобой топи Отравленные письма / [Но горе! сдавленный оградой И падая в твоём саду, В чугунной грозди винограда Я даже яда не найду.] 1918.

Приложение III. Три стихотворения, не вошедшие в «Болотную Медузу».

СТЕПНОЙ ЗНАК

И снова — четырехконечный — Не на Царьград и не на
Невеста невестных звезд, Вавель —
О Русь, приемлешь ты На Торн ведет твой торный
заплечный путь:

К ПРОИСХОЖДЕНИЮ НЕКОТОРЫХ МОТИВОВ «ПЕТЕРБУРГА» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Ю. Г. Цивьян

В 1908 году в «Книге о новом театре» появилась статья Андрея Белого «Театр и современная драма», в которой есть такие слова: «Право же, есть мифотворчество в синематографе: человек чихнет и лопнет»¹ Смысл этого суждения в статье не комментируется — по-видимому, современнику было понятно, о чем речь.

На таком определении кинематографического «мифотворчества» стоит остановиться. Дело в том, что между этим образом А. Белого и написанным позднее романом «Петербург» обнаруживается переключка, существенная для истолкования одного из мотивов романа. Обращает на себя внимание само слово лопнет. Во-первых, это слово входит в комплекс звуков, с которым Белый связывает «происхождение содержания «Петербурга»² -л -к -л — -пп -пп -лл, переключаясь, тем самым, с ключевыми словами и именами героев романа — Липпанченко, Аполлон Аполлонович и др. Во-вторых, лопнет принадлежит к «словам-фаворитам»³ романа и встречается в нем всегда в одном и том же контексте. Начиная с пятой главы, лейтмотивом «Петербурга» становится образ человека, который вдруг принимается стремительно раздуваться, чтобы, наконец, взорваться — лопнуть: «В детстве Коленька бредил; по ночам иногда перед ним начинал подпрыгивать эластичный комочек, не то — из резины, не то — из материи очень странных миров < . > Вдруг комочек, разбухая от ужаса, принимал всю видимость шаровидного толстяка-господина; господин же толстяк, став томительным шаром, — все ширился, ширился, ширился и грозил окончательно навалиться, чтоб лопнуть < . > И он разрывался на части»⁴; « . что-то лопнет в нем, хлопнув, и тело — будет тоже разорвано» (233); « . в душе его неожиданно лопнуло что-то (так лопается водородом надутая кукла на дряблые куски целлулоида, из которого фабрикуют баллоны)» (314); « . что-то в нем лопнуло, разлетелось; и — встал

кусок детства» (315); «...загрохочет и лопнет; надо бомбу найти» (403); количество примеров легко умножить.

Не лишена смысла попытка поставить в связь с мотивом взрывающегося человека из романа «Петербург» образ чихнувшего и лопнувшего человека, в котором А. Белый усматривает «мифотворчество» кинематографа. Исследователями романа Белого уже затрагивался вопрос о происхождении его центрального мотива — бомбы замедленного действия. Изучение генезиса мотивов санкционировано в первую очередь самим Андреем Белым, настаивавшим на важности источника романного мифотворчества и необходимости скрыть его от читателя. Исходя из этого указания, Х. Хартманн-Флайер, в частности, усматривает ключ к мифологии «Петербурга» в происхождении образа банки из-под сардин, в которую встроен часовой механизм бомбы. В попытках определить, «почему именно сардинница»⁵, исследовательница рассматривает все корни *сард-* в словаре романа и вскрывает историко-литературные импликации слов с этим корнем.

При всей релевантности для романа «Петербург» звуковых и морфологических переключек, такое объяснение представляется по меньшей мере недостаточным. По-видимому, область происхождения мотивов романа лежит в значительной степени вне рамок его текста. Более того, можно предположить, что некоторые образы «Петербурга» имеют вообще внелитературное происхождение.

Это, в частности, относится и к бомбе в сардиннице. Напомним, что реальный план сюжета, на всем протяжении которого «сардинница ужасного содержания» ждет своего часа в доме Аблеуховых, в воображении героя сопровождается картиной проглоченной бомбы: «Просто черт знает что — проглотил; понимаете ли, что это значит? То есть стал ходячею на двух ногах бомбою с отвратительным тиканием в животе» (258) Здесь, как и в случае с сардинницей, мотив бомбы получает у Белого гастрономический обертон. В таком повороте тема бомбометания в «Петербурге» обнаруживает общие черты с ее широкой эксплуатацией в газетно-журнальной юмористике девятисотых годов. Хождение в те годы получили, в частности, анекдоты, имевшие предметом симуляцию террористического акта:

«— Руки вверх! Ни с места, а то этой бомбой взорву весь дом!

— Э, стара шутка! Не напугаешь! Скажи лучше, что у тебя вместо бомбы — апельсин или яблоко? <. .>

— Совсем нет теперь интереса бомбометателей ловить

— Разве?

— Какой же интерес, ежели у них заместо бомбы теперь коробки из-под сардинок в руках? Прежде хоть апельсины бывали, какой ни на есть барыш»⁶.

Тема бомбы как кулинарного произведения получила распространение и в кинематографе девятисотых годов. Обилие в ран-

нем кино сюжетов, завершающихся взрывом бомбы, объяснимо выигрышностью взрыва для демонстрации определенного круга кинотрюков. Неизменно поражающий зрителя начала века скрытый монтаж с заменой живого персонажа муляжами его разлетающихся членов в многочисленных фильмах на эту тему разнообразился только изменением сюжетной мотивировки взрыва. В европейском кинематографе тех лет тема взрыва чаще всего связывалась с Россией. С одной стороны, постоянным героем таких сюжетов был «русский анархист». Так, шестиминутная драма Р. В. Пола «Доведенный до анархии» (*Goaded to Anarchy*), снятая в сентябре 1905 года, показывает анархиста, который взрывает генерала, сославшего в Сибирь его жену, а в четырехминутной комедии «Анархист и его собака» (*The Anarchist and his Dog* [октябрь 1907]) герой сам подрывается на бомбе по вине пса, вернувшего ее хозяину.⁷

С другой стороны, кинематографический взрыв часто ставился в связь с русско-японской войной. Таков, например, фильм «Сюрприз для русских» (*A Russian Surprise*), снятый Р. В. Полом в апреле 1904 г., по-видимому, по случаю затопления в том же месяце наскочившего вблизи Порт-Артура на японскую мину броненосца «Петропавловск». Эта короткая (полторы минуты) картина интересна тем, что мотив бомбы совмещен в ней с мотивом поедания: обслуживающий русского посетителя японец-официант подает ему на блюде бомбу.

Другая традиция сюжетной мотивировки взрыва, связанная главным образом с именем английского режиссера Сесилия М. Хэпуорта, а также с французской фирмой «Гомон», уже непосредственно касается ранних кинопечатлений Андрея Белого. Упомянув о человеке, который «чихнет и лопнет» в кинематографе, Белый в той же статье называет его «назидательной жертвой борьбы роковой с насморком»⁸. Ясно, что подразумевается конкретный фильм, выпущенный не позднее 1907 года — года написания статьи «Театр и современная драма». Фильм этот устанавливается с достаточной однозначностью. Из воспоминаний А. А. Ханжонкова, закупившего в 1907 году у лондонской фирмы «Хэпуорт» ряд картин для проката в России, известно об успехе у русской публики одного из этих английских фильмов. Ханжонков пишет: «Картина называлась «Маортовый сниз». Так перевел русский переводчик в Лондоне — «Смертельный насморк». Три раза чихнул толстый полисмен. В первый раз он сотрясает все строения на рынке, во второй раз он опрокинул автобус с пассажирами, в третий раз он взорвался сам и вызвал колебание земли»⁹.

Известен целый ряд фильмов первого десятилетия истории кино, трактующих разрушительные последствия гротескового чихания героя¹⁰. Из них под описание А. А. Ханжонкова подходит пятиминутная картина С. Хэпуорта «Это роковое чихание»

(That Fatal Sneeze [Июнь 1907]) Квазиперевод «маортовый сниз» вполне мог иметь оригиналом это название. Неточен и перевод Ханжонкова — слово *sneeze* нельзя передать русским словом «насморк», которое, по-видимому, с легкой руки Ханжонкова вошло в прокатное название фильма и было затем обыграно в статье Андрея Белого. Можно с полной уверенностью утверждать, что именно «Это роковое чихание» заставило Белого усмотреть «мифотворчество» в кинематографе, а позднее и повлияло на формирование лейтмотива романа «Петербург».

Примечателен не столько сам факт, сколько характер такого влияния. Ряд материалов позволяет проследить, как сюжетная ситуация фильма «Роковое чихание» шаг за шагом преобразуется в тему «Петербурга». Такова статья Белого «Город» (1907) из которой, по наблюдению Н. Г. Пустыгиной, во многом вырос этот роман¹¹. Значительное место в статье уделяется описанию кинематографических картин, причем их сюжеты толкуются А. Белым как симптоматичные для формирования мифологии города. В статье «Город» А. Белый подробно пересказывает два запомнившихся ему фильма. К первому из них мы еще вернемся. Второй — та же картина «Это роковое чихание», однако на сей раз ситуация «чихнет и лопнет» проигрывается на материале универсальных категорий символизма Белого («город», «реальность» и др.) и наделяется эсхатологическими характеристиками: «Человек — облачко дыма. Схватит простуду — чихнет и лопнет; а дым рассеется <. .> Синематограф царствует в городе, царствует на земле. В Москве, в Париже, в Нью-Йорке, в Бомбее — в один и тот же день, быть может, в один и тот же час тысячи людей приходят к человеку, а он чихнет: чихнет и лопнет. Синематограф переступил границы реальности. Больше чем проповедь ученых и мудрецов — наглядно он показал всем, что такое реальность. Она — дама, хворающая насморком: чихнула и лопнула. А мы-то, державшиеся за нее, — мы-то где?»¹².

Некоторые детали позволяют с достаточной определенностью реконструировать трюковый эффект, на котором основывалась серия английских фильмов о «чихании». В романе «Петербург» образ «лопающегося человека» каждый раз возмущается его стремительным увеличением в размерах. Прежде чем «лопнуть», Николай Аполлонович в воображении ощущает, что «ширится», «пухнет», «растет», «разбухает» и т. д.: «Мне кажется — весь-то я *пухну*, весь-то давно *пораспух*: может быть, сотни лет, как я *пухну*» (259); «непрезентабельное кое что внутрь себя громадное прияло ничто; кое-что от громады, пустой, нолевой, разбухало до ужаса. *Вспучились* просто Гауризанкары какие-то; он же, Николай Аполлонович, разрывался, как бомба» (327); «. . и душа становилась поверхностью: да, поверхностью огромного и быстро *растущего* пузыря, *раздутая* в сатурнову орбиту

ай-ай-ай: Николай Аполлонович отчетливо холодел; в лоб ему веяли ветры; все потом *лопалось*: сталовилось простым» (411)

Кинематографический прообраз такого расширения персонажа достаточно ясен. Эффект «лопающегося» человека достигался в кино девятисотых годов с помощью двух приемов, носящих в современном киноязыке названия «наезд» и «монтаж». «Наезд» — т. е. постепенное приближение киноаппарата к снимаемому объекту — вплоть до 1909 года входил в язык кино почти исключительно на правах кинотрюка: увеличение объекта съемки относительно рамки кадра прочитывалось зрителем не как приближение к объекту, а как его расширение (этот трюк, впервые примененный в кино Ж. Мельесом, требовал специальной предварительной обработки фона¹³). В фильме Хэпуорта наезд продолжался вплоть до момента чихания, затем пленка в аппарате оставалась, актер удалялся из кадра, предкамерное пространство наполняли клубами дыма и съемка возобновлялась (т. н. «скрытый монтаж»). Такова технология трюка, в котором Андрей Белый различил черты нарождающегося мифа: «Город превращает человека в *облачко дыма*: человек чихнет и лопнет»¹⁴. Примечательно, что отцеубийство в романе «Петербург» возмещается точным воспроизведением эффекта «скрытого монтажа»; «Набросить на эту картину завесу — из дыма, из дыма! Более ничего: дым и дым!» (329)

Центральный для романа «Петербург» мотив человека-бомбы, начиненного сознанием, готовым в любой момент «разорвать стенки черепа» (501) находит любопытную параллель в «Человеке, который был Четвергом» Дж. К. Честертона (на нее нам любезно указал Р. Д. Тименчик). Секретарь кружка анархистов следующим образом излагает свою идеологию взрыва: «Динамит есть не только лучшее наше орудие, он также лучший наш символ. Столь же совершенный символ как фимиам для христианской молитвы. Он распространяется; он разрушает потому лишь, что расширяется. Мозг человека — бомба! — воскликнул он внезапно, давая волю своему странному воодушевлению и с силой ударив самого себя по черепу. — Мой мозг кажется мне бомбой, я ощущаю это день и ночь! Ему надо расширяться! Надо! Мозг человека должен расширяться, хотя бы он разнес этим весь мир!»¹⁵ Роман Честертона вышел в 1908 году (первоиздание русского перевода — в 1914 г.), т. е. период его создания должен совпадать с годом первых кинопечатлений А. Белого, позднее отразившихся в «Петербурге». Рано возникший интерес Дж. К. Честертону к кинематографу (последний, в частности, упоминается и на страницах «Человека, который был Четвергом»¹⁶) позволяет предположить, что у романов Белого и Честертонна имеется общий источник — серия английских фильмов 1900 годов о взрывающихся людях.

Преемственность «Петербурга» по отношению к фильму «Это

роковое чихание» не ограничивается эсхатологическим осмыслением кинотрюка. На сюжетной канве романа отразилась и интрига картины. В «Петербурге» враждующие отец и сын Аблеуховы заняты взаимным выслеживанием, Николай Аполлонович планирует, а в мыслях и совершает отцеубийство, подложив бомбу в отцовской спальне «в соответственном месте под матра- сик» (328). Этот конфликт — излюбленная сюжетная ситуация Сесилия Хэпуорта, который в своих фильмах опирается на традицию английского детского «жестокого фольклора». Уже в одном из первых фильмов на тему бомбы этот режиссер предлагает такую мотивировку взрыва: «Мальчик подкладывает набор для фейерверка под кресло отца. Тот разлетается на куски» (1900, фильм «Пороховой заговор» [The Gunpowder Plot] длина 50 сек.; любопытно, что роли исполняли сам С. Хэпуорт и его сын). Сюжетное развитие фильма «Это роковое чихание» почти аналогично. Согласно сохранившемуся проспекту, в этой картине «мальчик посыпает дядюшку перцем, в результате чего от чихания дядюшки обрушивается дом». Этот поединок из фильма Хэпуорта А. Белый уже в 1907 году перетолковывает в терминах будущего сюжета «Петербурга». Действительно, изложение сюжета «Этого рокового чихания» в статье Белого «Город» напоминает фабульный набросок к роману: «Старик насыпал чего-то ребенку. Ребенок чихает. *Пробирается в комнату, где спит старик:* рассыпает порошок. Старик встает и чихает: *рушатся стены.* Бежит на улицу — чихает: трескаются витрины, падают фонари, распадаются дома; чихает, — земля начинает распадаться. Чихает, — и лопается облачком дыма»¹⁷

Кинопечатления, которыми А. Белый делится в статье «Город», позволяют возвести к кинематографу и другой мотив романа «Петербург». Для кинематографа эпохи 1900 годов чрезвычайно характерны идущие от Ж. Мельеса космические сюжеты. Степень воздействия картин этого жанра на русскую литературу тех лет трудно переоценить. В частности, к Мельесу восходят некоторые нарочито наивные приемы антропоморфизации светил в поэзии. Так, в очень популярном в России фильме «Путешествие на Луну» (Voyage dans la Lune [1902]) содержится эпизод, в котором под взглядом звездочета в созвездии Большой Медведицы постепенно прорисовывается шесть женских лиц¹⁸. Эта сцена дошла до нас в двух язвительных описаниях 1908 года — в статье И. Л. Щеглова («... из каждой звезды поочередно выглядывает по кокотке. Еще бы не замечательное астрономическое открытие!»¹⁹) и в лекции К. И. Чуковского («... раскрываются дверцы луны, и оттуда, пошевеливая бедрами, выходит коричневая этуаль и идет по облакам как по открытой сцене»²⁰). По технике театральной метаморфозы этот эпизод «Путешествия на Луну» перекликается с ремаркой А. А. Блока из пьесы «Незнакомка»: «По небу, описывая медленную дугу,

скатывается яркая и тяжелая звезда. Через миг по мосту идет прекрасная женщина в черном, с удивленным взором расширенных глаз»²¹. По характеру драматургической ситуации и ее развитию сцена между Незнакомкой и Звездочетом из Второго Видения пьесы обнаруживает большое сходство с фильмом Мельеса «Сон звездочета» (*Le Rêve de l'astronome*, 1898; в России шел в начале 1900 годов), в котором звездочет тщится дотронуться до спустившейся с небес фигуры — «в руке у него остается одна лишь вуаль, да и та улетает в небо»²². По всей вероятности, именно эта зависимость позволила А. Белому усмотреть в пьесе Блока «кинематографичность» построения: «Без связи, без цели, без драматического смысла, мягко струит на нас гибнущая



душа ряд своих образов: *символизм* — ряд *кинематографических ассоциаций*, бессвязность — вот смысл блоковской драмы <...> И подстреленная, насмерть подстреленная душа стремит на нас *кинематограф образов*»²³.

Отметим еще один образ в русской поэзии, грубоватый антропоморфизм которого бесспорно навеян знаменитым эпизодом прилунения летательного снаряда из «Путешествия на Луну» (фото 1) — строки В. В. Маяковского из «Адища города» (1913):

...крикнул аэроплан и упал туда,
где у раненого солнца вытекал глаз.²⁴

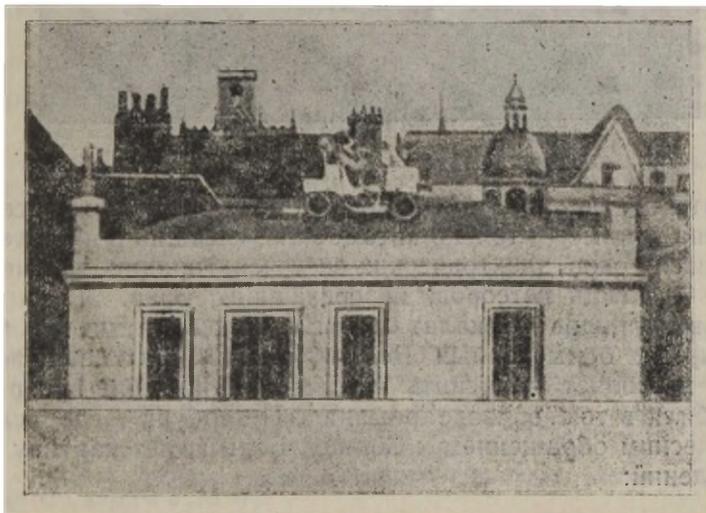
Здесь налицо проекция кинопечатления на цитату из «Авиатора» А. А. Блока, в котором описано падение аэроплана:

...недрогнувший пилот
К слепому солнцу над трибуной
Стремит свой винтовой полет...²⁵

Космическая образность раннего кино отразилась и на соответствующих эпизодах «Петербурга» Белого. Об этом позволяет судить описание фильма в статье Белого «Город»: «Кто-то за кем-то бежит. Летит автомобиль, велосипед, полицейские. Трах — автомобиль пробил стену, пересек комнату, где мирно текла домашняя жизнь — трах; пробил стену и спокойно покатился по улице. Смешно — но смешно ли? Стены не защищают нас от прихода неведомого. Мирная жизнь. Смешно — смешно ли? А вот под музыку вальса все тот же автомобиль мчится уже по стене вопреки закону тяготения, а за ним тоже вопреки закону бегут и полицейские. Выше, выше — *excelsior!*»

Автомобиль врезается в небо: мимо него летят метеоры, а кругом пустота, пустота»²⁶.

В истории кино автомобиль, пробивающий стены домов, впервые встречается в 1904 году в «Путешествии через невозможное» (*Voyage à travers de l'impossible*) Ж. Мельеса. Там он давит сидящих за столом людей, причем надпись гласит: «Не беспокойтесь, мы только проездом!»²⁷. Однако Белый описывает не этот фильм, а картину У. Пола «?» шофер» (*The «?» Motorist* [1906]). Дальнейший путь автомобиля восстанавливается по каталогу 1906 года: «Проехав по облакам, автомобиль наносит визит Солнцу, которое мирно кружит по своей орбите, и достигает планеты Сатурн. Шофер продолжает путь по Сатурнову кольцу»²⁸ и т. д. (см. фото 2). Этот снятый в подражание Мельесу английский фильм поразил Белого своей открытостью для символиче-





ской интерпретации: «Город, съевший поля, стянувший к себе все богатства земные — только автомобиль, висящий в пустоте. Кругом мчится дождь электрических светочей, горящих на вывесках. Но это — дождь метеоров, перерезающих эфир. А возница — смерть в цилиндре — скалит на нас свои зубы и мчит»²⁹. Фильм «?» шофер», осмысленный Белым в терминах неомифологии города, позволяет объяснить внезапное появление призрачного автомобиля в том эпизоде романа «Петербург», где вслед за риторическим обращением к Солнцу, Белый дает картину небесных явлений:

«И — месяц врезался в облако.

Снова бешено понеслись облака клочковатые руки; понеслись туманные пряди все каких-то ведьмовских кос; и двусмысленно замаячило среди них пятно горящее фосфора

Тут раздался оглушительный, нечеловеческий рев: проблиставши огромным рефлектором невыносимо, мимо пронесся, пыхтя керосином, автомобиль — из-под арки к реке» (100).

Здесь обращает на себя внимание черта, характерная для многочисленных случаев апелляции литературы к раннему кинематографу. Уже отмечалось, что в кино девятисотых годов сюжет был чаще всего лишь способом мотивировки трюка. Но при этом литературно образованного зрителя неизменно поражала предельная немотивированность самого сюжета и его частей³⁰. Свобода от бытовых и психологических мотивировок (а также немота, отсутствие рассказчика и т. д.) способствовала впечатлению «наивности», «обнаженности», «недоосмысленности» кинотекста, который в глазах литератора начала века превращался в своего рода стихийный язык. Именно в этом качестве ранний кинематограф и привлекал внимание Андрея Белого, который при создании «Петербурга» сознательно стремился к композиционной и логической неформальности романа. Фильм оказывался одним из способов погашения традиционных литературных мотивировок — это мы наблюдаем и на примере кинематографических аллюзий у Блока и у футуристов.

Вместе с тем транспозиция киносюжета в литературный текст не может не сопровождаться восполнением изначально отсутствующих в нем мотивировочных звеньев — это диктуется уже требованиями связности словесного текста, существенно отличными от простых правил сочетания частей в раннем кино. Необремененность реалистическими мотивировками открывала возможность для вчитывания в кинотекст заведомо внеположенных ему мотивировок, что и происходило при адаптации ранних фильмов литературой начала века. В этом и заключалось самовозрастание смысла при интерсемиотическом переводе — процесс, охарактеризованный А. Белым как «мифотворчество в синематографе».

Корректирующее примечание:

Настоящая статья была завершена, когда нам удалось ознакомиться с киносценарием «Петербург», написанным А. Белым в 1918 г. Кинематографические подтексты «Петербурга» в сценарии заново актуализированы и носят характер встроенных в реальную канву сюжета гротескно-фантастических «мыслительных образов». Воображаемая сцена покушения на Аблеухова решена так: карета с сенатором несется в *космическом пространстве*, навстречу — Дудкин с узелком: бросает узелок в карету; *виден взрыв*; картина обрывается (ГБЛ, ф. 516, картон 3, № 37).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Книга о новом театре. Спб., 1908, с. 274.
- ² Из дневниковых записей. — Белый А. Петербург. Л., 1981, с. 500.
- ³ Степун Ф. Памяти Андрея Белого. — Совр. записки LVI, 1934, с. 262.
- ⁴ Белый А. Петербург. Л., 1981, с. 227. В дальнейшем ссылки на это издание будут ограничиваться указанием страницы.
- ⁵ Hartmann-Flyer, H. The Time Bomb. — In: Andrey Bely. Kentucky, 1978, p. 124.
- ⁶ Будильник, 1907, № 28, с. 9.
- ⁷ The British Film Catalogue (1895—1970). London, 1973. В дальнейшем описания фильмов даются без ссылок на этот справочник.
- ⁸ Книга о новом театре, с. 9.
- ⁹ Ханжонков А. Первые годы русской кинематографии. М.-Л., 1937, с. 16.
- ¹⁰ That Terrible Sneeze (Apr. 1904), The Record Sneeze (Oct. 1905), etc.
- ¹¹ Пустыгина Н. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург» (статья 2). — Учен. зап. / Тартуск. гос. ун-т, вып. 513. Тарту, 1981, с. 95.
- ¹² Белый А. Город — Арабески. М., 1911, с. 356.
- ¹³ См.: Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. М., 1958, с. 256—257.
- ¹⁴ Город, с. 357.
- ¹⁵ Честертон Дж. К. Человек, который был Четвергом. М., 1916, с. 86.
- ¹⁶ Там же, с. 178.
- ¹⁷ Город, с. 356.
- ¹⁸ Каталог фильма см.: Deslandes J., Richard J. Histoire comparée du cinéma. Tournai, 1968, p. 442—447.
- ¹⁹ Щеглов И. Народ и театр. М., 1911, с. 263.
- ²⁰ Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература. М., 1908, с. 8.
- ²¹ Блок А. А. Собр. соч., т. 3, Л., 1981, с. 75.
- ²² Deslandes J., Richard J. Op. cit., p. 437.
- ²³ Белый А. Обломки миров. — Весы, 1908, № 5, с. 66—67.
- ²⁴ Маяковский В. В. Собр. соч., т. 1, М., 1968, с. 28.
- ²⁵ Блок А. А. Собр. соч., т. 2, с. 171.
- ²⁶ Город, с. 355.
- ²⁷ Садуль Ж. Указ. соч., с. 372.
- ²⁸ Quoted from: Low R., Manwell R. The History of the British Film (1896—1906), vol. 1, London, 1973, p. 80.
- ²⁹ Город, с. 355—356.
- ³⁰ Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923, с. 50.

«ПОЭТИКА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА» ЭПОХИ СИМВОЛИЗМА/ПОСТСИМВОЛИЗМА

Р. Д. Тименчик

Вопрос о «поэтике Санкт-Петербурга» в рамках академического исследования впервые был поставлен в книге Н. П. Анциферова «Душа Петербурга». ¹ В рецензии на эту книгу Г. В. Флоровский заметил: «Необходимо различать реальные впечатления и литературные формы, обусловленные характером субъекта или философскими пристрастиями отдельных авторов. Потому что, несомненно, в романтическую поэзию Санкт-Петербурга входит значительный элемент видения городов, общего для всех романтиков. Нельзя не обратить внимания на памятные образы, например, Диккенса, которые как-то отражены в Петербурге Достоевского. Наряду с формальным анализом требуется и психологический, но они не должны сплавляться». ² Тем не менее, для русской культуры начала XX века можно говорить о некотором надындивидуальном и тяготеющем к анонимности ³ языке описания Петербурга, и в языке этом моменты «психологические» до известной степени формализованы, перейдя на положение «общих мест», а сближение с языками описания «чужих городов» есть существенная и неотъемлемая характеристика этого языка — рефлексом ее является и само замечание рецензента. Символистский пафос соответствий наложил на восприятие северной столицы целую сетку географических и исторических уподоблений. Характерно признание С. Городецкого в пору его антисимволистских бугадов: «Все мне болезненно напоминает Италию. Соловьевский переулок — пизанские улочки, <. .> Мойка — Венецию. Чуть ли не символюстом становишься — ужас какой! — в этих «соответствиях». ⁴

Воссоздавая несколькими отобранными деталями облик «человека символизма», Ахматова в стих. «Долго шел через поля и села . . .» говорит о своем герое:

И пришел в наш град угрюмый
В предвечерний тихий час.
О Венеции подумал
И о Лондоне зараз. ⁵

В. Я. Парнах (Парнок), прототип и соименник главного героя «Египетской марки» О. Мандельштама, объясняя иностранной аудитории специфику Петербурга, сообщал, что «в некоторых своих аспектах он напоминает Рим, Венецию и Лондон». ⁶ Венеции уподобляли и общий пейзаж невской дельты, и «горбатые, арочные мосты с обелисками по краям, у въездов», ⁷ и конкретные места Петербурга — например, Фонтанку. ⁸ Опираясь этими европейскими аналогиями, синтезирующее культурологическое сознание начала XX века снимало оппозицию, положенную в основу прений о Петербурге на протяжении предыдущего века. Так, Ф. А. Степун писал в автобиографическом романе: «Какой великолепный, блистательный и несмотря на свою единственную в мире юность, какой вечный город. Такой же вечный, как сам древний Рим. И как нелепа мысль, что Петербург, в сущности, не Россия, а Европа. Мне кажется, что по крайней мере так же правильно и обратное утверждение, что Петербург более русский город, чем Москва. Во Франции нет анти-Франции, в Италии — анти-Италии, в Англии — анти-Англии. Только в России есть своя анти-Россия: Петербург. В этом смысле он самый характерный, самый русский город». ⁹

Это «как бы двойное бытие» Петербурга в литературном сознании начала XX века, постоянное пребывание его в качестве члена сравнения (напомним и о неизменном противопоставлении Москве ¹⁰) на пересечении набора соотношений приводило к любопытным последствиям:

1. Петербургский архитектурный пейзаж предельно «текстуализируется» с тем, чтобы его можно было четко прочесть и, в дальнейшем, сопоставлять с иными культурно-морфологическими единствами. Петербург осмыслиется сначала как художественный текст вообще — «Но ведь так, произвольно и чудесно, напряжением воли дерзновенного зодчего, создаются только произведения искусства», ¹¹ затем как пикториальный текст и сценография: «. и вдруг на углу случайно поднимешь глаза и увидишь сквозь арку площадь, угол желтого с белым дома, чугунную решетку канала, подстриженные ровно деревья, будто картину гениального мастера, познавшего всю божественную прелесть гармоничности и обладающего четким твердым рисунком. Сотни, тысячи самых разнообразных картин рисует Петербург тому, у кого есть зоркий глаз для красоты. Город гениальных декораций — для всего, что свершилось в нем и великого, и малого, и прекрасного, и отвратительного он умел дать надлежащую оправу», ¹² и наконец, как книга. ¹³ Метафора «Петербург — книга», сопутствовавшая всей истории апологии города, ¹⁴ в XX веке широко распространяется, предельно буквализируясь и часто вызывая обращение к «типографскому субкоду» — от «Египетской марки» Мандельштама — «Он получил обратно все улицы и площади Петербурга — в виде сырых корректурных гра-

нок, верстал проспекты, брошюровал сады»¹⁵ — до продукции малозаметных поэтов, вроде Ю. Полетики:

< .> А вечер был, точно книга,
Сверстанная наудачу.
< .> Ах, если бы мне концовкой
Лечь на этой странице.
Если бы искусно
Сверстан в дождик редкий
Лег бы последним, как Муза,
Преданная виньеткой.
Чтоб, отыскав заглавье,
Шпили и арки листая,
Переплеснулась славой
Галочья в небе стая.¹⁶

Коль скоро устанавливается взаимное подобие и тождество Города и Книги, то, во-первых, тектоника графического массива стихового текста соотносится с градостроительным членением (и, по-видимому, сама «ограниченность» и четкость рубежей текста — с «огороженностью» города). Строфичность связывается с делением на кварталы, и стихотворение может разворачиваться как панорама, прогулка по определенному маршруту, где каждая строфа посвящена «физиологии» определенного района Петербурга, например, в «Фонтанке» В. Н. Княжнина.¹⁷ У И. Анненского в экспромте «Из участковых монологов» движение по сонетной схеме мотивируется маршрутом петербургского гуляки:

Эге Уж в ялике. Крестовский? О-це бис .
Табань, табань, не спи! О «Поплавке» сонета ¹⁸

В черновике:

Эге да это стих двенадцатый, кажись.
Табань — причаливай у пристани сонета.

Соотнесение стихового и архитектурного массивов облегчается в случаях «нон-финито». В духе аналогии, предложенной Б. В. Томашевским («прием незаконченности, обрывочности, литературных «руин» так же был распространен в литературе, как архитектурные руины в пейзажном искусстве парков. Искусственные руины сооружались иногда в виде законченных зданий, которые потом ломались, иногда же просто — не достраивались»¹⁹). Ахматова завершает описание разрушенного Царского села «разрушенным», «незавершенным» стихом:

Здесь был фонтан, высокие аллеи,
Громада парка древнего вдали,
Заря была себя самой алее,
В апреле запах прели и земли,
И первый поцелуй ²⁰

Варьирование распределения фразового материала по стихам в процессе развертывания текста моделирует динамику восприятия архитектуры. Сама членимость на отдельные стихи начинается соотноситься с рядом положением архитектурных линий и плоскостей (ср. характерный отзыв «москвича» Б. А. Пильняка: «И когда литераторы стали только петербургские, тоже не люблю, прямы и пусты их строчки, как петербургские проспекты»),²¹ когда переносы («захождения», enjambements) сопутствуют мотиву пересечения границ архитектурных плоскостей:

Моя синеющая тень
Струится рядом, угловато
Перегибаясь.²²

Синтаксическое движение, преломленное границей стиха, интерпретируется как аналог «изгиба» зодческой линии:

Вот почему мне дорог здесь изгиб
Любой стены, любого поворота.²³

Лексически не выраженный мотив «дуги» моста сопутствует резкому переносу у Блока:

Лощадь влекли под уздцы на чугунный
Мост. Под копытом чернела вода.²⁴

В петербургской поэзии начала XX века интенсивно накапливался и ряд других устойчивых «параллелей» стиха и архитектуры (например, частое упоминание главных петербургских шпилей в финале, *pointe* стихотворения, иконически отображавшее конститутивную черту петербургской перспективы — ориентацию ее на высотную доминанту, заостренную вертикаль),²⁵ сравнительное обилие которых определило облик т. н. «петербургского поэтического языка».²⁶ Установку этой стилистической системы на такого рода двойное кодирование отметил Б. М. Эйхенбаум, когда выделил строку поэта и критика Ю. А. Никольского, в которой «пеонизированный» стих одновременно автометаописательно характеризует себя как «утоньшение»²⁷ и ведет тему архитектурного «заострения»: «Утонченный минарет» — что за «петроградство!».²⁸ Элементы этого «языка» несут память и потенции двойного кодирования и в других текстах, прямо описанию Петербурга не посвященных, — как сказал Б. Пастернак о поэзии Ахматовой:

Какой-то город, явный с первых строк,
Растет и отдается в каждом слого.²⁹

Во-вторых, метафора «город-книга» лежит в основе представления о том, что единственно адекватной формой «прочтения»

«петербургского текста» является путешествие по городу, паломничество к литературным топосам. Так, постижение смысловых ресурсов «Медного всадника» через прогулку по местам, описанным в поэме, определило сюжет очерка Е. П. Иванова «Всадник»³⁰ и пафос экскурсоводческой разработки Н. П. Анциферова.³¹ Подлинный читатель уподобляется ходоку, звание это становится как бы «цеховым», и патроном избирается

Самолюбивый, скромный пешеход
Чудак Евгений < . >³²

2. Проецирование Петербурга на облики других городов выявляет в нем структурные черты собственно Города, в том числе и наиболее архаичные. В приневской столице выискиваются признаки дуальной организации, разные районы города соотносятся с разными «фратриями». См. например, впечатления Блока 1915 г.: «Я проехал как-то вверх по Неве на пароходе и убедился, что Пет<ербург>, собственно, только в центре < . > немецкий: окраины — очень грандиозные и *русские* и по грандиозности и по нелепости, с ней соединенной».³³ «Упрямо двоящийся образ города на болоте»³⁴ — клише символистского сознания — совмещается с топографической дихотомией петербургских «физиологий» XIX века, в которых, противопоставлялись, например, Адмиралтейская часть и Петербургская сторона.³⁵ Пример такого сплетения — в «Египетской марке»: «Он подходил к разведенным мостам, напоминающим о том, что все должно оборваться < . > Он ждал, куда накапливались таборы извозчиков и пешеходов на той и другой стороне, как два враждебных племени или поколенья, поспорившие о торцовой книге в каменном переплете с вырванной серединой. Он думал, что Петербург — его детская болезнь, и что стоит лишь очуриться, очнуться — и наваждение рассыплется .».³⁶ Этот фрагмент — если не своим «дискурсивным» смыслом, то неизбежно возникающими «поэтическими» обертонами — позволяет увидеть намек на другое своего рода фратриальное деление: пешеходы и извозчики. Оппозиция пешехода и человека на коне (все равно, идет ли речь о кучерах или о кавалерии) издавна мифологизируется в петербургской традиции. Ср. в той же «Египетской марке»: «Петербургский извозчик — это миф, козерог Его нужно пустить по зодиаку»³⁷ Эта оппозиция определяет, по-видимому, глубинную семантику «Медного всадника» и она же развернута в «Маленьких картинках» Достоевского: «. из тумана, на расстоянии лишь одного шагу от вас вдруг вырезывается серая морда жаркодышущего рысака < . > Один миг, отчаянный окрик кучера и — все мелькнуло и пролетело из тумана в туман, и топот, и рубка, и крики — все исчезло опять, как видение. Подлинно петербургское видение! Вы< . > быстро достигаете желанного

тротуара, еще весь дрожа от перенесенного впечатления и, — странно, — ощущая в то же время неизвестно почему и какое-то от него удовольствие, и вовсе не потому, что избежали опасности, а именно потому, что ей подвергались». Оба вида «деления» города, присутствующие в мандельштамовском фрагменте, — по обе стороны реки и противостояние конных и пеших — сопутствуют двум ключевым моментам его истории в мемуарной записи Ахматовой о зарождении ее замысла «петербургской повести» — «Поэмы без героя»: «То ли это случилось, когда я стояла < . > на Невском (после генеральной репетиции «Маскарада» 25 февраля 1917 г.), а конница лавой неслась по мостовой, то ли, когда я стояла < . > на Литейном мосту в то время, когда его неожиданно развели среди бела дня (случай беспрецедентный < . > 25 октября 1917 г.)».³⁸

Следующим шагом по пути углубления этой дуальной схемы оказывается приписывание городу двух покровителей: Петра и его двойника-антагониста — Змея. Из многих примеров укажем на стих Брюсова «К Петрограду» («Город Змеи и Медного всадника .»).³⁹ Как следы Петра повсеместно обнаруживаются в городе,⁴⁰ так и следы Змея: «И город пополам змеею рвет Нева»,⁴¹ «Змеиный путь немых каналов»,⁴² «Гранитный бесконечный змей Берегового парапета .»,⁴³ «Ты, по-змеиному надменна, Вползла в новорожденный град»⁴⁴ и т. п. Петру передаются атрибуты его двойника-противника — от традиционных формул типа «И мудростью подобен змию Веселый царь .»⁴⁵ до создания новой мифологемы, скрещивающей Медного Всадника и Медного Змия в стих. В. Нарбута «Аничков мост», которое пророчествует о грядущей скачке клодтовых коней:

Не тот ли снова властно сдержит
Несокрушимый этот вал,
Кто сам стремится, длань простерши,
Кто даже бурю умирал?
И не пред ним ли, цепenea,
Опять взлетевши на дыбы,
Застынут, как пред оком змея,
Крутые конские горбы?⁴⁶

По-видимому, этой же дуальной схеме служит столь частый мотив отражения города в своих водах, намеченный еще Гоголем в «Петербургских записках 1836 года» («Перед ним со всех сторон зеркала: там Нева, там Финский залив. Ему есть куда поглядеться»).

Аккумулировав из наследия двух предыдущих веков систему мотивов двойничества, культурного билингвизма, параллелизма визуального и словесного кодов, «поэтика Санкт-Петербурга»

начала XX века апеллировала к уходящей в бесконечность эскалации «отражений» — активность и неисчерпанность этой тенденции ощущается и сегодня.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Пб., 1922.
- ² «Slavonic Review», L., 1926, vol. 13, p. 198.
- ³ Для текстов «о Петербурге» зачастую неважно подлинное авторство формул — см., например, в стихах вполне образованного Б. Олидорта: «Быть Петербургу пусто», — каркнул Достоевский» (Орфей, Ростов на Дону, 1919, № 1, с. 9).
- ⁴ Письмо к Г. И. Чулкову от мая 1914 г. — ЦГАЛИ, ф. 548, оп. 1, ед. хр. 322, л. 2. Соловьевский переулочек воспет в стих. Ахматовой «Ленинград в марте 1941 года»: «Как щелочка, чернеет переулочек» (Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 200).
- ⁵ Ахматова А. Стихотворения и поэмы, с. 118.
- ⁶ Raplach V. In the Russian World of Letters. — Menorah Journal, 1926, vol. XII, p. 304.
- ⁷ Лукомский Г. К. Санкт-Петербург. Мюнхен, 1923, с. 7
- ⁸ См. напр.: Аренс В. Фонтанка. — В год войны. Пг., 1915, с. 23; Лившиц Б. Фонтанка. — В его кн.: Кротонский полдень. М., 1928, с. 77. Напомним, что в Фонтанном Доме звучат слова «Вы ошиблись: Венеция дождей — Это рядом . . .» (Ахматова А. Стихотворения и поэмы, с. 357).
- ⁹ Степун Ф. Николай Переслегин. П., 1929, с. 327—328.
- ¹⁰ См. например, очерк Б. Эйхенбаума «Душа Москвы»: «Да у Петрограда и нет души — она исторически не понадобилась ему. Петроград пленителен именно своим бездушием — город ума, умысла, так легко поэтому принимающий вид каменного призрака» (Современное слово, 1917, № 4242, 24 января).
- ¹¹ Чеботаревская Ан. Нетленный образец. — Нов. веч. час, 1918, № 78, 25 (12) мая.
- ¹² Ауслендер С. Хвала Петербургу. — Новости дня, 1918, № 48, 16 (3) апреля.
- ¹³ Развитие этой метафоры намечено Гоголем в его проекте улицы с «архитектурной летописью» («Об архитектуре нынешнего времени») и Достоевским в «Маленьких картинках»: «В этих зданиях, как по книге, прочтете все наплывы всех идей и идеек . . .»).
- ¹⁴ См. например: «Кто-то сказал, что «Петербург есть глубокая мысль, выраженная стройною и звучною речью» (<Башуцкий А. П.> Панорама Санкт-Петербурга. Спб., 1834, ч. III, с. 111).
- ¹⁵ Мандельштам О. Египетская марка. Л., 1928, с. 60.
- ¹⁶ Полетика Ю. «В Мойку ветер прыгал. . .» — Л., 1924, № 2, с. 14.
- ¹⁷ Петербург — Петроград — Ленинград в русской поэзии. Л., 1975, с. 203—204.
- ¹⁸ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 223. Стихотворение является инскриптом на книге поэту П. П. Потемкину, создавшему авторскую маску «фланера» в своих стихах и очерках — см. в частности его позднейший очерк «От Летнего сада на Острова» (День, 1913, № 170).
- ¹⁹ Томашевский Б. Новое о Пушкине. — Лит. мысль, 1922, № 1, с. 178.
- ²⁰ Ахматова А. Стихотворения и поэмы, с. 254.
- ²¹ Новая русская книга, 1922, № 3, с. 7.
- ²² Сирин В. Петербург: Поэма. — В кн.: Петербург в стихотворениях русских поэтов. Б., 1923, с. 82.
- ²³ Тихонов Н. «Я строил этот город, я погиб . . .» — В его кн.: Брага, М.; П. 1923, с. 68.
- ²⁴ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М.-Л., 1960, с. 310, Ср. у Б. Потемкина: На них холодным ветром дышит Горбатый мост, <. . .> (Альманах 17. Спб., 1909, с. 26).

- ²⁵ Тименчик Р. Д. «Медный всадник» в литературном сознании начала XX века. — Пушкинский сборник: 3. Рига, 1983, с. 82—101.
- ²⁶ Тименчик Р. Д. К изучению языка русской поэзии XX века. — Материалы XXVI научной студенческой конференции: Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971, с. 58—59.
- ²⁷ См. о наращивании неполноударных строк, воспринимаемом как «облегчение», «ускорение», «заострение»: Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974, с. 166.
- ²⁸ Письмо к Ю. А. Никольскому от 17 июля 1915 г. — ГПБ, ф. 1160.
- ²⁹ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.: Л., 1965, с. 200.
- ³⁰ Белые ночи: Петербургский альманах. Спб., 1907, с. 79—82.
- ³¹ Анциферов Н. П. Быль и миф Петербурга. Пг., 1924.
- ³² Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1974, с. 77
- ³³ Блок А. Собр. соч. т. 8, с. 447.
- ³⁴ Блок А. Собр. соч. т. 5, с. 599.
- ³⁵ См. например: Гребенка Е. П. Петербургская сторона. — Гребенка Е. Соч. Спб., 1862, т. 5, с. 201—238.
- ³⁶ Мандельштам О. Египетская марка, с. 61.
- ³⁷ Там же, с. 47.
- ³⁸ Встречи с прошлым. М., 1978, вып. 3, с. 394.
- ³⁹ Брюсов В. Я. Собр. соч. в 7-ми т., т. 2. М., 1974, с. 217.
- ⁴⁰ Соответственно эти следы искались и в русской литературе. См., напр., о дубе Петра на берегу Невки: «Наверно, это о нем думал Пушкин, когда сочинил строчку «У лукоморья дуб зеленый». Ведь лукоморье — Острова, и — дубы» (Аничков Е. Язычница. П., 1932, с. 79):
- ⁴¹ Лозина-Лозинский А. Благочестивые путешествия. Пг., 1916, с. 43.
- ⁴² Петербург в стихотворениях рус. поэтов, с. 42 (стих. О. Воинова).
- ⁴³ Потемкин П. Отрывок из поэмы. — Искорки, 1911, № 28, с. 2.
- ⁴⁴ Лившиц Б. Кротонский полдень, с. 77.
- ⁴⁵ Соловьев С. Апрель. М., 1910, с. 53.
- ⁴⁶ Аргус, 1913, № 7, с. 68.

ГОГОЛЬ

Л. В. Пумпянский

Rabelais que nul ne comprit et donc
l'éclat de rire énorme est un des
gouffres de l'esprit.

V. Hugo

1. Параллельное пушкинское явление гоголевской поэзии есть доказательство серьезности русского классицизма и неслучайности явления Пушкина (и всей русской культуры). Общий характер двусторонности великой культуры: парность трагического и комического у греков, в испанской литературе, при Людовике XIV. Шекспир, Россия. Это приводит к заключению о соотносительности трагического и комического и о русской культуре как великом повторении этой вечной соотносительности. — Россия умеет смеяться — ограничивающим себя же сюжетным смехом, потому что умела сложить ограничивающую свой же лиризм лирику (ода) и *Lust zu fabulieren* развить в сюжетную культуру (Пушкин). Едва русская речь зазвучала в металле

В начале 1920-х гг. известный советский литературовед Лев Васильевич Пумпянский (1891—1940), как вспоминали его друзья, писал книгу о Гоголе. Идеи и терминология этой книги тесно связаны с рядом проблем, выдвинутых членами кружка, существовавшего в Невеле в 1918—1919 гг. В этот кружок, который его участники полушутя-полусерьезно называли «невельской школой философии», вместе с Л. В. Пумпянским входили М. М. Бахтин (1895—1975) и М. И. Каган (1889—1937), ученик и строгий последователь Г. Когена, поддерживавший дружеские отношения с Э. Кассирером. Общественно-педагогическая деятельность кружка подробно отражена в невельской газете «Молот» и в журнале «День искусства» (Невель, 13 сентября 1919 г.), в котором помещены статья М. М. Бахтина и 3 заметки М. И. Кагана (Л. В. Пумпянский к этому времени уже переехал в Витебск). Одна из задач кружка, в котором ведущую роль играл М. М. Бахтин, *primus inter pares*, состояла в критическом анализе положений марбургской школы (см. Каган М. Герман Коген. — Научные известия, в. 2, М., 1922, с. 118—124). В невельских дискуссиях зарождалась эстетика словесного творчества М. М. Бахтина, оригинальная концепция истории русской литературы Л. В. Пумпянского, теория становления исторического самосознания М. И. Кагана (ср. Каган М. О пушкинских поэмах. — В кн.: В мире Пушкина. М., 1974, с. 85—119). Только забвением неоднократно высказывавшихся членами кружка положений об особых мето-

старой оды, как рассыпался смех новиковской и фонвизинской прозы: серьезность русской оды подтверждена была этой двуглавыю, свойственной всякой серьезной культуре. — Аристотель, «Поэтика», 4: «распалась же поэзия на два рода по характеру поэтов: люди важные подражали высоким и высоких людей действиям: а кто был характером полегче — действиям людей низких; они сочиняли сперва ругательные песни, тогда как те сочиняли хвалебные песни».

Это как будто про Россию XVIII в. сказано! — Итак, дело связано с двумя породами людей? Дело — реально? Аристотель продолжает: «комедия есть, как мы сказали, подражание низким людям, впрочем, не всякой низости: смешное есть часть безобразного. Именно, смешное есть какая-нибудь ошибка, безобразие безболезненное и безвредное, как, например, смешная маска есть нечто безобразное и искаженное без боли». Итак, смех есть часть осуждения; но и трагическая культура есть часть мыслимой реальности, именно историческая часть ее.

дах гуманитарных наук и преимущественным вниманием к антиметафизическому пафосу их работ можно объяснить попытки рассматривать их идеи исключительно в контексте так называемой «формалистической парадигмы» первой трети XX в. в ущерб иным возможным подходам: например, построения трактата М. М. Бахтина об авторе и герое (1979) типологически можно соотносить с анализом П. А. Флоренского (1977) сакральных речевых и поведенческих жанров как универсальных форм осуществления личности (с той разницей, что П. А. Флоренский фиксирует отсутствие, а М. М. Бахтин с его доверием к бытию совместное предстояние и Рабле, и Блока). Тема одного из заседаний кружка послужила толчком для обращения Л. В. Пумпянского к творчеству Гоголя. Рукопись его работы «Опыт построения релятивистической действительности по «Ревизору», написанной в Неделе летом 1919 г., начинается словами: «Все помнят прошлое, установленное нами... Условия серьезной действительности были установлены Михаилом Михайловичем. — Однако, как связать...? Где ростки будущего в самих недрах релятивизма? Как безответственный может стать ответственным? — Вот над чем я думал, усвоив взгляды Михаила Михайловича». Заканчивается работа выражением глубокой благодарности М. М. Бахтину. Вероятно, именно на основе этой работы 1919 г. Л. В. Пумпянский делает в 1921 г. в «Вольфиле» доклад «Размышление о «Ревизоре»». Книга о Гоголе не была закончена; однако сохранились начало книги — в виде заключительной части «Истории новой русской литературы», прочитанной Л. В. Пумпянским в бывшем Тенишевском училище в Петрограде в 1921—1922 гг.; статья О «Записках сумасшедшего» (1923) и подготовительные материалы (1924—1925 гг.) к разделу о «Мертвых душах». Публикуемые введение о книге и анализ повести «Нос», написанные летом 1922 г., ясно показывают, насколько в книге о Гоголе отразилась общая проблематика невеликой школы. Ср. рассуждения М. М. Бахтина о философии смеха и типах серьезности в европейской культуре (Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965, с. 132—135). Книга о Гоголе, будь она завершена, вместе с другими работами Л. В. Пумпянского могла бы составить исследование топики русской классической литературной традиции (см., например, Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. X. Л., 1982, с. 204—215), сравнимое по материалу и конечным результатам с грандиозным трудом Э. Р. Курицнуса (1948). Рукопись Л. В. Пумпянского любезно предоставлена вдовой исследователя Е. М. Иссерлин. — *Н. И. Николаев.*

Очевидно, комедия есть безболезненное осуждение, т. е. фикция осуждения, т. е. явление столь же сполна эстетическое, как в трагедии фиктивно достоинство истории. Рождение комедии есть поэтому доказательство полной фиктивности, т. е. глубоко-эстетического, действительно гениального характера культуры. Создание комедии было поэтому уделом немногочисленных цивилизаций — тех, которые были наиболее глубоко историчны. — Пушкин настолько серьезен — что у нас возможен был Гоголь. Но Лермонтов совершил путь от реального к реальнейшему (лишь в кратком апогее пройдя чрез пушкинскую культуру); наш Гоголь есть подтверждение серьезности и Лермонтова: плану новой реальности (т. е. новому религиозному учению) он ответил новой жизнью (через отвержение всякой эстетической культуры). Этим он есть подтверждение и русской культуры и русской реальности; в две стороны глядящее существо: закончивший 2000-летнюю традицию и начавший вне-хронологическую традицию новых времен. — Но почему он один, между тем как Пушкин и Лермонтов несоединимы в одном лице? Почему русская трагедия не развила пророческой религии (и нужен иной не-сюжетный гений, чтобы во «Мцыри» дать очерк будущего мира), между тем как автор «Ревизора» есть основоположитель русского действия?

2. Аристотель, «Поэтика», 4: «комедия возникла из фаллических процессий, которые совершаются еще ныне в большинстве городов». Для Родоса есть сведения для VII в.; для Эгины — Геродот V, 83: Эгина отняла у Эпидавра статуи Дамии и Ауксезии и стала справлять им жертвы и шуточные хороводы из женщин. Итак, богиня женственного плодородия чтится шутками. Подобные явления и у дорян, и в южной Италии, Сицилии; в Мегаре около 600 г. дана свобода фаллофорам (после падения тирании); около 570 г. мегарские шутки перенесены в Аттику но только в 488 г. комедия принята в городские Дионисии. — Без фаллического культа нет религий: очевидно, не надо понимать его *scandaleusement*. «Eine schuldlose Verehrung des zeugenden Principis erkennen die eine spätere ihrer Sünde bewusste Zeit ängstlich mied» (J. Grimm. Deutsche Mythologie, II) — Только вместо Verehrung, надо сказать Aufforderung. Позднейшая борьба властей показывает, что невинная эпоха кончилась. Фаллофорные процессии суть, конечно, магическое вынуждение плодородия, с очевидной предпосылкой тождественного источника сил обеих договаривающихся сторон. И вот, — магическое объединение с природой для серьезных целей — и вдруг смех? Но не то же ли во всех телесно-жизненных отправлениях? Все анекдоты, почти все, над чем смеются, связано с воспроизведением человеческого рода, т. е. с важнейшей целью людей. Что тут смешного? Это мы еще не знаем, но видим, что философия комедии связана с философией целей (которые — при всей своей серьезности —

очевидно, серьезны по-иному, чем реальность государства, истории, женственности). — Что переживает фаллофорная процессия? Цель и напряжение цели (между тем как дифирамбический хор — откнутие, освобождение для истории). Но одно переживание цели еще не создает культуры: нужна оглядка на эту цель, т. е. нужно погружение цели в историческую сознательность: смех есть непрерывный разряд этого отношения. Метрополия смеха есть трагическая культура, смех есть колониальное ее расширение, историзация области вне-исторического. — Фаллофорные процессии до дионисийской религии были темной магией целей, смех дал им вечную эксцентризацию. Акт смеха есть свержение гипноза целей и, чем цель существеннее, тем необходимее это переплетение. Обычное объяснение (мальчик с тортом .) и мое. Количество смеха и шуток (быть может 0,9 всех бесед; серьезный разговор мы искусственно всегда выделяем); «Онегин добрый мой приятель. .» — что тут смешного? для чего шуточный тон? но разве смеются смешному? Колеблют серьезную жизненную цель и серьезное жизненное дело (как бы вращение вокруг оси снаряда, летящего вперед). — Но деятельность, которая возможна с вращением вокруг собственной оси, конечно, доступна осуждению; между тем, смех, вечно колебля, принципиального выхода не совершает и из развенчания серьезности целей не делает нравственного вывода; смехом отделяются и от целевого мира и от нравственного, приветствуют поражение целей, но и преувеличивают его, чтобы избавиться от необходимого вывода. Отсюда страшная трудность понять смех: он есть всегда гипербола; он как лавина преувеличивает себя же на своем пути; мы всегда кончаем смех слишком поздно. Из двух миров — целевого и абсолютного — смех справедливо освобождает меня от одного, несправедливо — от другого. Поэтому всякий смех есть шутка: шутка предполагает признание сплошной несерьезности на основании одной цели *tapée*; жизненная *détente* становится нравственной и шутка всегда (в разной степени, конечно) нравственно опустошает. Анекдот есть развенчание всякой серьезности на основании данного случая (все глупо, все мерзко. .); пропагандирующая, генерализирующая склонность смеха; конец оперетты, *tout finit par des chansons*. — Все же основной разрыв смеха (привнесение иного движения, кроме траектории. . .) объяснимо лишь обоснованием смеха в иной реальности; пусть смех всегда хватается за цель и гиперболически отрицает всякую реальность — он так же явление культуры, как и сюжетная функция трагической поэзии. В тот же кислород (истории) погружено раскаленное железо (целедеятельности): оно загорается и мечет искры. Смех как оглядка исторической личности на до-историческое свое состояние (а трагедия есть рост естественной личности к полному историческому своему значению): только дифирамбический человек

может засмеяться. Отсюда приоритет трагедии. Но все же в элементарном смехе заключена не в меньшей мере сценизация, как и в дионисийском экстазе. Смеяться над N, значит всегда — смеяться над актером, разыгрывающим роль N (отсюда: «на шутки не обижаются», «ты не понимаешь шуток»; если мальчик в гололедицу больно расшибется, смех разом прекратится: действительный револьверный выстрел на сцене; я уже не могу удвоить мальчика, и смех сразу кончается) Но (здесь ничтожная) сила сценической иллюзии растет, завися 1) от серьезности жизненной цели, 2) от силы дионисийства. — Жизненная цель, конечно, была до Диониса и осталась максимальной, но, погруженная в самое кипение дионисийской религии, сила смеха стала необыкновенна, непредставима для нас. Так непредставима для нас сила гоголевского смеха, зависящая от исторической серьезности русской монархии.

3. Всякое великое явление смеха в истории цивилизации есть — в расширенном виде — то же, что дано в моем единичном смехе. А дана — историческая оглядка на честную целедеятельность, т. е. 1) принцип развенчания (история), 2) развенчание само (смех), 3) свобода для нравственного выхода (освободительная сила смеха), 4) отказ от него, т. е. затяжка смеха (безнравственная сторона смеха), 5) самосценизация смеха, т. е. развитие сюжета, заполняющего (всегда слишком длившуюся) затяжку (шутка и пр.), 6) развитие этой сюжетности по мере усиления исторического качества смеха, 7) заключительный, эпилоговый характер смеха как проявления крайней силы исторической способности и как устья исторической культуры. — Все эти основные черты суть основа и смеха как исторического явления: 1) требует могущественной исторической жизни, великих исторических дел, 2) столкновение (взаимопроникновение) двух серьезностей, 3) готовность к нравственной реформации, 4) возможное сокращение затяжки в до-сценическом ее состоянии, 5) особо идеальная схематичность сюжета, доходящая до совершенства при совершенстве всех условий смеха, 6, 7) ликвидация цивилизацией смеха себя же и новая свобода для нравственной деятельности. — Из этого ясно, что дважды комическая культура подходит к теме нравственности; но в первый раз она, развивая смех в сюжет, дает удовлетворительный эстетический выход эстетической же силе смеха; во второй — она дописывает до конца всякую возможную эстетическую культуру и стоит перед новым миром, снова реальным, но не магически, а нравственно реальным. — Отсюда ясно, что великий комический поэт есть лицо предызбранное для религиозного деяния и для кризиса «второй половины жизни», «половины жизненного пути». Поэтому Гоголь находится в таком же реальном отношении к Лермонтову, как в эстетическом отношении к Пушкину; вся трудность гоголевской культуры заключается в двойственном характере

смеха, его эстетическом и реальном значении. Философия смеха поэтому необходима.

4. Смеющаяся натура есть двойственная реально-эстетическая натура; когда рождается такой человек, как бы заново люди возвращены тому первоначальному состоянию, из которого рождается единственный смех; смех снова становится общим делом, каким и должен быть по историческому своему происхождению; все общество объединяется им, становится единой процессией (подобно тому, как трагический поэт дает обществу единство, близкое к экстатическому типу); вдруг оплотняется реальность, вдруг возвращен смысл и внеисторическому, приватному состоянию и является возможность коллективно пережить эту приватность. Иначе говоря, вдруг серьезность переносится с хора на самих действующих лиц, которые впервые становятся действительно серьезны. — Открывается новая серьезность и новая реальность. Общество, которое долго жило, духовно героизируя себя, открывает важность той глубокой реальности, которая не есть реальность истории (и потому тем легче соприкасается с нравственностью); люди тогда замечают «быт», «действительность», говорят о «реализме» в литературе — indeed, и в более важном смысле, чем «изображение действительности»: откровение действительности. Ее в достоинстве нельзя равнять истории; но она превышает историю в хронологическом своем упорстве, в постоянстве, в глубокой связи своей с человеческим телом, которое есть последняя и неразложимая вне-историческая реальность, источник реальности и серьезности бытовой жизни. — Как удивительна первая минута этого откровения! Но как восстановить ее в чистом виде? В России, конечно, не было ее (потому что бытовая поэзия Запада всегда была известна — уже у св. Дмитрия Ростовского, в «Доне-Яне» и пр.); во Франции — то же; единственный случай непосредственного рождения новой серьезности — в Греции; только там человечество пережило это отяжеление того, что так улегчено уже было в экстатическом его состоянии; только там оно было так по иному серьезно, что серьезность целевой деятельности, как камень, пала на дно души, произвела действительное внутреннее смещение и изменение, дезорганизацию целой культуры. — Вместе с великим кризисом трагической Европы (около 1600 г.) происходит это перемещение центра. Сначала пересечение обеих реальностей дает взрыв смеха на черте между пятистопным ямбом и прозой мистрис Куикли; но чем более Гамлет становится двусмысленной фигурой, принадлежащей и комедии, тем более «царь» и «привратник» становятся одним лицом, со слитной речью, принадлежащей и «поэзии» и «прозе». Строго говоря, мерная речь одна обладает историческим темпом (здесь, вообще, основание стихотворного ритма), проза же с отяжелением каждого слова (не-синтаксическая проза), вполне приватна и при-

надлежит простому народу. (Возможно приближение стиха к прозе: enjambement и пр.; и прозы — к не-приватному единству: период и все с ним связанное). Единый стих и совершенно раздробленная, почти без синтаксиса, проза — вот крайнее языковое выражение спора двух реальностей; так как смех есть единственный способ пережить эту новую реальность, то проза рождается как смешная, шуточная проза, как град шуток, и эта шуточность дает трагедии Шекспира единство; потому что она есть луч исторического света, падающий на новую тяжесть бытового (целевого) мира; вне шуток, спор телесных целей с сюжетно-историческими целями (вернее, причинами) был бы так резок, что культура лишилась бы всякого единства. Смех не только не противоречит трагическому (у Шекспира), но есть единственно возможное введение бытовой реальности в общую ей и историческому достоинству сферу общей культуры. — Отсюда ясно, что вне смеха «реализм» не может ни родиться (потому что сама реальность неисследима и осталась бы незамечена), ни войти в культуру страны (потому что «серьезная проза» может развиваться лишь впоследствии, как смешанное явление). Первое явление новой реальности есть смех; он же есть первый «реализм» в единичной жизни — исторической эпохе — литературе.

5. Строго говоря, смех и наш с Вами есть уже такой «реализм» и самое серьезное исповедание реальностям; тем более русский смех сатирических журналов и пр. (английские сатирические журналы — тоже пример того, что так называемые реальные описания вне смеха не могут родиться) в XVIII в.; теоретический анализ мог бы поэтому исходить из непосредственного факта смеха и построить понятие реализма как часть философии смеха. Но на Гоголе все.. в таких размерах, с такой силой, что чрез него освещается и смех XVIII в., и единичный смех, и реализм, и пр.; мало того, реализм связан не только со смехом, но и с нравственным реализмом; в первоначальной форме, это реализация (замечательное слово, где предметный корень соединен с активным суффиксом), тема сатиры! Смех в системе реализации есть «горький смех», т. е. кризис смеха, не удовлетворенного собою же, своей нетребовательностью (будучи исторического происхождения, смех есть и реакция на и открытие новой реальности, которая без него осталась бы недостижима для сознания; но прикоснувшись к ней, смех становится сам реально-телесным явлением — каковым не был дифирамбический экстаз, т. е. становится сам реализацией себя же, т. е. переходит на иное, чем история, телесно-бытовое поприще). Горькое сознание неслиянности истории и этой реальности делает — собственно — всякий смех — сатирическим; тем более как явление культуры смех связан с сатирой. Единство истории и быта, которое исповедует и всегда предполагает общество, оказывается пред внутренним опытом, проделанным смехом, — обманом; договор с

этим обществом порван; смех прозревает обман общественности и обличает: и обман договаривающейся стороны и свою же нереализованность. Тут к тем двум элементам присоединяется третий (смех, быт, сатира). Но сатира есть уже религия (пока еще литературная); с религией у нее общее — негодование против обмана, разоблачение этого обмана; разница в том, что сатира требует реализации того, что еще не реализовано вследствие злой воли одной из договаривающихся сторон, религия — есть абсолютная сатира, т. е. положение такого акта, который есть забвение неисполненного договора и переход к не-договорной реальности. Ясно, что и здесь смех есть исходный пункт, и за «горьким смехом» сатирического обличителя (предтечи) следует спаситель мира. Комическая культура присоединяет четвертый элемент свой: религиозно-практический акт, который есть торжество ее вечной реальности и погашение всех эстетических элементов и предпосылок смеха. — Еще одно: первое явление реальности в сфере трагической еще культуры дает некоторую прозаизацию мерной речи — счастливый быт — оправдание телесной реальности счастьем ее: идиллию. Идиллия есть система целедеятельной реальности, основанная методом не смеха, а счастья (колеблющая серьезность новой реальности не освобождающей силой смеха, а ослабляющей силой счастья); необходимое размагничение серьезности и здесь есть — но менее общеобязательного, более изысканного и не всем доступного типа; идиллия есть поэтому проза поздней античности, неспособной основать истинную прозу (как это сделала с Шекспиром, Сервантесом, Диккенсом, Гоголем — новая Европа) Уже эпос идилличен в бытовых темах. Комический гений всегда сродни идиллическому (Диккенс, Байрон в «Дон-Жуане», переход в «Евгении Онегине» к «она любила на балконе .»). Это можно считать пятым элементом комической культуры, конечно, менее важным. Все же интересно, что «Старосветские помещики», Коробочка и пр. — Можно еще заметить, что комическая культура хранит всегда память об историческом принципе своем; эта память есть — эпический патетизм ее, внутренняя склонность к синтаксической прозе, периодической речи, гомеровскому языку. Это эстетическое отклонение комической культуры, которому соответствует иное отклонение ее в поучающую, проповедническую деятельность, а, в последнем счете, превращение ее в качественно-новый, спасающий акт. Комическая культура есть поэтому крайне сложная сфера, которая, начав историческим методом, открывает новую вне-историческую реальность и в пафосе реализации себя чрез практическую проповедь приходит к религиозно-решающему действию. Она есть поэтому эпилог человеческой исторической культуры < . > О Гоголе поэтому лучшие слова — И. С. Аксакова в «Московском сборнике» 1852 г.: «вся жизнь, весь художественный подвиг, все искренние

страдания Гоголя, наконец, сожжение художником своего труда, над которым он так долго, так мучительно работал, эта страшная, торжественная ночь сожжения и вслед за этим смерть, — все это вместе носит характер такого события, представляет такую великую, грозную поэму, смысл которой еще долго останется неразгаданным». < . >

6. Гениальная комическая натура есть, обычно, основательница комической культуры (если, как в Греции, она не родилась из особой напряженности дифирамбического экстаза) и есть замена в новой Европе того, что в греческой античности было всенародно. Процессий у нас нет; но коллективные профессии у нас есть, а они сами не умеют смеяться (их воскресный смех есть личное дело каждого; принципа общности здесь нет, — кроме бытового — но быт есть подлежащее смеху, а не подлежащее смеха); только земледелие может дать самопроизвольный разряд фаллических шуток (и отчасти в деревне это есть); всякое же косвенное участие в земледелии (т. е. все типы образования). заменив фольклор литературой (которая есть фольклор правящих и руководящих), нуждается в организаторе своего коллективного веселья, т. е. в дионисийском существе, пораженном (гораздо менее очевидной, чем аграрная) серьезностью и этой деятельностью (в чем очень слабо уверены сами участники профессиональной жизни). Прочитать механичность телесно-бытовых функций в усложненной деятельности образованных людей менее всего способны образованные сами (которые всегда склонны историзировать свою деятельность, что возможно в особом лишь, социальном пафосе, прямо противоположном веселью — настолько, что он есть расцвет грубо-бытовой, несмеющейся серьезности — и потому ближайший предмет смеха: над чем смеются, как не над иллюзией перспективы моей, в действительности, бесперспективной деятельности? «самолюбие», его обман и пр.); самолюбие (они — правители) сопровождает их деятельность (чего нет в земледелии, которое поэтому близко всегда к магическому веселью) и потому, сама собою, культура смеха не может у них родиться. — Гениальная комическая натура есть, прежде всего, натура (сатирически) прозревшая чрез обман их историзированного самолюбия и увидевшая, что только в смехе историзируется их целевая деятельность и что мнимая ее трагическая историзация сама есть первый и ближайший повод (и предмет) комической историзации. Первый шаг гениальной комической природы есть возвращение деятельности ее действительного не затемненного самолюбием смысла. Это делается сатирическим смехом; только тогда возможен смех, как новая серьезность, обнаруживающая новую реальность. — Отсюда ясно, что нет более сложной личности, как гениальная комическая натура; каждый шаг ее есть борьба то с реальной, то с эстетической постановкой своей же темы; она полна реминисценций

трагической цивилизации и — предчувствий божественного затишья смеха; принадлежит и бытовой общественности и историзирующему ее недоразумению и смеху ее и огорченному собою смеху; каждый шаг ее сатиричен, религиозен, идилличен, деятелен. Трагический поэт может быть (и обыкновенно бывает) совершенным человеком нации, комический поэт — никогда; в нем ускользают завязи, пункты отвердевания, он вечно слагающийся человек; наконец, измученный ускользающим характером своей жизни, он хочет совершить единственное, реальное, нужное дело; он сжигает тогда свой труд и, предварив суд бога над миром (ибо эта строгость есть уже строгость Судьи), уходит, оставив странное недоумение в душах людей. Среди стольких, претендующих быть неразгаданным существом, гениальная комическая натура действительно есть загадка.

«Нос»

1. Уже в самих «Вечерах» начинали выступать черты, отличающие смех от эпического смеха: то заводная сценка, то маниакальный характер, то совершенство смеха в полной неприязнательности идиллии. Ко времени наиболее совершенных произведений первого периода относятся и первые вещи, построенные исключительно по новому методу. Уже в 1832 г. замысел «Носа». II, 24* — указание на турчаниновскую историю; II, 566 — то же в рукописной редакции — «недавно...». — Вероятно потому, что «Нос» задуман в том же 1832 г., когда была эта история; пишется в 1833 г.; в 1835 г. обрабатывается для «Московского наблюдателя» (нового журнала), но редакция не берет его за «тривиальность», и рукопись остается у Погодина в Москве, в 1836 г. Гоголь экстренно требует ее у Погодина: в марте 1836 г. начинался «Современник». В № 3 «Современника», сентябрь 1836 г., «Нос» напечатан с заметкой Пушкина (II, 571). Из-за цензуры Казанский собор (II, 9) заменен Гостиным Двором. — Это первое произведение, которое задумано по совершенно иному типу. Пожалуй, в самом конце: «во всем этом, право, есть что-то» (II, 28) дан наилучший принцип объяснения. Во всей этой нелепой истории, действительно, что-то есть. Что-то родное отзывается в душе на всю нелепость и ералаш, и смысловой, все время подразумевающийся стержень — есть. Совершенно бессмысленное, имеющее смысл; фиктивность, следовательно, самого смысла; значимость, созданная сферой и в сфере вполне релятивной; повсюдность смысла; невозможность чего-либо, уклоняющегося от нее. Гипотетичность и отрицательность

* Гоголь Н. В. Соч. в 7-ми т. Изд. 10-е. / Под ред. Н. С. Тихонравова. М., 1889—1896. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

всех величин, входящих в повесть. Территория — всеобщая возможность; страшное ничтожество тяготения; отвага и легкость. Вот почему пляшущие стулья Турчанинова и пр. есть то всеобщее «сорваться с места», что предполагается юмором; заранее улегченная среда, где действия будут гораздо проще, облегченнее. — Очень важно, что с самого начала эта среда для Гоголя совпала с Петербургом; гений почувствовал, что полное облегчение деятельности только здесь будет вполне на месте. — Отличие от смеха в том, что смех всегда доступен заграждению, может быть затемнен рядом занавесей (характер, фантастика, сатира, патетика, идиллия), дает поэтому много литературных родов, смотря по типу остановки и преграждения; юмор же есть смех прозвучавший, как факт чистой культуры, — уже не звучащий, а создающий — не борющийся с построением всех типов — не колеблющий из него же исходящих порождений — не вулканическое веселое извержение, эклектически выбрасывающее продукты глубокой взволнованности и кризиса культуры — а яркий свет закончившегося извержения, спокойствие достигнутой комической цивилизации. В виде предчувствия, зарисовываемой кратером лавы, — это иногда бывало и раньше, но теперь это станет методом.

2. Прежде всего, большой город. Здесь отрешенность от смысла никогда не может быть истолкована идиллически. Всякая идилличность, перенесенная сюда, сразу станет ерунда, чушь, ералаш, потому что здесь общественный принцип повсюден и характеризует всякую деятельность сплошь. Поэтому столкновение идилличности с иной серьезностью здесь заранее невозможно, или же было бы малозначительно. Поэтому же нет внешнего спора с общественной действительностью, и этим «Нос» эстетически труднее даже «Старосветских помещиков», в которых основная идиллическая непритязательность была постулатом иной серьезности (вплоть до Славы Божьей). Из отсутствия внешнего спора — возможность включения всей общественной действительности, даже низших сословий и притом без коллективного веселья и без идилличности. Но это будет особенно ясно на «Невском проспекте». — Гораздо важнее иное: социальная проблема, механизация личности чрез социальное ее значение и внутреннее место идиллии. Собственно, и здесь атавизм родового быта (и вообще атавизм быта) спорит с иной организацией общественной жизни, но не восстановлением идиллии (т. е. не анахронизмом), не войною их (что тоже есть, хоть меньший, анахронизм), а современностью, принятой начистоту, без оглядки, искренно. Этот разрыв смеха с воспоминаниями, связанными с симпатиями, — с реминисценциями, с историческими сочувствиями — есть полное его освобождение для полного раскрытия его эстетических сил. Это так редко, что едва знаешь, что назвать: ибо и «Дон Кихота» захватывает спор и самое рождение совре-

менности. Гоголь, в этом смысле, первый поэт действительной современности, уже вполне победившей, основавшей неоспоримые во внешнем соперничестве социальные значения, современности непобедимой, которая должна быть признана; первый не донкихотствующий поэт современности, т. е. предоставляющий ее себе самой — и потому остающийся вполне свободен эстетически в таком трудном явлении, как смех. — Здесь, прежде всего, борьба за внутреннее овладение личностью. — Личность, вполне принадлежащая юмору, есть сумасшедший; разные виды принадлежности юмору суть разные степени приближения к сумасшествию (маниакальность и пр.). Сопротивление юмору есть не характер, а социальная значимость; дело юмора совершается путем ее изничтожения и улегчения в ничто. — «Нос» есть «скверный анекдот», либо «пассаж», либо «невероятное происшествие», т. е. издевательство торжествующего юмора над замкнувшеюся от идиллии неприступной общественной значимостью. — Щит героя есть его общественное звание и значение. Маниакальное повторение («самозащита»), с кем он знаком и пр. (II, 9, 14) — это всё — старания проснуться, вырваться из случившейся беды. Юмор насрал туману, расслабляющий сон, и все происшествие есть не что иное, как дурной сон. За это говорит 1) необъяснимая ликвидация всего инцидента, 2) радость пробуждения и пр. Перед нами тот замечательный случай имитирования сна, который вообще так сродни поэзии по общей связи сюжетности и сна. Здесь возможны разные степени реальности сна, от Грильпарцера до совершенного неупоминания о сне, как у Гоголя; впрочем у Достоевского «Скверный анекдот» прошел еще дальше, потому что дурной сон заменен вполне вероятным жизненно происшествием. Надо сразу сказать, что действительный или фиктивный сон в серьезном и юмористическом произведении — глубоко различны: в одном выводятся все последствия, совершается, осуществляется личность; в другом — регрессия, распадение ее. Нам здесь нужен только второй случай. Личность в скверном анекдоте теряет вдруг все свое общественное значение, ранена в центр свой. Тщетно она старается проснуться, сон непроницаем и выхода из него нет. Глубокое сознание заснувшим своей правоты и бессилие доказать; все двери закрыты. Всюду неприступные стены общественной организации: смех отмстил обществу ее же силами.

3. Бывает полная потеря личности: прийти домой и увидеть свое место занятым двойником, присвоившим себе ваше имя и пр. *Sosie* (Мольер, «Амфитрион», 1, 2): «кем же мне быть, *car je dois donc être que l'qu'un?*» — «Colonel Chabert» (Бальзак); комедии с близнецами и пр. Все это есть максимальное сотрясение целенаправленной деятельности в наиболее центральном стержне ее: самой действующей личности. Всякая деятельность, уединенная от общественного своего перевода, сразу становится нич-

тожна; поэтому без имени, без звания, без «себя» — есть сюжетный предел юмора. (Соответственно этому. «Colonel Chabert» есть, быть может, предел не-фантастического страшного и грозного; того же типа страх перед сюжетом об упрятом в сумасшедший дом, заживо-погребенным: страх о недоказуемости социальной правоты — так она шатка, о ничтожности имени и вообще социального самотождества. Ослабленный случай того же: возвращающийся — демобилизованный — видит свое место занятым в любви, на службе и пр.; как то было самое страшное, так это — быть может самое грустное, что есть в поэзии: это грустно всей силой комичности положения). Для того, чтобы удержать потерю личности в пределах юмора, нужно нечто иное еще, чем забавный тон рассказа, нужна безобидность потери, безболезненность, регрессия как проект, как эстетическая угроза (впрочем, забавный тон, конечно, с этой безболезненностью связан). — Потерявший себя конвульсивно ищет выхода, подплывает к берегам, все неприступно. Крайняя точность описания берегов (газетная экспедиция и пр.), это болезненная ясность зрения того, кто за по м и н а е т малейшие подробности. Затем, всюду он попадает не во время, тот уехал, этот не в духе; равнодушные, любопытство к его беде — все это черты типичные для борющегося в чужом городе за существование, ищущего места, всюду встречающего неудачи. Деклассация затягивает его, он теряет все, через все щели вытекает вода. II, 17 — тот же крик тоски, что у Sosie. Таким образом, тема подмена и самозванства как центральная тема смешного в юморе. Je dois donc être quelqu'un — крик глубокой неидилличности, страдания существа, которому вне общества вообще нет места.

Очень важна еще не-единоличность дурного сна: брадобрею грезится то же (двойной этаж сюжета: барин и лакей); мало того: Петербург охвачен родом коллективного помешательства, близкого к тому же в «Ревизоре» и в «Мертвых душах» (когда напустили туману о Чичикове). — Однако тема сумасшествия единоличного и коллективного, чтобы быть завершена, нуждается в перемещении самозванства: когда Ковалев, потерпевший от самозванства, сам станет самозванцем (как Поприщин и пр.), тогда скверный анекдот станет не сном-пакостью, а помешательством.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакции	3
В. Н. Топоров. Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему)	4
Ю. М. Лотман. Символика Петербурга и проблемы семиотики города	30
Г. В. Вилинбахов. Основание Петербурга и имперская эмблематика	46
М. Б. Плюханова. Петербургский трон в фольклоре	56
Д. С. Лихачев. Заметки к интеллектуальной топографии Петербурга первой четверти двадцатого века (по воспоминаниям)	72
З. Г. Минц, М. В. Безродный, А. А. Данилевский. «Петербургский текст» и русский символизм	78
М. Л. Гаспаров. Петербургский цикл Бенедикта Лившица: поэтика загадки	93
Ю. Г. Цивьян. К происхождению некоторых мотивов «Петербург» Андрея Белого	106
Р. Г. Тименчик. «Поэтика Санкт-Петербурга» эпохи символизма / пост-символизма	117
Л. В. Пумпянский. Гоголь	125

SISUKORD

Toimetuselt	3
V. N. Toporov. Peterburg ja vene kirjanduse peterburgi tekst	4
J. M. Lotman. Peterburgi sümboolika ja linna semiootika probleemid	30
G. V. Vilinbahhov. Peterburgi asutamine ja impeeriumi emblemaatika	46
M. B. Pljuhhanova. Peterburgi troon vene folklooris	56
D. S. Lihhatšov. Peterburgi intellektuaalsest topograafiast kahekümnenda sajandi esimesel veerandil (mälestuste põhjal)	72
Z. G. Mints, M. V. Bezrodnõi, A. A. Danilievski. «Peterburgi tekst» ja vene sümbolism	78
M. L. Gasparov. Benedikt Livšitsi Peterburgi tsükkel: mõistatuse poeetika	93
J. G. Tsivjan. Andrei Belõi romaani «Peterburg» mõningate motiivide päritolust	106
R. G. Timentšik. Sümbolismi/postsümbolismi ajastu «Sankt Peterburgi poeetika»	117
L. V. Pumpjanski. Gogol	125

CONTENTS

Editorial Note	3
V. Toporov. St. Petersburg and the St. Petersburg Text in Russian Literature (Introduction).	4
J. Lotman. St. Petersburg Symbolics and Problems of City Semiotics	30
G. Vilinbakhov. Foundation of St. Petersburg and Imperial Emblems	46
M. Plyukhanova. St. Petersburg Throne in Folklore	56
D. Likhachov. Notes on Intellectual Topography of St. Petersburg in the First Decade of the 20th Century (Reminiscences)	72
Z. Mints, M. Bezrodny, A. Danilevsky. The St. Petersburg Text and Russian Symbolism	78
M. Gasparov. The St. Petersburg Cycle by Benedict Livshits: Poetics of the Riddle	93
Y. Tsiyyan. On the Origin of Certain Motifs in «Petersburg» by Andrei Bely	106
R. Timenchik. «Poetics of St. Petersburg» in the Epoch of Symbolism/Post-symbolism	117
L. Pumpyansky. Gogol	125

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 664. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор Ю. М. Лотман. Корректор И. Пауска. Сдано в набор 18. 08. 1983. Подписано к печати 13. 01. 1984. МВ 01031. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 9,83. Печатных листов 8,75. Тираж 1250. Заказ № 2856. Цена 1 руб. 50 коп. Типография им. X. Хейдеманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19. III.